



## POR UMA ABORDAGEM NÃO AGONÍSTICA DAS TEORIAS TEATRAIS: O CASO MEYERHOLD\*<sup>\*</sup>

Marcus Mota<sup>\*\*</sup>

Universidade de Brasília – UnB

[marcusmota@unb.br](mailto:marcusmota@unb.br)

**RESUMO:** Neste artigo eu proponho uma abordagem não agonística para interrogar teorias elaboradas a partir de obras teatrais. Pois, no lugar de ler teorias teatrais como textos homogêneos e fechados em si mesmos, deveríamos explorar a interface entre sua argumentação e os processos criativos. Para exemplificar essa abordagem proposta, textos de V.Meyerhold serão analisados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria teatral – História do Teatro – Meyerhold

**ABSTRACT:** In this article I propose a non agonistic way to interrogate theories about performances. Instead of reading theatrical theories as homogeneous and autonomous texts, we should explore their interface between argumentation and the creative process they references with. In order to explain my approach, I examine V. Meyerhold's theoretical texts.

**KEYWORDS:** Theatre Theory – Theatre History – Meyerhold

Precisamos de formas novas. Formas novas  
são indispensáveis e, se não existirem, então  
é melhor que não haja nada.

**Tchecov, A Gaivota.**<sup>1</sup>

---

\* Reescritura de trabalho apresentado ao V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

\*\* Professor de Teoria e História do Teatro na Universidade de Brasília. Coordena o Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática. Autor de **A dramaturgia Musical de Ésquilo** [Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.] Dramaturgo, libretista e cancionista. Website <[www.marcusmota.com.br](http://www.marcusmota.com.br)>

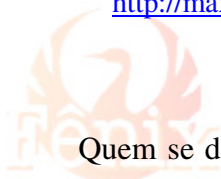
<sup>1</sup> Fala da personagem Trepliov (*A Gaivota*, Tchecov), interpretado por Meyerhold na montagem do Teatro de Arte de Moscou, em 1898, dirigida por C. Stanislavski, que interpretou a personagem Trigorin.



Fotografia da montagem do Teatro de Arte de Moscou (1898) de *A Gaiivota*. Da esquerda para a direita: V. Luzhsky (Sorin), V. Meyerhold (Treplev) e M. Roksanova (Nina).

<http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Drama/plays/Seagull/2seagull.html>

Acesso em: 01 set. 2010.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

Quem se defronta com as fontes para o estudo de teorias em artes cênicas no século XX precisa sempre estar atento ao contexto da produção de tão beligerantes e multiformes textos. Tais textos se apresentam em uma heterogeneidade tanto de suporte, quanto de ocasião: são entrevistas, cartas, anotações de ensaios, listas de exercícios, registros estenografados de falas durante ensaios, manifestos, poemas, romances, diários, entre outros exemplos. A diversidade de formatos já nos previne a respeito de qualquer tentativa de se unificar tematicamente ou formalmente unificar essas fontes, na busca vã de se encontrar um modelo único do que deveria ser a ‘teoria teatral’.

Diante disso, é preciso sempre levar em consideração tal aspecto circunstancial da teoria teatral. No lugar de uma presumida universalidade ou aplicação a qualquer situação em qualquer momento, os textos que temos de pensadores e artistas sobre aspectos da prática artística cênica se definem a partir de contextos bem concretos, mesmo quando procuram estabelecer diálogo com ideias de vários campos do saber ou se determinam como programas estéticos.

Desse modo, para exemplificar, a cadeia que integra a afortunada tradição que vai de Stanislávski a Grotowski, passando por Meyerhold e Brecht, vale-se, além de suas realizações cênicas, de textos e antagonismos que manifestam soluções e propostas operativas ou intelectuais diante de impasses ou recusas enfrentados por cada um dos autores. Mais especificamente: no momento de afirmação daquilo que realizam, Stanislávski, Meyerhold, Brecht e Grotowski empregaram muitas vezes uma retórica belicista que hoje, anos depois, precisa ser compreendida e contextualizada antes de adotada como comportamento exclusivo, como traço distintivo da teoria teatral e da formação de um público consumidor dessa teoria.

Como se pode observar, a explosão da teatralidade no século XX fez irromper uma massa de textos relacionados a processos criativos específicos – escritos não destinados a reproduzir prévias distinções e problemas presentes nos manuais de estética. Ao tentar deixar de ser uma província da especulação filosófica (ou, muitas vezes, pseudofilosófica), o campo das artes cênicas viu-se diante de um processo de auto-reflexão, procurando explorar novas experiências e novos objetos de pensamento.

Nesse ponto é preciso entender o que se pode denominar “contexto reativo das artes de ruptura”. Se a conhecida fórmula “a ruptura com a tradição tornou-se a tradição da ruptura” for melhor compreendida, veremos que a retórica negadora das primeiras décadas do século XX, revigorada a partir das neo-vanguardas dos anos 60, constrói-se na necessidade do referente da recusa. Simultaneamente o discurso e o fazer projetam-se sobre o material e em sua transformação de agora e na recepção das práticas e convenções de outrora. Assim, parte do que se nega é apropriado no que se posteriormente se afirma.

Um sintoma disso é o chamado ‘não realismo’. Com o avançar do século XX, mais que uma proposta de trabalho, o conceito generalizou-se, tanto que se transformou em critério de valor, dividindo o mundo entre duas metades: a boa, experimental, não realista, e a má, realista, tradicional.

Do lugar em que estamos, nos albores do século XXI, parece não haver mais sentido dizer o que as pessoas devem fazer, ou se tal teoria ou técnica é melhor que a outra. O desafio de hoje é, diante de tanta informação e disponibilidade de técnicas e materiais documentados, procurar efetivar a consistência de um trabalho criativo/investigativo, seja qual for sua orientação.

Mesmo assim, podemos escutar ainda forte o clamor profundo de gente que insiste tomar textos escritos por artistas e pensadores das diversas manifestações da teatralidade como uma doutrina suficiente na formulação discursiva, ou expressão insuficiente de uma proposta aplicável a uma atividade concreta ou a uma discussão conceptual. Com a consolidação de cursos superiores e pós-graduações em artes cênicas o renovado encontro com os multiformes textos de teoria teatral tem provocado uma recepção que generaliza estereótipos intelectuais. Propostas, conceitos e ideias defendidos por Stanislavski, Meyerhold, Brecht e Grotowski, entre outros, são retirados de seus contextos, do embate de propostas e estímulos intelectuais dentro de processos criativos, para se tornarem emblemas de posturas e imposturas tidas como ‘acadêmicas’. Sob a justificativa “está escrito” abalizam-se formas de apropriação superficiais da tradição teatral do século XX. Ao fim, resta apenas o discurso vazio do ‘ir contra’, como se apenas esse impulso produzisse conhecimento e sustento para empreendimentos complexos e duradouros em seus efeitos.

Contraditoriamente temos o seguinte: no processo de autonomização das artes da cena houve a necessidade e ímpeto cada vez mais dilatado de se contrapor ao que quer impedisse uma expansão reconfiguradora de conceitos, práticas e comportamentos. Mais tarde quando essa mesma tradição torna-se objeto de estudo e sua discussão institucionalizada, grande parte do material produzido e dos debates realizados expressa apenas tensões epidérmicas, oposições imediatas, muitas delas construídas em função de um tratamento discursivo das fontes. Ou seja, a mera defesa do aspecto conflitivo e antagonista das teorias teatrais elimina os conflitos, as disparidades.

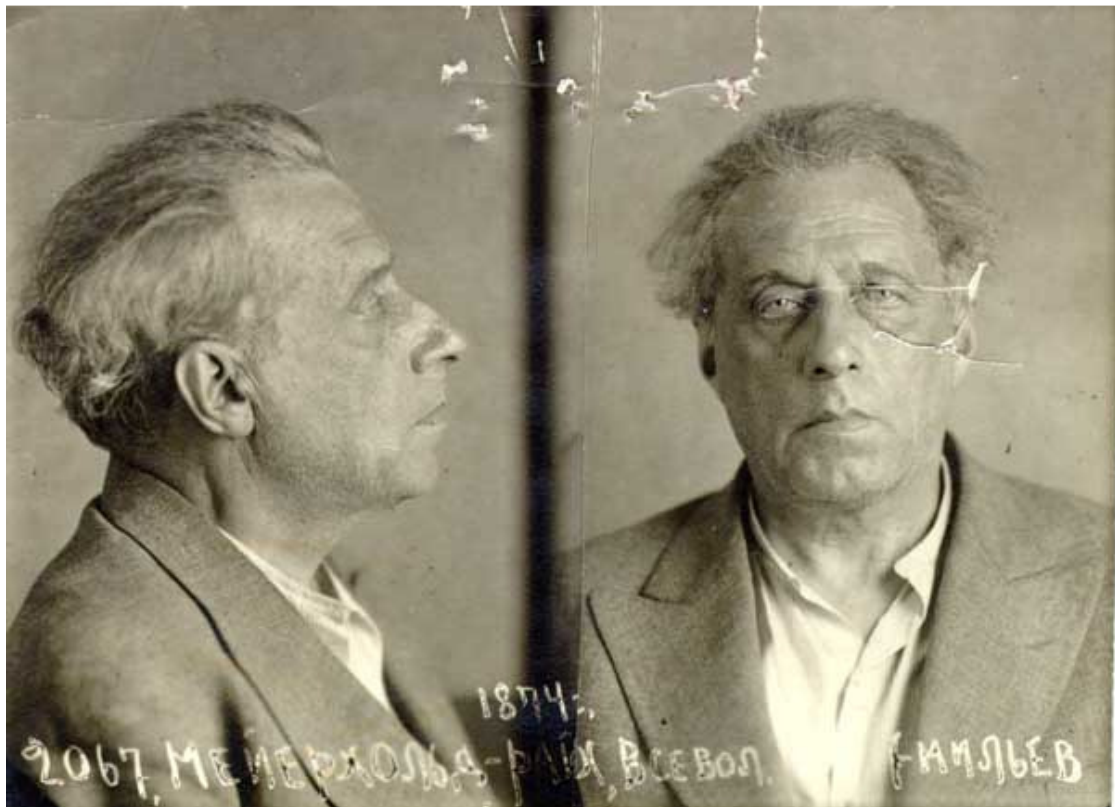
Se tudo é beligerante, oposicional, nada é beligerante e oposicional. Se se generaliza a ideia de que a elaboração da teoria teatral ou do próprio fazer teatral é estar apenas contra alguma coisa, essa definição já de antemão neutraliza o alcance e impacto do pretense antagonismo essencial das artes cênicas. Se restringimos o que é fazer teoria teatral antes de fazer a teoria teatral, o que de fato é efetivado é um conjunto de normas, sem que haja a necessidade de se questionar tanto a metalinguagem quando a construção dos objetos de observação.

Tal abstração resulta ineficaz quando nos aproximamos dos contextos de produção de teoria teatral. Ao lermos os textos disponíveis correlacionando-os com processos criativos específicos, podemos notar como na busca de diferenciadas

fronteiras de percepção e novos repertórios e experiências, os artistas mesmos alteram suas propostas e práticas, deixando para trás confusos os catalogadores de obras e os fabuladores de simples sínteses conceituais.

Uma pergunta: não pode um processo criativo valer-se de vários outros e distintos processos criativos? E complementando: sendo assim, a heterogeneidade deste processo criativo não nos informaria da definição interartística e multireferencial dos eventos cênicos? Ainda: sendo assim, no lugar de interditar relações, não seria melhor ver as artes cênicas em sua atividade de seleção e combinação de parâmetros de expressão, a partir de tradições e práticas contextualizáveis? Por que submeter a capacitação intelectual em artes cênicas ao fetichismo da ortodoxia das escolhas prévias, do categorial *a priori*? Por que não assumir que nosso *a priori*, se é que existe algum, é a superação do falso paradoxo entre o movimento e a restrição?

Para uma ampliação das questões acima formuladas, segue-se uma análise dos primeiros momentos e textos da carreira de V. Meyerhold.



Meyerhold. Foto na prisão stalinista. Sentenciado a morte em 1 de fevereiro de 1940, executado no dia seguinte.

A multifacetada carreira de V. Meyerhold (1874-1940) é muitas vezes reduzida a algumas rubricas (ruptura com Stanislavski (1863-1938), biomecânica, teatralização do teatro, martirização) que, veiculadas pelos manuais e apressadas historiografias do teatro, contribuem para formar estereótipos intelectuais.<sup>2</sup> No lugar de romancear Meyerhold, nos propomos a examinar sua decisiva participação no teatro moderno.<sup>3</sup>

Um dos aspectos recorrentes em seus escritos iniciais é sua reação a uma concepção do teatro como reprodução da realidade, ou o teatro naturalista do estilo da companhia dos Meiningen.<sup>4</sup>

Essa concepção, acatada em alguns trabalhos do Teatro de Arte de Moscou, dirigida por C. Stanislavski,<sup>5</sup> baseia-se em uma tradição de ‘grande espetáculo’, que

---

<sup>2</sup> Muitos desses estereótipos estão relacionados com as dificuldades de acesso a documentos da antiga União Soviética. Após a queda do muro de Berlim, novos documentos favorecem uma compreensão mais ampla da situação cultural soviética. Sobre a mitificação de sua morte, consulte-se SENELIC, L. *The Making of a Martyr. Theatre Research International*, n. 28, p. 157-168, 2003. Sobre reaplicações da biomecânica consultar: NORMINGTON, K. *Meyerhold and the New Millennium. NTQ*, n. 21, p. 118-126, 2005.

<sup>3</sup> Como o faz muitas vezes. RIPELINO, A. M. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

<sup>4</sup> Companhia teatral liderada pelo duque germânico Georg II Saxe de Meiningen (1826-1914) que excursionou pela Europa entre 1874 e 1890 – em 1885 e 1890 passou pela Rússia –, destacando-se por um tratamento pomposo do passado histórico. Para tanto, desenvolveu a presença e o movimento de multidões no palco, como em cenas de batalha e coroação, aprimorou os detalhes de objetos de cena, cenários e figurinos, além de trabalhar com plataformas e efeitos sonoros, o que coloca o Duque de Meiningen como um modelo da figura moderna no encenador, além de contemporâneo da idéia wagneriana de arte total. Para mais informações, consultar os seguintes textos: SIMÓN, P. I. *Direção e princípios estéticos na Companhia dos Meiningen. Folhetim*, n. 25, p. 6-31, 2007; KOLLER, A. M. *The Theater Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford: University Press, 1984; WILLEMS, V. A. *Henry Irving and The Meiningen*. Wisconsin: The University of Wisconsin, 1970; e GRUBE, M. *The Story of The Meiningen*. Florida: University of Florida, 1963. Para desdobramentos do método e do teatro de Meiningen, ver a tese de doutorado de K. T. HANSON, *Georg II, The Duke of Saxe-Meiningen: Re-examination*, apresentada na Brigham Young University, em 1983.

<sup>5</sup> Em carta para sua esposa Olga. M. Munt, em 22/06/1898, Meyerhold informa que “**O mercador de Veneza**” será realizado à la Meiningen, com a atenção que se deve à exatidão histórica e etnográfica. A antiga Veneza emergirá como algo vivo diante do público. De um lado, o velho quarteirão judeu, escuro e sujo; do outro, a praça diante do palácio de Pórcia, lindo, poético, com uma vista para o mar que encanta os olhos. Escuridão aqui, claridade lá; aqui, tristeza e opressão; lá, brilho e alegria. O cenário sozinho expressa a idéia por trás da peça!”. (TAKEDA, C. L. *O cotidiano de uma lenda. Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 64-65.) Noutra carta para sua esposa, em 8/7/1898, Meyerhold comenta entusiasticamente os cenários da peça **Tsar Fiódor**: “Não se poderia ir além em termos de beleza, originalidade e verdade. É possível olhar os cenários durante horas a fio e não se cansar. E mais, gosta-se deles como algo real. O cenário para a segunda cena do Primeiro Ato, um cômodo no palácio do tsar, é especialmente bom. Faz a gente se sentir em casa. É bom devido à sensação confortável que transmite e ao estilo”. (Ibid., p. 69.) Vemos aqui um Meyerhold bem longe de Meyerhold.

oferecia ao público pagante um desfile de excessos – multidões, canhões, maquinário cênico, épocas passadas com todos apetrechos e quinquilharias.<sup>6</sup>

O paradoxo entre o verismo da reconstrução histórica e o seu hipnotismo ilusionista fora denunciado por Appia. No caso de Meyerhold, além de Appia, temos seu contato com a obra de Tchecov, e, posteriormente, com a dos simbolistas. Segundo Meyerhold, em um primeiro momento, a dramaturgia de atmosferas de Tchecov era um desafio para o naturalismo e para Stanislavski. A encenação dessa dramaturgia exigia mais que um amontoado de objetos e sons para a materialização a vida banal, cômico-séria e cheia de lapsos e silêncios das personagens.<sup>7</sup> É na discordância sobre o modo de encenar Tchecov que encontramos não só o afastamento de Meyerhold quanto a Stanislavski, como também a individualidade das concepções do próprio Meyerhold.<sup>8</sup> Ou seja, nem tanto divergências estéticas como também pedagógicas e quanto condução do espetáculo, divergências estas impulsionadas pela busca de uma participação mais ativa no processo criativo que se efetiva no Teatro de Arte.<sup>9</sup> Como vemos, estamos diante do contexto de consolidação do Teatro de Arte de Moscou, entre 1897 e 1908.

<sup>6</sup> Segundo vemos em ROUBINE, J-J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 121 “Essa foi a época dos grandes quadros, sem os quais nenhuma ópera, de Meyerbeer a Verdi, seria considerada completa. (exemplo disso: o triunfo de **Aída**, 1971). Foi também a época dos grandes balés com enredo, nos quais as cenas feéricas alternavam-se com as cenas de corte (exemplos: **A bela adormecida**, 1889; **O lago dos cisnes**; ambos de Tchaikovski)”. Note-se como espetáculos dramático-musicais encabeçam essa dramaturgia de ostentação. Posteriormente, tanto em Stanislavski, quanto em Meyerhold – e Brecht, como veremos – obras multidimensionais tornarem-se o material para uma ampliação dos estudos teatrais.

<sup>7</sup> Tchecov, aconselhando seu irmão sobre como escrever uma obra de arte, defende: “1 – ausência de palavrorio prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2-objetividade total; veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 3-brevidade extrema; 4-ousadia e originalidade – fuja dos chavões; 5-sinceridade”. ANGELIDES, S. A. P. **Tchecov**. Cartas para uma Poética. São Paulo: Edusp, 1995, p. 52.

<sup>8</sup> Diante disso, não é de surpreender uma aproximação entre Tchecov e Meyerhold. Meyerhold solicita ajuda de Tchecov na preparação de papéis. Em 1899, Tchecov responde a uma dessas solicitações: “É uma irritação crônica {a do personagem que Meyerhold está ensaiando}, de modo algum patética, sem explosões, nem convulsões. [...] Não se demore sobre isso, mas mostre como se fosse uma das características típicas del, não exagere, caso contrário o que emergirá será um jovem irritação em vez de um jovem solitário. Konstantin Serguêievitch {Stanislavski} insistirá sobre esse nervosismo excessivo, mas não ceda; não sacrifique a beleza, a força da voz e da palavra por causa de um efeito momentâneo. Não os sacrifique, pois, na realidade, a irritação não passa de uma futilidade, um detalhe (TAKEDA, C. L. **O cotidiano de uma lenda**. Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 110)”. O papel era Johanes, da peça **Os solitários**, de G. Hauptmann (1862-1946), considerado o introdutor do Naturalismo na Alemanha. Sobre a recepção do teatro de língua alemã nesta época, veja-se. ROSENFELD, A. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 93-108.

<sup>9</sup> Em carta para Nemiróvitch-Dânthenko, em 17/01/1899, Meyerhold desabafa: “Esperei assumir uma parte ativa na discussão sobre **Hedda Gabler** que estava agendada para hoje. Só que não houve

Esse desejo de maior autonomia criativa se concretiza em etapas. Após deixar o Teatro de Arte em 1902 e se engajar em uma cooperativa de jovens atores, Meyerhold é convidado por Stanislavski, em 1905, a coordenar as atividades do Teatro Estúdio, um espaço experimental que objetivava desenvolver metodologia de encenação e atuação para peças simbolistas.<sup>10</sup> A aventura foi interrompida. Mas a partir dela temos o início uma série de escritos e realizações cuja interpenetração coloca em evidência um pensar sobre a cena a partir de sua materialidade. Acompanhar esses escritos é observar a busca pela expressão para algo para o qual não havia todas as palavras e conceitos. O esforço de traduzir textualmente ações não circunscritas à verbalidade desencadeou uma retórica da recusa, um contexto reativo que tornava o ‘novo’ uma meta, importando apenas que esse ‘novo’ não fosse a repetição do que existia.

Anos depois, após ter aplicado e questionado o que havia aprendido com Stanislávski em diversas montagens, Meyerhold discorre sobre pressupostos e procedimentos que envolviam o Teatro Estúdio, no ensaio ‘História e Técnica no Teatro’, publicado no livro **Sobre o Teatro**, em 1913.<sup>11</sup> Este conhecido texto é um documento de teoria teatral fundamental para compreendermos a construção (e desconstrução) de abordagens agonísticas. O texto fora escrito em 1907, estimulado pelas intensas atividades após deixar o círculo de Stanislávski. Ou seja, este balanço que Meyerhold faz de sua carreira até aquele momento é articulado de embate com a condução dos trabalhos no Teatro de Arte de Moscou, com os experimentos no Teatro Estúdio e com as pesquisas e montagens que se sucedem a essa ruptura, especialmente as possibilidades desenvolvidas em Petersburgo.

---

nenhuma discussão. Discutir o significado geral de uma peça, discutir sobre a natureza das personagens, entrar no espírito de uma peça de climas por meio de um debate desafiador – isso não faz parte dos princípios do nosso diretor geral {Stanislavski}. O que ele prefere, como foi verificado, é ler a peça do princípio ao fim, parando conforme vai descendo o cenário, explicando posições, movimentos e marcando as pausas. Em uma palavra, para o drama social, para o drama psicológico, o diretor usa o mesmo método de direção que ele trabalhou anos atrás e que o tem guiado, quer seja uma peça de atmosfera e idéias, quer seja algo espetacular. Tenho que provar que isso está errado? [...] Queremos também *pensar* enquanto atuamos. Queremos saber *por que* estamos atuando, *o que* estamos atuando”. (TAKEDA, C. L. **O cotidiano de uma lenda**. Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 98.)

<sup>10</sup> Meyerhold envia para Stanislavski o projeto da nova companhia teatral, filial do Teatro de Arte, em 1904, enfatizando o enfoque no treinamento de atores mais experientes, com vistas a formar um novo ator, mais criativo e menos reprodutivo, o qual se pode ler no primeiro volume da edição/tradução francesa das obras Meyerhold (PICON-VALLIN, B. (Ed.). **Écrits sur le Théâtre**. La Cité-L’Age d’Homme, 1973, p.70-73.) Daí várias imagens religiosas no projeto, preconizando o individualismo ascético criador – imagens comuns no simbolismo, e, depois em projetos como o de J.Grotowski.

<sup>11</sup> Nos parágrafos seguintes atendo-me a uma leitura atenta deste texto.



Entre a época em que trabalha com Stanislávski e a publicação do livro *Sobre o Teatro* muita coisa havia mudado tanto no Teatro de Moscou como na carreira mesma de Meyerhold. A linha do tempo pode nos ajudar no enfrentamento da sedução do instantâneo, como se processos criativos e artistas brotassem prontos e acabados por decreto verbal. Entre os eventos no Teatro de Arte de Moscou (1898) e a publicação de ‘História e Técnica no Teatro’ temos aproximadamente 15 anos de intervalo. Os textos quando lidos apenas como conjunto de idéias nos dão a sensação que o tempo parou. Mas sempre é preciso reiterar a dimensão extratextuais dessas obras: no que está escrito há referência a atos e processos que demandam mais que pensamentos e palavras para efetivá-los e compreendê-los.

Neste ensaio, questões de dramaturgia, recepção, encenação e atuação são discutidas, a partir do exame e crítica das atitudes e métodos então dominantes. Novos textos, novas dramaturgias exigiam novos métodos de representação e realização. Não havia como enfrentar tais obras sem rever o modo como o espaço de representação, o treinamento dos atores e a construção da audiência eram tratados.

Nisso vemos como Meyerhold situa a complexidade do evento teatral a partir da mútua implicação de vários atos e efeitos. As alterações são sistêmicas, no sentido de cada modificação de um aspecto do espetáculo necessariamente acarretar a modificação de outro. Assim, as obras se colocam como um problema a ser solucionado, como questões representacionais que demandam específica resposta em função da perspectiva adotada. Ou seja, o conceito de espetáculo implicado na obra é materialmente reconfigurado a partir de cada tarefa para a sua concretização. Se obra simbolista para sua concretização prescindia do detalhe absoluto, da exposição definitiva de todos os referentes aludidos no texto, então sua montagem deveria assumir tal *faticidade* e tentar traduzir com os recursos de cada aspecto cênico essa plasticidade específica.

Por exemplo, a produção da cenografia. Durante a preparação de *A morte de Tingalis* (1905) no Primeiro Estúdio houve um entrelaço entre os técnicos e a direção artística: os esboços dos planos das cenas elaborados pela direção confrontavam-se com as maquetes que reproduziam interiores e exteriores das cenas. A ruptura com hábitos e técnicas da cenografia naturalistas passava pela simplificação do maquinário. Ao invés da pesada e complicada materialização de um espaço em tamanho natural com todos os seus volumes e detalhes, como o estúdio de um pintor utilizado na peça *Colega*

*Crampton*, de Hauptmann, temos agora manchas grandes e vivas, a própria pintura como cenário, coisa e quadro. Essa imagem não acabada, mas suficiente, retrabalhada com a iluminação e alguns objetos de cena, essa tela imensa limitada por uma grande janela ao alto assentava as bases do convencionalismo cênico de Meyerhold.

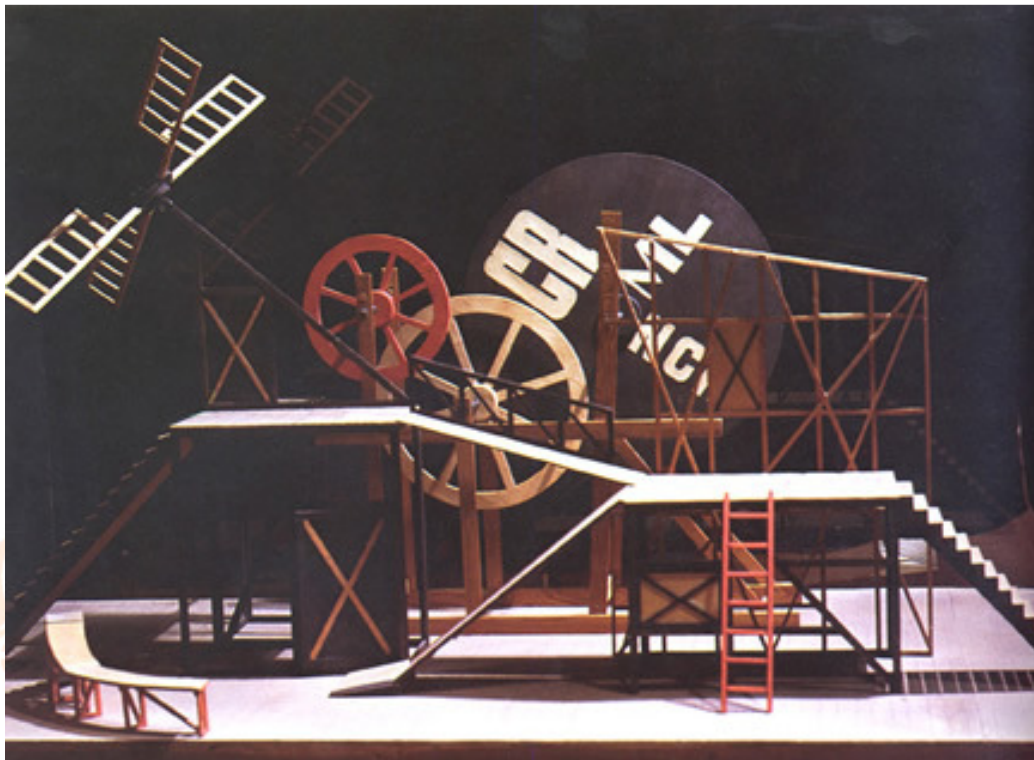
Substituindo a continuidade normalizadora de uma cenografia totalizante por pinceladas, Meyerhold deslocava o eixo de atenção do mundo fora da cena para aquilo que se colocava em cena. Mais propriamente: o que se exibia, o que se mostrava a platéia eram as operação de seleção e reconfiguração de materiais, eram os materiais redefinidos – o processo criativo mesmo de apropriação e transformação dos materiais.

Em um primeiro momento, tal operação fundamental da dramaturgia da encenação – remoção das trucagens e maquetes – parecia assinalar um esvaziamento do palco, sua desmaterialização. Porém, com menos coisas, materializavam-se melhor aquilo que é a realidade do evento teatral – atos e objetos que se apresentação a partir da percepção de sua distinta elaboração. Movimentos, gestos, palavras, cores sucedem no ritmo de suas especificidades e relações.

A homologia entre música e teatro começa a ganhar relevância em Meyerhold quando ele tenta explicar sua abordagem. Primeiro, ele vale-se de termos das Artes Plásticas – estilização, convencionalismo. Contudo, para expressar o questionamento do estatuto visual-representacional do teatro, tão presente no Naturalismo, Meyerhold aproxima-se do desafiante ‘realismo do som’. A cena segue o ritmo da música, o espetáculo se organiza musicalmente porque se efetiva a partir dos parâmetros da performance, de sua materialidade em cena, da encenação de sua materialidade. Ao se circunscrever o visto, incrementou-se uma percepção global do que está sendo exibido. Quando se mostram partes, incompletudes, exorbitâncias e alogismos, rompe-se com a ilusão da seqüência, com o acabamento e autosuficiência dos atos e objetos disponibilizados. Por outro lado, há o impulso para ver em cada coisa mostrada o movimento de sua duração, a interferência dela nas outras coisas, sua assimilação e recomposição no curso do tempo.

Um segundo obstáculo para a experiência de teatralidade desenvolvida por Meyerhold no Teatro Estúdio residia na formação dos atores. Daí se compreende por que Meyerhold afirma que uso do naturalismo e do repertório de Tchecov eram duas faces do Teatro de Arte de Stanislavski. Em ambos os casos as bases estavam em

determinar a presença de uma personagem não como uma figura e sim como uma versão mais perfeita, minuciosa de algo que não é a personagem. Em outras palavras, os complexos agentes da dramaturgia de atmosfera seriam casos especiais, desafios ao naturalismo, tido como pressuposto da arte de interpretação e encenação.



Maquete do cenário para *O Cornudo Magnífico*, de Liubov Popova, direção Meierhold (1922)

Ao se enfrentar o repertório de Tchecov, o diretor e o ator estariam em um comum e perigoso empreendimento cujo sucesso ou fracasso interpretam-se em relação a confirmar ou não essa pré-estrutura. É como se as artes de espetáculo atingissem sua gramática na ratificação ou não de sua acatada moldura explicativa. Enfim, o recurso ao ‘naturalismo’ não era questão de adequação da cena à realidade e sim a justificativa dos atos criativos a uma instância desvinculada desses atos, instância prévia e sobre-determinante para qual rumam e da qual partem as validações daquilo que se efetiva no corpo, na cena e na vida. Tudo o que vem depois é secundário, dependente e derivado dessa instância ante-predicativa.

Logo, com atores formados dentro desse modelo, toda novidade é desviante, é uma versão inferior de uma expressão clara, completa e determinada, promovida pela

excelência do Teatro de Arte, já que até mesmo Tchecov, com sua dramaturgia de esboços e traços interrompidos, havia sido domesticado. O enfrentamento do repertório de Tchecov é ambivalente: de um lado aponta para o limite de uma concepção que busca a plenitude do espetáculo na plenitude da caracterização; de outro, parece coroar a expansão totalizante de uma concepção que se torna pressuposto trans-histórico e multi-aplicável no emergente campo das artes cênicas. Que uma idéia parece se confirmar recorrentemente em processos criativos para a cena isso não significa que haja um fundamento dos fundamentos para esses processos.

A inquietação de Meyerhold diante das práticas iniciais do Teatro de Arte pode-se ser compreendida como ‘a angústia diante do ponto de partida’. Se cada vez mais o porto de partida é conhecido, saturado com rotinas e protocolos, o que ao fim se representa são essas rotinas e protocolos. A provocação de se buscar outros pontos de partida, mesmo que sob aos olhos do manto do naturalismo não passassem de variações do mesmo, impõe que se desautomatizem as práticas e as interpretações.

“A arte de qualquer ator se apassiva quando se converte em essencial” - este lema esclarece o reposicionamento de Meyerhold diante do trabalho com os atores. É solicitado ao ator não a execução de atos previamente marcados, mas sim que se insira na atividade de construção do espetáculo, que ele mesmo, com seu corpo, seja mais uma das coisas dispostas em cena. Espacializando-se, sendo a própria coisa observada, o ator materializa-se e materializa o espetáculo. Disponibilizando-se como algo a ser percebido a partir da configuração de seus atos, o ator não se está preocupado em ajustar o que faz com uma pretensa universalidade verossímil.

O que explica o que ele realiza são os atos que efetiva. O domínio de gestos, atitudes, olhares, silêncios escolhidos, conectados e experimentados durante o processo criativo agora é durante as apresentações. A descoberta do modo como manipular sua presença é performada. Cada montagem vai exigir do ator essas descobertas, essa atividade criadora. Quando mais o ator se defrontar com repertórios e tradições diversificadas mais vai flexibilizar e aprimorar sua atividade interpretativa. Da impossibilidade de representar de uma só vez a realidade em sua plenitude fica a necessidade de cumulativamente desenvolver habilidades a partir de processos criativos específicos.

Enfrentando sempre esses dois obstáculos, Meyerhold propõe, no lugar da plenitude do naturalismo, a amplitude da teatralidade. È o que se pode melhor compreender quando, discutindo sobre métodos de direção, Meyerhold analisa como podem se dar as relações entre ator, diretor, ator e espectador.

Esquemáticamente, Meyerhold distingue dois métodos: triangular e o linear. No primeiro, nos vértices do triângulo estão o autor, o ator e o diretor (e, deste, o espectador). Sendo um triângulo isósceles, com os ângulos das bases congruentes, há a imagem de convergência para vértice, o do diretor. No segundo, no lugar do triângulo temos uma linha com quatro pontos em sucessão: autor-diretor-ator-espectador.

As geometrias diversas enfatizam modos de orientação das participações de um espetáculo. O método triangular reforça um centro unificador, um filtro dos trabalhos do autor e do ator para a recepção. Como se poder ver, ironicamente, os diferentes ângulos da figura não intensificam os variados e mútuos agentes.

Já pelo método linear todos estão no mesmo nível, na superfície. O diretor recria o autor e oferece para o ator tal recriação. O ator se apropria dessa recriação e a reconfigura. O diretor procura integrar o que foi criado “pelos artífices dessa criação coletiva”.

No confronto entre esses dois paradigmas revela-se que ambos reconhecem que processos criativos para a cena são heterogêneos. A diferença se dá em como essa heterogeneidade é enfrentada. A tensão entre coerência e abertura é resolvida segundo pressupostos diversos. A resolução acarreta posicionamentos sobre a condução dos atores, construção da audiência e montagem. Composição, realização e recepção estão intimamente associadas. È a orientação do modo como se esses vínculos são exercidos que determina processos criativos e espetáculos diversos.

Tudo isso mostra como a cena não é simplesmente a extensão de uma idéia ou a projeção de um pensamento prévio. O antídoto contra a intelectualização do teatro está no trabalho cotidiano com as questões e problemas específicos da montagem. Note-se que é a partir dessa vivência que os conceitos e as demandas de Meyerhold são produzidas.

Assim, não é a defesa de um irracionalismo no teatro, mas a possibilidade de transformar fatos e situações da atividade de dispor materiais para um público em um

evento compreensível, em uma teoria de sua realização, teoria está estritamente relacionado com as escolhas tornadas possíveis durante o processo criativo.

Ou seja, Meyerhold rompe com o sistema ilusionista que o precedia e que ele utilizara em sua carreira como ator e diretor iniciante. Esta ruptura pode ser bem compreendida no ato de trazer para o primeiro plano, para a frente do palco atividades que se encontram nos bastidores, ocultas no maquinário do teatro. O sistema ilusionista, com seu ideal de propor para a audiência a contemplação de um mundo aparentemente fechado em si mesmo, sustentava em uma estranha dialética entre aquilo que se mostra e aquilo que se oculta. Meyerhold, a partir do estudo das limitações desse sistema, demonstra como este dualismo é redutor e artificial, pois se fundamenta em exclusões, em restrição das possibilidades de todas as cadeias do processo de composição, realização e recepção de eventos multidimensionais.

O paradoxo da operação meyerholdiana reside no fato de se evidenciar que o evento teatral como algo construído, de se aproximar o processo criativo da performance, de se valer das referências à própria organização do espetáculo como material para as interações recepcionais. No sistema ilusionista havia o espetáculo, este estava condicionado a uma trama clara, a uma narrativa que organiza a sucessão dos acontecimentos representados. Essa subordinação dos atos interpretativos a uma instância prévia desencadeava uma hierarquia, uma *tendência* à homogeneização da diversidade de atividades e referências. Daí o dualismo, o jogo do que se mostra e do que se esconde.

Quando as máquinas são os homens, como na biomecânica, as posições se alteram, os significados estáveis entram em ruína. O palco se vê tomado por figuras que se revelam em sua totalidade. Elas se sobrecarregam de funções e habilidades (a cenografia é o corpo também), o que colabora para que a audiência não simplesmente siga o acabamento dos eventos exibidos no cumprimento da lógica verossímil proposta. O chamado teatro teatral de Meyerhold postula o não apagamento ou ocultação dos atos e dos suportes do acontecimento cênico. Aquilo que mostra exhibe referências para a sua compreensão e fruição, e não apenas a atualização do esquema de sua legibilidade. E para este momento, e para o espaço de emergência da performance e dos vínculos entre *performers* e audiência que a ruptura Meyerhold se dirige. De volta às coisas mesmas, ao fazer, à impossibilidade de não se perceber que em um dado espaço-tempo

contextualizam interações a partir da configuração daquilo que se exhibe. A partir de Meyerhold, a materialidade da cena não é um ato subsidiário, uma encarnação das idéias, um detalhamento de alguns aspectos pontuais da narrativa. A materialidade da cena é espetáculo mesmo. Nessa tautologia refuta-se o autocentramento do sistema ilusionista do naturalismo teatral e abre-se o caminho para a autonomização das artes do espetáculo, explorada no século XX por programas estéticos os mais diversos.

Como se pode ver, as mudanças efetivadas e propostas por Meyerhold incorporam a tradição de fazer espetáculos a qual ele estava intimamente relacionado. Com a ênfase em alguns procedimentos e aspectos criativos e recepcionais produziu-se um diferente e novo modo de se compor e encenar obras. E este novo foi possível a partir do momento que se compreendeu a amplitude da cena, como um conjunto de possibilidades das coisas que se mostram: quando se modificam as relações e os parâmetros, alteram-se os efeitos e os arranjos. Meyerhold efetiva uma diferente maneira pela quais as coisas são mostradas e recebidas não simplesmente porque foi contra algo que já existia.

O texto escrito é posterior ao ato performado. O problema hoje é que lemos o texto sem a obra e muitas vezes pensamos que basta ir contra para realizar alguma coisa. Meyerhold não partiu de uma negação extrema: antes, ele entendeu e praticou a tradição de seu tempo e, a partir dela, empreendeu modificações que não eram pontuais – Meyerhold se dirigiu à parâmetros de composição, realização e recepção, ressaltando que quando se altera um efeito de recepção é porquê se modifica um fato de composição. E a cena, ao fim, expõe e materializa processos criativos e suas opções. A cena mesma é um discurso sobre sua efetividade. O que nos resta, nos dias de hoje, é cada vez mais procurar ler nesses textos restantes de teoria teatral os contextos reativos em sua operatividade, como registros verbais de complexas atividades que integram habilidades e conhecimentos os mais diversos a partir da especificidade do fazer teatral.

Assim, a interrogação sobre os limites e possibilidade de uma dada cultura representacional e de suas atividades de efetivação fulgura como uma alternativa concreta para difusos neo-agonísticos sustos e insultos. No arco do tempo, tradições em sua pluralidade e diversificação deixam de ser apenas obstáculos para se oferecem como abertura e impulso para novos processos criativos. Ou por acaso não podemos ler escritos dos artistas e acabar realizando algum trabalho estético? Este outro aspecto da

leitura de textos teóricos para a cena reafirma um negligenciado aspecto de sua elaboração: o estreito vínculo entre teorias e processos criativos, não apenas como registro e reflexão das idéias às quais a obra de agora pode ser aplicada, como também a explicitação de um saber a partir da experiência transformadora tanto de quem faz, quando de quem interpreta uma obra.

