

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Aluno
Francisco Hashiguchi

Orientadora
Andrea Copeliovitch

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Meyerhold, Biomecânica
Teatral e o Contraponto**
Reflexões e práticas



Universidade
Federal
Fluminense



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES – PPGCA (MESTRADO)

POR
FRANCISCO EDUARDO PRADO
HASHIGUCHI DE BRITO

**Meyerhold, Biomecânica e Contraponto:
Reflexões e práticas**

Niterói – RJ

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES - PPGCA

**Meyerhold, Biomecânica e Contraponto:
Reflexões e práticas**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na linha de pesquisa Corpo – Cena – Crise da Representação, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Andrea Copeliovitch

Niterói,

2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

D278m De Brito, Francisco Eduardo Prado Hashiguchi
Meyerhold, Biomecânica Teatral e o Contraponto : Reflexões
e práticas / Francisco Eduardo Prado Hashiguchi De Brito. -
2024.
94 f. : il.

Orientador: Andrea Copeliovitch.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Meyerhold. 2. Biomecânica. 3. Contraponto. 4.
Treinamento. 5. Produção intelectual. I. Copeliovitch,
Andrea, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

FRANCISCO EDUARDO PRADO HASHIGUCHI DE BRITO

Meyerhold, Biomecânica e Contraponto:

Reflexões e práticas

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na linha de pesquisa Corpo – Cena – Crise da Representação, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre.

12 de setembro de 2024

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Andrea Copeliovitch



Profª Drª Celina Maria Sodré Fonseca



Profª Drª Nara Waldemar Keiserman

SUMÁRIO

1. Introdução	7
1.1 Experimentação prática ao longo de 13 anos.....	7
1.2 Curso com Genadi Bogdanov no CISBIT	13
2. Meyerhold, Trepliev e Stanislavski	36
3. A Biomecânica Teatral	40
3.1 Os princípios.....	42
3.2 Princípios das frases de ação.....	60
3.2.1 Отказ	60
3.2.2 Стойка e Точка	61
3.2.3 Посил	62
3.2.4 Тормус	63
3.2.5 Ракуз.....	64
3.2.6 Группировка	65
4. Contraponto	67
4.1 O que é?	67
4.2 O uso do contraponto na dramaturgia física	70
4.3 O contraponto como ponto de partida criativa.....	72
5. Estúdio Meyerhold RJ na Instituição Nosso Lar.....	73
5.1 Training cotidiano.....	73
6. Considerações finais.....	77
7. Conclusão	86
8. Bibliografia	88

RESUMO

Esse trabalho traz estudos e reflexões sobre a Biomecânica Teatral, treinamento desenvolvido pelo encenador soviético Vsevolod Meyerhold, de forma teórico-prática. A pesquisa se baseia nos ensinamentos do mestre russo Genadi Bogdanov, descrevendo como sua oficina influenciou o trabalho. Os princípios biomecânicos são descritos e analisados, relacionando com outros teatrólogos posteriores para compreender a relação e importância do que Meyerhold construiu. A história de Meyerhold é abordada pela relação com seu mestre, Constantin Stanislavski; relação que revolucionou o teatro soviético em dois momentos distintos da história: primeiro no período pré revolução (Stanislavski) e depois durante e após a revolução (Meyerhold). O trabalho apresenta os estudos práticos desenvolvidos e pesquisados pelo autor, relacionando o treinamento e o princípio do Contraponto (termo resgatado da música para o trabalho do ator, em Meyerhold), abordado na pesquisa, com os atores em sua contemporaneidade.

Palavras-chave: Meyerhold, biomecânica, contraponto, treinamento.

ABSTRACT

This work presents studies and reflections on Theatrical Biomechanics, a training developed by the Soviet director Vsevolod Meyerhold, in a theoretical-practical approach. The research is based on the teachings of the Russian master Genadi Bogdanov, describing how his workshop influenced the work. The biomechanical principles are described and analyzed, relating them to other later theater practitioners to understand the relationship and importance of what Meyerhold built. Meyerhold's history is addressed through his relationship with his mentor, Constantin Stanislavski; a relationship that revolutionized Soviet theater at two distinct moments in history: first in the pre-revolution period (Stanislavski) and then during and after the revolution (Meyerhold). The work presents the practical studies developed and researched by the author, relating the training and the principle of Counterpoint (a term borrowed from music for the actor's work, in Meyerhold), addressed in the research, with actors in their contemporary context.

Keywords: Meyerhold, biomechanics, counterpoint, training.

Agradecimentos

Muitas pessoas acreditaram que essa escrita chegaria ao fim, e para torná-la possível preciso agradecer a cada um que fez parte desse trabalho.

Primeiramente, agradecer a minha orientadora, a profa. dra. Andrea Copeliovitch, que me acompanhou nesse processo de pouco mais de 2 anos, me aconselhando em cada palavra escrita.

Agradecer a grandes mestres de minha vida pessoal no teatro: Renato Icarahy, Fernando Bohrer, Natália Fiche, Bruce Gomlevsky, Luiz Fernando Lobo, Jorge de Carvalho, Cesar de Ramires, e por último e mais importante, quem foi minha mãe no teatro, onde tudo começou, Alice Reis.

Agradecer imensamente, como principais mestres do meu aprendizado, a banca examinadora que não poderia ser diferente: profa. dra. Celina Sodré (a quem eu devo o aprendizado como encenador) e a profa. dra. Nara Keiserman (a principal responsável por esse projeto ter iniciado).

Agradecer também a dois mestres que conheci pessoalmente há um ano, e com quem desenvolvi mais o meu aprendizado sobre o assunto estudado: o mestre Genadi Bogdanov e o mestre e amigo Claudio Paternó.

Agradecer a Fernanda de Rosa do museu Grand Palais, de Paris.

Agradecer também as pessoas que me apoiaram e me fizeram estar aqui: primeiramente, meu pai (José Hashiguchi), que foi quem desde o início acreditou em mim, que esteve em todas as minhas conquistas; minha mãe (Rozaura Prado), que sempre torceu para o filho como a mãe de coração que é; minha segunda mãe, que conheci há 4 anos, minha mãe biológica (Geni Leal); minha falecida avó Geneci, que teve uma importância imensa na minha vida.

Agradecer a minha parceira de vida, Kyanne Montes, que está sempre comigo, e participa das minhas reflexões sobre a arte.

Agradecer a todos os meus familiares, irmãos, primos, tios etc.

Agradeço também a todos os atores com quem trabalhei, especialmente aos atores do Estúdio Meyerhold Rio de Janeiro.

Agradeço também a todos os presentes no curso com Bogdanov, em Perúgia. Ali formei amigos do teatro, pessoas de outras culturas e países, mas com uma coisa em comum: o estudo e a pesquisa.

Por último, e não menos importante, agradecer a todos os meus alunos de teatro; continuarei compartilhando meus ensinamentos e aprendendo com essa juventude nova do aprendizado teatral.

1. Introdução

1.1 Experimentação prática ao longo de 13 anos

Para desenvolver essa pesquisa escolho começar colocando um ponto de vista pessoal, de como Meyerhold me foi apresentado, e se tornou objeto de toda minha pesquisa teórica e prática no teatro.

A Biomecânica Teatral apareceu primeiramente de forma prática, com experimentações da professora doutora Nara Keiserman; na época, minha professora de corpo na Casa das Artes das Laranjeiras, em 2011. A partir dessa experimentação sobre os *Études Clássicos da Biomecânica* (São peças de movimento altamente estilizadas que Meyerhold coreografou como material de exercício para seus alunos) ¹, em que Keiserman interpretou de forma livre o trabalho da Biomecânica, pude ter o primeiro contato com o que viria a ser minha pesquisa de vida. Essa experimentação me trouxe curiosidades para investigar e compreender mais esse trabalho. Aos poucos fui pesquisando sobre o trabalho do diretor russo Alexey Levinsky, aluno de Nikolai Kustov (1904 - 1976), ator e instrutor de Biomecânica que trabalhou diretamente com Meyerhold. Experimentei os conceitos a partir de estudos teóricos e observações de forma online do trabalho de Levinsky. Mais tarde também conheci o trabalho do outro aluno de Kustov, Genadi Bogdanov².

A partir desses estudos, comecei a experimentar de forma prática como ator, trazendo comigo uma atuação com esses princípios. Foi assim na peça Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues, encenada na escola de teatro (CAL), em 2012, dirigida pelo professor doutor Renato Icarahy, na qual eu fazia o papel do repórter investigativo Caveirinha (ver foto 1). Era um personagem que demandava uma troca de focos e relações com outros personagens de uma forma rápida. Então utilizei um corpo em constante movimento, mas com muita precisão, trocando de forma brusca o olhar e a posição corporal, conquistando assim uma dinâmica semelhante à do Arlequim, da *Commedia Dell'Arte*. Essa experiência fez a investigação se tornar cada vez maior. Em 2012 ainda, participei de uma oficina livre com a professora doutora Celina Sodré, que no ano seguinte foi

¹ *These are highly stylized movement pieces which Meyerhold choreographed as exercise material for his students.* (ZAFIROVSKA, 2008, p.2)

² Ator e diretor de teatro. Estudou na Universidade Russa de Artes Teatrais (GITIS), em 1972. Dedicou sua vida ao ensino da Biomecânica Teatral. A partir de 1990, começou a propagar a mesma pelo mundo. Em 1991, faz parte da Escola de Drama Ernst Buch e do Mime Centrum Berlim, ambas na Alemanha. Em 1996, faz parte da Escola Internacional de Antropologia do Teatro (ISTA) dirigida por Eugenio Barba. Em 2004, funda o Centro Internacional de Biomecânica Teatral (CISBIT), em Perugia, Itália.

diretora da minha peça de formatura como ator na Casa das Artes das Laranjeiras. O processo de aprendizagem que tive em cima dos estudos de Stanislavski (1863 - 1938) e Grotowski (1933 - 1999) me trouxe outras visões para comparar ao trabalho que estava em processo de estudo.

Foto 1



Fonte: próprio autor. Ao centro o personagem Caveirinha no meio do conflito entre o casal Agenor e Dona Guigui. Era necessário uma dinâmica de mudanças precisas de direção ao personagem Caveirinha nessa cena.

Em 2013 trabalhei como ator junto com um ator palhaço Bruno Donaz, na construção de uma cena para festivais de teatro, uma adaptação que fiz juntando os textos: *Esperando Godot* e *Fim de Partida*, ambas peças do irlandês Samuel Beckett (1906 - 1989). Ali aprendi algumas técnicas da palhaçaria, unindo-as aos princípios que pesquisava da Biomecânica (ver foto 2). No mesmo ano, comecei a estudar e trabalhar como encenador, e desde aquele momento não parei de pesquisar e experimentar os princípios de forma prática em cena.

Foto 2



Fonte: próprio autor. Vladimir e Estragon, personagens da peça Esperando Godot

Com o processo da montagem de *Carnaval Ruço (2013)* compreendi um processo da construção de partituras de ações. Era um processo criativo que buscava a organicidade e um fluxo contínuo, pois toda a peça se passava como uma partitura única; foi o que senti como ator. A peça acontecia numa sala, existiam cadeiras que ficavam ao lado do espectador e que os atores usavam como coxia. Portanto, ao sair de cena, os atores estavam sendo vistos pelo espectador. Os atores trocavam de figurino e acessórios aos olhos da plateia. Então tudo era cênico, os atores permaneciam concentrados e nesse corpo atuante mesmo na “coxia”. Essa experiência trouxe questões que foram revisitadas na frente como encenador, principalmente a organicidade, no embate com a Biomecânica de uma forma construtiva (Ver foto 3).

Foto 3



Fonte: próprio autor. Cena do espetáculo Carnaval Ruço, de Henrique Gusmão. Em cena da esquerda para a direita os seguintes atores: Mariana Rosa, Francisco Hashiguchi, Úrsula Jones e Carolina Exaltação

Encenei, em 2017, a peça O Percevejo, de Vladímir Maiakóvski (1893 - 1930), dentro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), dirigindo oito atrizes com os princípios da Biomecânica, levando esse desafio para a cena (Ver fotos 4 e 5). Com a observação do espetáculo, vi que precisava ousar e avançar mais na pesquisa. Em 2019, realizei novamente o mesmo espetáculo de forma profissional, com um maior tempo de preparo, promovendo um treinamento constante com 13 atores que faziam parte do projeto.

Foto 4



Fonte: próprio autor. Cena 1 da peça O Percevejo.



Fonte: próprio autor. Cena 3 da peça O Percevejo.

Nesse espetáculo utilizo a ideia de um *ator acrobata* (Ver fotos 6, 7 e 8). O ator se movendo através de elementos circenses, em constante situação de risco em cena, um risco controlado, com técnica. O espectador sente esse desafio, e interage com esse risco. Igual ao público de um circo, ao ver um equilibrista numa corda bamba a 10 metros do chão, ele sente um aperto no estômago, uma sensação de que o equilibrista irá cair e o espectador não consegue ficar relaxado em sua cadeira. A ideia do ator acrobata se assemelha ao equilibrista, que tem o objetivo de deixar o espectador ativo, com essa sensação do risco. Foi um espetáculo que buscava na pesquisa prática: precisão, musicalidade corporal, trabalhando em cima do risco constante (o equilíbrio dinâmico³), coros físicos; todas técnicas aprendidas a partir do estudo da Biomecânica Teatral.⁴

A pesquisa continua em constante evolução, nunca se chegará a um ponto final. O trabalho com o grupo de atores e como encenador segue através da teoria e da experimentação dos princípios e exercícios da Biomecânica.

É preciso falar sobre o coletivo que está sempre presente comigo. Grupo de atores e atrizes com quem desenvolvo uma pesquisa prática constante sobre a Biomecânica Teatral. Essa pesquisa reverbera no trabalho de espetáculos que fazemos juntos. Reunimo-nos para realizar montagens, mas dentro do coletivo existem alguns participantes que estão constantemente presentes em diálogos teóricos e treinamento.

³ Princípio nomeado por Meyerhold. O ator deve estar sempre “em busca” do equilíbrio.

⁴ Link da filmagem do espetáculo: <https://www.youtube.com/watch?v=CoLzpzYjzJg>.

Foto 6



Fonte: próprio autor. Cenografia do espetáculo sendo montada pela equipe. Trata-se de um andaime onde os atores se locomoviam.

Foto 7



Fonte: próprio autor. Atriz Júlia Bruck se pendurando no andaime.

Foto 8



Fonte: próprio autor. Cena 3 da peça O Percevejo. A atriz Laís Patrocínio no centro utiliza o corpo de dois outros atores em baixo para se elevar.

No ano de 2023, participei presencialmente de uma oficina em Perugia, no Centro Internacional de Biomecânica Teatral, coordenado por Claudio Paternó ⁵. O curso ajudou a compreender todos os princípios que estudei e experimentei, aprendendo diretamente com o herdeiro da Biomecânica, o mestre Genadi Bogdanov.

1.2 Curso com Genadi Bogdanov no CISBIT⁶

Cada detalhe dessa oficina com o mestre Bogdanov e a troca com outros atores de vários países propiciaram novos caminhos para a pesquisa. Primeiramente, ao praticar os princípios que estudei e experimentei de formas diferentes, mas com a mesma ideia, pude perceber que são princípios básicos do teatro, como ritmo, precisão, equilíbrio etc. Fiquei surpreso ao perceber que os exercícios que eu praticava a partir dos livros eram realmente similares aos que ele aplicava, então experimentei e vivenciei os reais princípios que aqueles exercícios poderiam trazer, compreendendo as funções deles para o entendimento da Biomecânica.

Farei aqui um relato de cada dia de trabalho, que se dividia em 5 horas diárias de prática e 4 horas teóricas e de criação cênica.

⁵ Ator, diretor e pedagogo. Formou-se no Teatro Stabile dell’Umbria em Perugia. É fundador e coordenador pedagógico do Centro Internacional de Biomecânica Teatral.

⁶ Centro Internacional de Biomecânica Teatral.

1º dia - 24/07/2023

Antes de começar a falar do primeiro dia, vou contar como foi a experiência de chegar em Perugia, pois a viagem como um todo foi uma aventura, e isso influenciou até em como meu corpo trabalhou nos primeiros dias.

Parti do Brasil no dia 22/07/2023, à noite. Ao chegar na Europa no dia seguinte desci primeiro em Madrid para uma conexão de 10 horas. No mesmo dia à noite parti em direção a Roma. Cheguei meia-noite, e fazia a temperatura de 40°C. Sai do aeroporto e fui em direção à rodoviária, para pegar o ônibus para Perugia, único transporte que chegaria a tempo para o curso, e que saías 6:30 da manhã de Roma. Cheguei em Perugia às 8:30 horas. O curso se iniciava às 9 horas. Fui correndo direto para lá. Uma aventura cansativa que meu corpo sentiu, mas, com o passar dos exercícios e do dia, parecia que todo o cansaço cotidiano tinha desaparecido, sendo substituído pela dor muscular do trabalho prático.

O primeiro ponto para o aprendizado da Biomecânica é compreender separadamente seus princípios⁷, e aos poucos entender o seu todo. No primeiro dia da oficina, o foco foi trabalhar em cima da espacialidade. Exercitar diferentes mobilidades sobre um exercício básico do teatro, andar pelo espaço:

- Caminhar de costas
- Atenção ao ritmo
- Definir pontos precisos no espaço e se locomover por eles
- Caminhar abaixado

Trabalhamos conscientemente em prol desses exercícios por cerca de 5 horas, trazendo uma consciência sobre o corpo. Exercícios que parecem muito simples, mas a complexidade do trabalho se dá em compreender essa simplicidade e no modo como trabalhar com ela. Segundo Bogdanov, Meyerhold dizia que “a movimentação dos pés é a base do ritmo do ator, e por isso, tínhamos um foco exclusivo em como os pés se movimentavam para o deslocamento”.

À tarde realizamos o primeiro encontro teórico com Cláudio Paternó. Nesse encontro algumas falas foram marcantes para o aprendizado do que é a Biomecânica Teatral.

“A Biomecânica não é um estilo de pantomima”⁸

⁷ Os 44 princípios descritos, que analisarei um a um mais à frente.

⁸As frases destacadas pelo itálico e por aspas são falas de Cláudio Paternó em sua aula.

Ao analisar a construção dos *études*, é fácil associar com a ideia de pantomima. Uma estrutura precisa, com movimentos bem determinados e com formas no espaço. Mas não se trata de uma pantomima, pois não é representação de uma história feita através de gestos. São movimentos e ações para o estudo dos princípios.

“A Biomecânica não foi construída somente para os atores”

Desde a criação da Biomecânica, Meyerhold a pensava como uma disciplina de estudos sobre o teatro. Essa matéria deveria ser compreendida por todas as áreas do teatro, desde a cenografia, iluminação, música, figurino etc. Todos deveriam compreender os princípios, que são normas gerais do teatro.

“A Biomecânica é o resultado de muito tempo de pesquisa”

A Biomecânica não surgiu de repente. Desde 1905, com o estúdio Stanislavski, princípios da Biomecânica já estavam sendo desenvolvidos. Anos de trabalho, pesquisas em cima da *Commedia Dell'Arte*, do Teatro Elisabetano, do Teatro Kabuki, e experimentações próprias, ajudaram a concluir o que veio a se tornar a Biomecânica Teatral.

2º dia - 25/07/2023

Como seria em todas as manhãs, trabalhamos de forma prática. Seguiu-se com o foco no trabalho sobre os pés. Trabalhando diferentes formas de pisar (ponta, calcanhar, laterais externa e interna do pé). Depois o treinamento foi para o trabalho com saltos. Sempre trabalhando com uma dinâmica de precisão, de controle sobre o corpo. Interessante lembrar que um dos princípios da Biomecânica fala sobre a precisão do comando de quem dirige o treinamento, pois ele não precisava demonstrar os exercícios, mas a clareza de suas explicações era suficiente para orientar a nossa execução. Realizamos saltos verticais com pirueta, salto vertical com toque dos pés no ar, salto do chão para cima e frente (como a imagem de um sapo), e por último, um exercício nomeado pelo Bogdanov como *Corrida do Arlequino*, uma corrida que começava com o ombro esquerdo apontado para a frente, executando o percurso lateralmente, coordenando o movimento com os braços até

realizar a trajetória de um semi-círculo, e no final um salto fixando o corpo na mesma posição de partida. Essa corrida, especificamente, está ligada ao *étude* do lançamento da pedra.

Foto 9 – Corrida do Arlequino realizada no estúdio Meyerhold RJ – Abril, 2024.



Fonte: próprio autor.

Os elementos dos *études* são trabalhados de forma isolada para depois estruturar o mesmo. Nesse mesmo dia praticamos alguns movimentos em trajetória linear (indo de um lado a outro da sala) como:

- Se arrastar no chão usando o ombro como movimento para o deslocamento;
- Rolamento no chão em lateral;
- Estrela com 2 mãos tocando o chão;
- Estrela com 1 mão tocando o chão;
- Ficando em posição de prancha e girando o corpo através da liderança do braço e da mão;
- Cambalhota

Todos esses exercícios têm a finalidade de compreender o uso do corpo nos princípios da Biomecânica. A execução deles deve ser compreendida nessa relação do corpo em trajetória, em

como ele se desloca em diferentes formas. As dificuldades acrobáticas e musculares dos exercícios tinham a função de desafiar o corpo, mas o mais importante não estava na execução perfeita do movimento, mas sim na compreensão dos princípios estabelecidos na ação do movimento. O virtuosismo não é a finalidade do exercício. Vale a reflexão de Peter Brook (1925-2022) sobre os movimentos acrobáticos em seu trabalho:

Quando nossos atores fazem exercícios de acrobacia, é para desenvolver a sensibilidade e não a habilidade acrobática. Um ator que nunca faz exercícios só interpreta "dos ombros para cima". Embora isso talvez funcione bem no cinema, impede que o ator comunique a totalidade de sua experiência no teatro. De fato, é muito fácil ser sensível na fala, no rosto ou nos dedos, mas o que a natureza não nos deu, e precisa ser desenvolvido através de exercício, é a mesma sensibilidade no resto do corpo: nas costas, nas pernas, no traseiro. "Ser sensível", para um ator, significa estar permanentemente em contato com a totalidade de seu corpo. Quando iniciar um movimento, ele deve saber exatamente a posição de cada membro. (Brook, 1999, p. 8)

Ainda no mesmo dia trabalhamos com um dos princípios mais importantes da Biomecânica, o equilíbrio. Tínhamos de atravessar uma passarela de madeira suspensa (aproximadamente a 40 centímetros acima do chão, e aproximadamente de um palmo de largura). Exercício de extrema dificuldade que propunha compreender no corpo essa sensação de busca do equilíbrio, elemento base da Biomecânica. (Ver foto 13).

Foto 10 – A busca do equilíbrio, no curso com Genadi Bogdanov – julho, 2023.



Fonte: CISBIT.

Também experimentamos equilibrar um bastão ⁹ nos dedos e nos ombros. Por último, experimentamos o princípio do **tormuz** (*Тормуз*), a partir do salto vertical, tentando realizar um freio no ar, dando a impressão de levitar, ficando o maior tempo possível com o corpo suspenso.

3º dia - 26/07/2023

O terceiro dia foi o momento de trabalhar com os princípios das frases de ação, dentre eles: a **estóica** (*Стойка*) e o **racuz** (*Ракуз*). Compreender o corpo no espaço e a fixação de um movimento faz parte do entendimento desses dois princípios. Mantivemos os exercícios semelhantes aos dos dois dias anteriores. A única diferença foi a inserção teórica desses elementos, colocando assim a compreensão deles de forma prática nos exercícios.

Também trabalhamos nesse mesmo dia exercícios de desequilíbrio, ou a busca pelo equilíbrio (o equilíbrio dinâmico), através de corridas em desequilíbrio, como uma espécie de bêbado buscando o equilíbrio.

Outro elemento que foi falado de forma teórica nesse dia foi o contraponto. Para Bogdanov, o contraponto é a base da ação do ator, ele auxilia na construção rítmica.

4º dia - 27/07/2023

Nesse dia entramos no estudo de outros dois princípios: a **grupiróvica**¹⁰ (*Группировка*) e o **pacil** (*Посил*). Princípios que estão ligados à organização do corpo e à ação principal, respectivamente.

No início do dia continuamos trabalhando com a base do ator, a relação dos pés, como nos outros encontros. Iniciou-se o trabalho rítmico, dentre os exercícios relacionados a isso, estão:

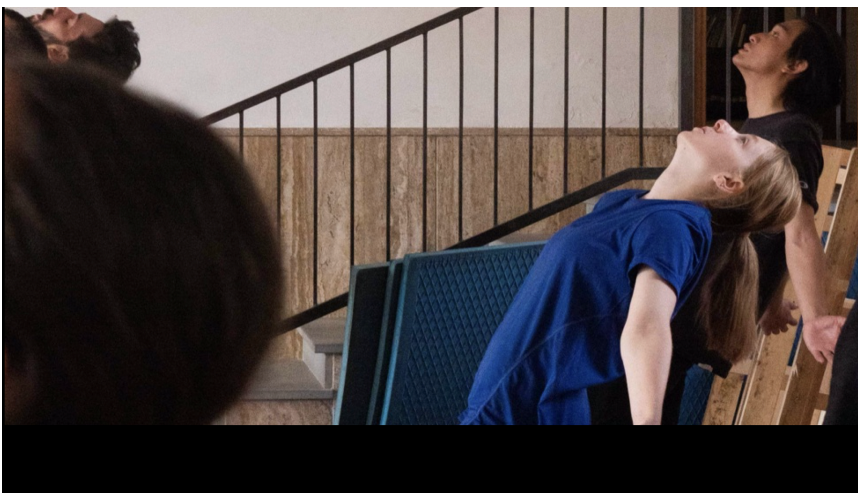
- Boxe: exercício de reprodução de uma luta de boxe, com ação e reação (ataque e defesa) entre dois atores, individualmente e em grupos maiores. O trabalho de movimentação dos pés e trocas de base também estavam incluídos nessa luta.
- Exercícios rítmicos com os pés: criação de música com exercícios de sapateado. Ritmos eram propostos pelo Bogdanov, e deveriam ser reproduzidos pelos alunos.

⁹ Semelhante a um cabo de vassoura, com 1 metro e 20 de comprimento e 2 cm de espessura.

¹⁰ É o ponto central do corpo humano para Meyerhold. Veremos com mais detalhes adiante..

Alguns exercícios já trabalhados foram aumentando o nível de dificuldade, nunca deixando nos acostumar com a execução deles. Um desses exercícios que evoluiu foi o da travessia na passarela, proposta no 2º dia. Agora precisávamos transferir a **grupiróvica** (*Группировка*) ao atravessar. Um exemplo foi atravessar com os quatro apoios na passarela, como uma espécie de felino, transferindo daquele corpo humano em duas pernas se equilibrando, colocando uma outra forma e outro centro do corpo para o equilíbrio. Outro exercício na busca da **grupiróvica** (*Группировка*) foi o rolamento no chão, para compreender o ponto central em agrupamento e o oposto disso também foi trabalhado, o alongamento desse mesmo ponto, como pode ser visto na foto a seguir:

Foto 11 – Curso com Genadi Bogdanov, em Perugia – julho, 2023.



Fonte: CISBIT. A atriz Rachael Greenhouse experimentando a expansão do ponto central para cima.

Para a compreensão do **pacil** (*Посил*), trabalhamos com bolas de tênis. Para primeiro entender a ação principal precisamos pensar na trajetória do movimento, em um exercício simples como lançar a bola de uma mão para outra, e perceber a trajetória da bola no ar. O corpo do ator em seu movimento deve ser igual à relação da bola com o espaço. Uma ação saindo de um ponto a outro, com essa ocupação do espaço em trajetória.

Nesse dia houve o segundo encontro teórico com Cláudio Paternó. Separei outras falas dele e comentários sobre as mesmas:

"O ator deve perguntar em cada ação qual é o seu Rakuz (Ракуз) e qual é o Pacil (Посил)."

O ator deve sempre organizar suas ações, sempre um passo à frente da execução. Ao executar uma ação, ele deve sempre estar pensando na próxima. Essa auto-análise sobre os princípios faz parte da construção do duplo do ator (o instrumento artístico - seu corpo, e o controlador desse instrumento - ele mesmo).

"O Teatro popular é a base do Teatro de Meyerhold."

Duas bases principais dos estudos de Meyerhold são o *Balagan*¹¹ e a *Commedia Dell'Arte*. Ambas artes do gênero popular.

"A grupiróvica (Группировка) é uma organização neurológica."

A **grupiróvica** (*Группировка*) é um princípio de parte mais da auto-percepção do ator do que de um elemento físico externo. A referência é o homem vitruviano. Quando o ator encontra esse ponto central, ele consegue organizar seu corpo e suas ações na espacialidade.

"Meyerhold era muito concreto. Deve-se concretizar o abstrato."

Toda a Biomecânica é concreta e objetiva, não existe margem para pensamentos utópicos.

"Tormuz (Тормуз) - processo de duas forças contrapostas. É o momento de decisão da evolução da ação. Tensão muscular em relação ao ritmo."

Esse princípio está diretamente associado ao contraponto interno. No momento do **tormuz** (*Тормуз*) o ator assumirá o controle do movimento e decidirá sua finalização.

5º dia - 28/07/2023

No quinto dia, Bogdanov contou uma história pessoal sobre a primeira vez que demonstrou publicamente a Biomecânica no Ocidente, o que ocorreu no ISTA, em Copenhague, no ano de 1996. Ele fez uma apresentação que incluía a demonstração do *étude* do lançamento da pedra e uma improvisação com máscara.¹² A curiosidade dessa apresentação foi a fala de Grotowski, que disse pessoalmente a Bogdanov, que "não tinha entendido nada, mas achou interessante". A forma como Bogdanov contou essa história fez pensar que essa simples fala o incentivou a ensinar a Biomecânica, tanto que tempos depois criou o Centro Internacional de Biomecânica Teatral.

¹¹ Uma espécie de teatro de feira, de origem popular, que era feito na Rússia nos tempos anteriores e contemporâneos a Meyerhold. Um espetáculo dirigido por Meyerhold que foi influenciado diretamente pelo Balagan foi *A Morte de Tarelkin* (1922).

¹² Link dessa apresentação: https://www.youtube.com/watch?v=XrkB_rcQNzM&t=315s.

Nesse dia continuamos trabalhando com os exercícios anteriores. O foco foi o princípio do **atcaz** (*Otkaz*), através dos seguintes exercícios:

- Lançar a bola de tênis para o alto, através do impulso da flexão das pernas.
- Lançar a bola por trás das costas.
- Lançar a bola por baixo das pernas.
- Bater a bola no chão e girar o corpo no seu próprio eixo.
- Lançar uma bola para cima em uma das mãos, e com a outra lançar a bola para baixo.

Esses exercícios priorizavam a consciência sobre as molas das pernas, compreender o impulso da ação, sua recusa.

6º dia - 29/07/2023

Continuamos trabalhando sobre o princípio do **atcaz** (*Otkaz*), pensando especificamente sobre a transição de peso do corpo. Compreender sobre qual perna está nosso peso corporal faz com que o ator tenha consciência do movimento a seguir. Realizamos diversos exercícios partindo dessa consciência ativa. Dançar com os pés com um bastão no chão em frente, como na dança tradicional do sul do Brasil, a Chula Gaúcha. Trabalhando ritmo e essa consciência sobre o peso do corpo, reverberando em uma música corporal.

Um outro exercício feito foi a caminhada no espaço entregando e lançando a bola de tênis aos parceiros. Um exercício coletivo, com atenção ao espaço e com os princípios da frase de movimento ativos.

7º dia - 31/07/2023

Trabalho de equilíbrio:

- Levantar uma perna e girar no sentido de um número 8 com ela, equilibrando-se com a outra.
- Segurar com as mãos a perna para cima, e usá-la como se fosse uma arma.

Trabalho rítmico:

- Sapateado

Lançamento com o corpo:

- Lançar a bola de tênis com uma parte do corpo e pegá-la depois com as mãos, a testa, o ombro, o peito, o joelho e a coxa.

Terceiro encontro teórico:

“A construção de uma cena parte de um conceito: a construção de uma espacialidade”.

O espaço deve ser o primeiro pensamento para a construção de uma ação. O ator deve sempre atentar ao que ele pode propor com a espacialidade.

“O que importa mais no étude é o nível didático dele, e não necessariamente a forma”.

O *étude* é uma estrutura pensada para o treinamento dos princípios da Biomecânica. Pensá-lo de uma forma superficial, somente pelo formalismo, é um erro. Deve-se atentar mais ao que se aprende no estudo e execução dele, do que em acertá-lo pela forma, como uma mímica.

“A Biomecânica é um treinamento psicofísico”.

Toda a Biomecânica está ligada ao ponto de encontro corpo/mente, sem essa separação ocidental, mas sim como pontos que convergem e trabalham juntos. Corpo e mente fazem parte desse corpo total. O treinamento sempre está ligado a dois pontos: impulso e consciência.

8º dia - 01/08/2023

Treinamento do *dátil*: um movimento rítmico executado pelo corpo, que consiste em pegar impulso com as pernas, erguer os braços acima da cabeça e descê-los levando as palmas das mãos em direção ao chão, finalizando com o corpo ereto e os braços ao longo do corpo.

Nesse dia ao aprender o *dátil*, experimentamos o encontro rítmico de vários atores com ele. Uma movimentação no espaço, seguindo os princípios das frases de ação e em cada parada se

executava um *dátil*. Aos poucos íamos encontrando a conexão dos sons e precisando o coletivo, criando uma musicalidade.

Começamos também a trabalhar o primeiro *étude*: A Bofetada.

A Bofetada é uma partitura de movimentos realizada em dupla.

Fomos trabalhando dia a dia com cada frase (cada parte da partitura), compreendendo precisamente cada posição.

* Bofetada:

- *Dátil*.

- Salto em **estóica** (*Cmoũka*) – trata-se de um salto vertical com impulso das pernas, onde os braços se movimentam em coordenação, e o corpo parece permanecer no ar pelo maior tempo possível. Depois ao cair, retornar com as pernas estendidas, com a esquerda na frente e a direita atrás.

- Preparação para o cumprimento

- Cumprimento

- Dança (exercício de sapateado em um ritmo definido)

Foto 12 - Parte do *étude* da Bofetada, no curso com Bogdanov – agosto, 2024.



Fonte: CISBIT.

9º dia - 02/08/2023

Sempre retrabalhando os exercícios anteriores e a continuação do treinamento sobre o *étude* da bofetada.

* Bofetada:¹³

- *Dátil*.

- Salto em **estóica** (*Cmoïka*) – trata-se de um salto vertical com impulso das pernas, em que os braços se movimentam em coordenação, e o corpo parece permanecer no ar pelo maior tempo possível. Depois ao cair permanecer com as pernas estendidas, com a esquerda na frente e a direita atrás.

- Preparação para o cumprimento

- Cumprimento

- Dança (exercício de sapateado em um ritmo definido)

- Preparação para a bofetada número 1 (uma pessoa irá realizar a bofetada, a outra receberá)

- Bofetada número 1

- Dança (como uma preparação para a vingança, trabalhando sempre com o olhar no parceiro)

- Preparação para a bofetada número 2 (inverte o agressor, a terminação é diferente da primeira bofetada)

- Bofetada número 2

- Preparação para o cumprimento

- Cumprimento

- Saída para a caminhada

- Para em um determinado ponto e realiza um *dátil*.

Também começamos a preparação para o próximo *étude*, o lançamento da pedra. Treinamos um elemento que é muito utilizado: a transição de peso (compreender sobre qual perna estamos, onde o peso do corpo está localizado, e aprender a transitar essa transferência).

10º dia - 03/08/2023

¹³ A cada dia repito a escrita das frases de movimentos anteriores, adicionando a sequência trabalhada do dia em questão.

“Controle, tudo parte do controle” (Genadi Bogdanov)

“A imaginação é um controle” (Genadi Bogdanov)

A palavra controle já me gerou muitos debates com grupos de atores. Uma palavra que dá a impressão de um travamento na criação, em que o não-controle deve ser o ideal. Mas para Meyerhold o controle é o contrário, é um meio de criação. Não um controle racional como se imagina, mas um controle que está ligado ao todo. Associar, como Bogdanov fez, a imaginação como um controle já desmembra esse pensamento. Algo como imaginar, se distancia daquele pensamento de controle racional, matemático. Mas ainda é um “controle”.

Trabalhamos nesse dia além da continuação dos treinamentos passados, os exercícios em coletivo, como:

- Rolamento para frente em dupla e em grupo.
- Rolamento para trás em dupla e em grupo.

Exercícios que ajudaram na coordenação do coletivo, reforçando os princípios já trabalhados.

Continuação do *étude* do lançamento da pedra:

- Corrida lateral com a pedra na mão.

No *étude* da pedra não trabalhamos em ordem os exercícios, como fizemos na bofetada, seguindo aqui o princípio de montagem e colagem¹³, importante elemento do trabalho de Meyerhold.

Quarto encontro teórico:¹⁴

Atcaz (Otkaz) e *pacil* (Посил) estão diretamente relacionados com o ritmo.

Dois princípios que trabalham o tempo da execução de uma ação. A recusa diretamente ligada ao impulso e a ação principal ligada à trajetória da execução do movimento.

¹³ A dramaturgia sendo montada através de momentos autônomos. Muito visto no trabalho do discípulo de Meyerhold, o cineasta Serguei Eisenstein (1898 - 1948), que desenvolveu esse pensamento e o levou ao cinema.

¹⁴ Frases a seguir em itálico são de Cláudio Paternó.

Filme: Ivan, o Terrível - Serguei Eisenstein.

Eisenstein foi um ator e cineasta russo, discípulo de Meyerhold. Seu filme *Ivan, o Terrível* é um exemplo prático, que se tem registro, dos princípios cênicos da Biomecânica.

Pablo Picasso é um exemplo de pintura, com uma base técnica incrível.

A arte cubista, da qual Picasso (1881 - 1973) fazia parte, é um exemplo de muitos princípios. Compreender a montagem das formas é um elemento que o ator deve ter com seu próprio instrumento.

11º dia - 04/08/2023

Trabalhos em coletivo:

- Arrastar o *partner*¹⁵ o puxando pela perna.
- Arrastar o *partner* o puxando pelo braço.
- Duas pessoas carregam uma pessoa (pelos braços, depois só as pernas).
- Exercício de subir nas costas do *partner*. (trabalho de equilíbrio).

Esses exercícios são preparações para outro *étude*: a punhalada. As frases de ações também foram trabalhadas de forma individual, sem uma ordem definida de como é a estrutura.

- Exercício de carregar o *partner* no ombro:

- * Um *partner* deitado no chão.
- * O outro toma uma certa distância e realiza a preparação para a corrida.
- * Depois vem na corrida e salta, se posicionando ao lado direito de quem está no chão.
- * Através de uma recusa ele agarra o braço do *partner* do chão e o levanta com o impulso.
- * Realiza uma caminhada com o *partner* pendurado em seu ombro.
- * Depois encontra um ponto para o soltá-lo, o lança em direção ao chão.

¹⁵ Utilizo essa expressão em inglês, como é usada por Bogdanov, e muito usada também por Barba. Sendo uma escolha a não tradução, e globalização do termo.

* O *partner* passivo da ação, ao tocar o chão, realiza um rolamento de costas.

- Outro exercício para trabalhar a punhalada:

* A adaga na mão (braço direito estendido ao alto, esquerdo apontado para frente).

* Realiza uma caminhada com a adaga na mão.

12º dia - 05/08/2023

Um dos elementos mais importantes da Biomecânica é a economia, que está diretamente ligada à precisão dos movimentos. A precisão traz ao espectador uma leitura limpa da informação.

Exercícios de precisão:

- Movimentação no espaço em grupo. Juntos tentar parar e realizar um *dátil*.
- Corrida o mais rápido possível, parar com controle e precisão (de frente, de costas, sozinho e em dupla)

Exercício rítmico:

- O tapa em dupla: dois atores realizam diversos movimentos de bofetada um no outro, trabalhando com variações rítmicas essa ação.

O uso da música nos *études*:

* A música *12 Études, Op.10 - nº12 in C Minor “Revolutionary”*, de Frédéric Chopin (1810 - 1849) foi utilizada por Meyerhold no treinamento do *étude* do lançamento da pedra. Experimentamos essa música no nosso treinamento. Compreender as nuances da música, unir o nosso movimento à sua melodia, como também trabalhar em contraponto com ela (como se o próprio corpo e seus movimentos compusessem outra música invisível, que dialoga com a música tocada).

13º dia - 07/08/2023

O ator deve treinar seu corpo físico (sua musculatura), dentre as principais partes do corpo para o ator são:

- Abdômen: o centro de nosso corpo, sustentação da parte superior.
- Pernas: importante para a construção dos impulsos.
- Pés: mobilidade e força, pois representam o ritmo do movimento.
- Mãos e braços: a expressividade cênica.
- Articulações: todos os encontros dos ossos. Através delas se constrói formas.

Exercício rítmico:

- Pisada dos pés: em dupla, como uma dança em desequilíbrio, um ator deve tentar pisar no pé do outro. O outro, como um jogo, tentará fugir e realizar a mesma ação. Um confronto de pisadas em ação e reação.

Exercício de precisão:

- Corrida e salto para subir em um cubo, fixando o corpo.
- Corrida e salto sobre o cubo, fixando o corpo no final. (como um pulo de carniça)¹⁶

Primeiro encontro de criação dramatúrgica:

Os encontros práticos de construção de cenas foram gerenciados por Claudio Paternó. Foram feitos em três dias, cada um utilizando um texto de dramaturgia para o estudo teórico e prático. Os textos trabalhados foram:

- *Hamlet*, de William Shakespeare (Ato 1, cena 1)

¹⁶ Brincadeira que comporta movimentos variados. No movimento básico os participantes, em fila, saltam uns sobre os outros, geralmente apoiando as mãos nos ombros ou sobre as costas do que serve de obstáculo a seu salto.

- *O Pedido de casamento*, de Anton Tchekhov
- *Fim de Partida*, de Samuel Beckett (a rubrica inicial da peça)

No primeiro dia teve uma introdução teórica pensando a Biomecânica para a construção das cenas:

- Frase de ação: as frases devem ser bem definidas e divididas no texto para o ator construir suas ações seguindo o princípio das frases.
- O uso do **racuz** (*Ракыз*) em relação ao espectador, e em relação aos parceiros de cena.
- O clima e o espaço podem influenciar a **grupiróvica** (*Группировка*).
- A **grupiróvica** (*Группировка*) transmite as emoções dos personagens.
- Devem-se criar expectativas através de sequências de **atcaz** (*Otkaz*) e **pacil** (*Посыл*).
- Uma fala pode ser o **atcaz** (*Otkaz*) da fala do outro.
- O **atcaz** (*Otkaz*) é sempre a preparação para algo.
- Objetivos concretos (verbos precisos de ação)

Na primeira cena (Hamlet) dividimos em grupos e aplicamos esses princípios na sua execução. Uma cena coletiva que incluía uma atmosfera, o clima frio e escuro proposto pelo texto. Assim influenciando e transformando nossas **grupiróvica** (*Группировка*), exploramos o espaço, pois era uma cena com uma quantidade grande de atores atuando. O Fantasma também era um personagem que gerava um desafio na construção de suas ações e no ritmo diferente proposto, diferenciando a ideia do real e o imaginário. O fantasma era um contraponto dos guardas.

14º dia - 08/08/2023

O uso do extremo. O corpo nunca está em equilíbrio, nunca está apoiado como na vida cotidiana. O ator deve estar sempre trabalhando no risco. Como já falado, esse é o conceito do **equilíbrio dinâmico**.

Exercícios de equilíbrio dinâmico:

- Em cima de um cubo, o ator deve se colocar em desequilíbrio, experimentando as superfícies do cubo, principalmente as bordas laterais.
- Um pé fixo em cima do cubo. O outro desliza pela lateral, simulando uma queda. (Experimentar de forma técnica e depois improvisar um diálogo com o cubo, variando ritmos e experienciando a situação da falsa queda).

15º dia - 09/08/2023

Movimentação geométrica: desenhar o espaço com o movimento.

Exercícios de equilíbrio:

- Equilibrar o bastão na palma da mão.
- Equilibrar o bastão no cotovelo.
- Equilibrar o bastão no ombro.
- Equilibrar o bastão na testa.
- Equilibrar o bastão no queixo.
- Equilibrar o bastão no joelho.
- Equilibrar o bastão no peito.
- Equilibrar o bastão nos pés.
- Equilibrar o bastão em trajetória sobre a barra de equilíbrio.
- Equilibrar o bastão em trajetória sobre um caminho de cubos de diferentes alturas.

Segundo encontro de criação dramatúrgica:

A música externa é um *partner*. Deve-se trabalhar a relação da música com a ação a todo instante, e mesmo quando não tiver música externa, deve-se criar uma musicalidade comum.

No segundo encontro das cenas trabalhamos em dupla na peça curta *Pedido de Casamento*, de Tchekhov. Cena que demandou uma relação rítmica nos diálogos. As frases de ação eram bem claras, e exploramos isso. Outro ponto importante foi a música interna do que não estava no texto de forma escrita, mas na construção da relação entre atores. Um relato específico da minha cena foi

a musicalidade de línguas diferentes. A cena foi feita de diálogos em português, russo, inglês e estoniano (pois o ator que contracenou comigo era da Estônia)

16º dia - 09/08/2023

Exercícios de controle do peso corporal. Necessários para compreender como se está no espaço. Alguns exercícios foram:

- Caminhar e correr pelo espaço em desequilíbrio, utilizando as paredes para jogar o peso e empurrar como uma alavanca.
- Se empurrar usando o *partner* como base.
- Em círculo com todos. Um vai ao centro e joga o seu peso em direção aos outros, que o amortecem e empurram de volta ao centro, como uma mola.

Étude do punhal:

- Treino de carregar o *partner* nas costas.
- Treino de se jogar de uma mesa e cair em quatro apoios: deitado sobre uma mesa, deve-se lançar o próprio corpo em direção ao chão, girando o corpo no ar, como um gato que organiza o próprio corpo no ar em uma queda. Terminando o movimento estando em 4 apoios, em lateral, como nas fotos a seguir:

Foto 13 - Fotos tiradas com o ator Kewen Coutinho do Estúdio Meyerhold Rio de Janeiro, 2024.



Fonte: o próprio autor.

17º dia - 11/08/2023

A imagem de um Tigre ao atacar uma presa. Nesse movimento de caça vemos a trajetória da frase de ação, o **pacil** (*Посил*). O ator deve ter a mesma potência desse vôo do tigre em suas ações.

Nesse dia trabalhamos princípios rítmicos com o uso de corda, exercícios que auxiliam na coordenação, musculatura das pernas e principalmente nessa construção da percepção rítmica:

- Pulo de corda normal individualmente.
- Pulo de corda andando para frente.
- Pulo de corda andando para trás.
- Pulo de corda em grupo.
- Pulo de corda em grupo com as pessoas vindo de fora entrando na corda em movimento.

Exercícios de relação com objetos cenográficos:

Esses exercícios propostos por Bogdanov auxiliavam na relação do ator com uma cenografia. Utilizamos cubos e escadas, trabalhando com as superfícies em madeira.

Alguns exercícios trabalhados:

- Correr e pular em cima do cubo de forma precisa.
- Dança com os pés em cima do cubo, explorando as arestas, trabalhando o desequilíbrio.
- Deslize do pé em falso (um pé apoiado em cima do cubo, o outro desliza pela aresta do cubo, dando a impressão de queda)
- Tentar subir no cubo com o deslize do pé, dando a impressão de cair com o rosto no cubo. Realizando o som da batida com a palma da mão na superfície do cubo.

Étude da punhalada:

- Treino de lançamento do parceiro pelas costas, ele cai em uma **estóica** (*Смоўка*) de 4 apoios. Veja nas fotos:

Foto 14 - Fotos tiradas com o ator Kewen Coutinho do Estúdio Meyerhold Rio de Janeiro, 2024.



Fonte: o próprio autor.

18º dia - 12/08/2023

Último dia. Todos os dias foram voltados à compreensão orgânica desse corpo treinado sob os princípios da Biomecânica. Estudamos para compreender de forma teórica e prática para a construção da dramaturgia a partir dos conceitos de Meyerhold.

Exercícios com bastão:

- Lançamento do bastão individualmente para cima.
- Lançamento do bastão em dupla (um lança o bastão para o outro, trabalho de **atcaz** (*Otkaz*) e **pacil** (*Посил*)).

- Lançamento de bastões em dupla (cada um com um bastão, e de forma concomitante se lança de um para o outro).
- De forma individual, trabalho com dois bastões: um bastão sendo girado pelos dedos e outro sendo equilíbrio na outra mão. (Exercício de contraponto¹⁷).
- Em uma mão equilibrar o bastão, na outra quicar a bola de tênis no chão e pega-lá. (Exercício de contraponto).
- Com o bastão, controlar o quique da bola de tênis, como se o bastão fosse uma raquete de tênis.
- Girar o bastão com as mãos, e passar o bastão de forma lateral em giro, para o *partner*.

Exercícios de relação com objetos cenográficos:

- Construção de dramaturgia com o ritmo e a mesa: a partir da ideia do deslizar, dessa vez com as mãos e os pés, se relaciona com a mesa. Ao deslizar, dando uma ideia de escorregada, bate-se com a palma da mão na mesa. Um exercício vindo da palhaçaria, que funciona para a *dramaturgia física com o espaço*. Trata-se de usar o corpo como instrumento de criação de símbolos e comunicação em relação ao meio, ao espaço de trabalho.

A oficina prática de Bogdanov e as aulas teóricas de Paternó foram uma experiência que contribuiu para a minha formação como pesquisador de Meyerhold. Ensinamentos que só tenho a agradecer por experienciar. Cada dia foi um somatório dos outros, um processo de construção do corpo, igual à construção de uma peça de teatro. Uma ideia de montagem, cada exercício foi se complementando com os dias. Todos se repetiam e iam se tornando cada vez mais desenvolvidos, como uma construção artesã do corpo. No final parecia que o meu instrumento tinha chegado a um outro lugar de experiência. Uma evolução que ainda continua até as experimentações atuais, que descreverei à frente. Concluo aqui o relato desse curso com grandes mestres do teatro.

¹⁷ Os exercícios aqui listados estarão presentes mais à frente no capítulo do contraponto, explicando a função deles e como eles se associam com o contraponto musical.

2. MEYERHOLD, TREPLIEV & STANISLAVSKI

Quando Stanislavski fechou o Estúdio da rua Povarskaia, isto foi para mim um drama pessoal, mas na realidade ele tinha razão. A impaciência e a impetuosidade que me são características levaram-me a juntar elementos inconciliáveis: dramaturgia simbolista, pintores estilizantes e jovens atores formados pelo realismo psicológico do Teatro de Arte. Passada a amargura do fracasso, dele extrai uma lição: era necessário formar um novo tipo de ator e só então impor-lhe as tarefas novas. (MEYERHOLD apud CONRADO, 1969, p.6)¹⁸

A relação entre mestre e aprendiz (Stanislavski e Meyerhold) trouxe uma revolução estética ao Teatro Soviético do século XX. Meyerhold, não satisfeito com a pesquisa de seu mestre, busca outras alternativas e pesquisas para o Teatro. Nota-se na fala a seguir, o que Meyerhold questionava, a estética do Teatro de Artes de Moscou (TAM):

Poderia por acaso o teatro Naturalista dar conta de tão vasto repertório? Não. O teatro modelo da técnica naturalista - o Teatro de Arte de Moscou - tentou receber em seu seio os teatros antigo (com *Antígona*), Shakespeariano (com *Júlio Cesar* e *O mercador de Veneza*), ibseniano (*Hedda Gabler*, *Espectros*, entre outros), maeterlinckiano (*Os cegos* e outros) ... E apesar de ser encabeçado pelo mais talentoso diretor da Rússia (Stanislavski) e toda uma série de atores magníficos (Knípper, Kachálov, Moskvín, Savítskaia), mostrou-se completamente impotente diante da materialização de tão grande repertório. Reforço: o que sempre o impediu nisso foi a paixão pela maneira meiningeriana de encenar; o que o impediu foi o “método naturalista”. (MEYERHOLD, 2012, p. 86)

É nítido na fala de Meyerhold que a grande crítica não era para seu mestre, mas sim para a estética de encenação que o Teatro de Artes de Moscou se propôs fazer. Meyerhold se refere como estética meiningeriana¹⁹. Podemos pensar em Meyerhold como um artista que se assemelha ao personagem Trepliev da *Gaivota*, de Anton Tchecov (1860 - 1904), que ele próprio interpretou na encenação do TAM, em 1898. Trepliev era um jovem autor, filho de uma famosa atriz, de nome Arkadina, que enfrenta conflitos com sua escrita e propostas estéticas diferentes do que se encenava na época. Meyerhold ter atuado nesse personagem diz muito sobre o que ele se tornou ao sair da companhia de Stanislavski. Um jovem artista que buscava revoluções estéticas no Teatro Soviético.

*ARKADINA*²⁰ - *Sendo assim, porque não pegou numa peça normal - porque é que nos pôs a todos aqui sentados diante desta*

¹⁸ Fala dita por Meyerhold anos depois do fechamento do Teatro Estúdio sobre os estudos da *Morte de Tintagiles*, de Maurice Maeterlinck.

¹⁹ Os Meiningers foram uma grande influência na construção do Teatro Realista. Companhia Teatral criada pelo duque Georg II de Saxe-Meiningen, no final do século XIX, numa região da atual Alemanha. Influenciaram grandes nomes do teatro como André Antoine (1858 - 1943) e Stanislavski.

²⁰ Mãe de Trepliev.

divagação decadente? Aliás, se tivesse sido só por brincadeira, ainda me dispunha a ouvir meia dúzia de balelas, mas o que nós estamos a ver aqui pretende ser outra coisa: uma forma nova, uma novíssima era na Arte. O que eu concludo é que não há formas novas em perspectiva; só vejo um péssimo feitio. (TCHECOV, 2017, p16)

Nessa fala de Arkadina, personagem que representa esse envelhecer do teatro, que um dia foi jovem e fresco, vê-se uma insatisfação com o estilo inovador proposto pelo filho ao texto. Usando a expressão “forma nova”, ela situa a questão da estética, que também será vista na fala do próprio Trepliev em conversa com Sorin (tio de Trepliev, irmão de Arkadina):

TREPLIEV - Evidentemente! Estás a ver, a minha mãe não gosta de mim! É natural. Ela o que deseja é que a deixem viver a vida, amar, usar blusas de cores vivas, e eu sempre aqui, com os meus vinte e cinco anos a lembrarem-lhe constantemente que já não é nenhuma jovem. Quando eu não ando por perto, ela só tem trinta e dois anos. Mas se estou ao pé dela, tem mais dez, e é por isso que me odeia. Mais, ela sabe que eu me recuso a aceitar o teatro. Ela ama o teatro. Ela vê-se a si própria ao serviço da humanidade e da causa sagrada da Arte. Ora, na minha opinião, o teatro é uma perfeita rotina imbuída de puro convencionalismo. Quando a cortina sobe, deixa à nossa vista um espaço delimitado por três paredes, iluminado por uma luz artificial, e vemos todos esses artistas sublimes, sacerdotes e sacerdotisas de uma arte sagrada, a imitarem como é que se come, como é que se bebe, se namora, passeia e veste o casaco. Com cenas vulgaríssimas e com frases ocas, põem-se a cozinhar uma moral de uso doméstico, bem ajeitadinha, pequenina, fácil de entender.

SORIN - Não podemos passar sem o teatro.

TREPLIEV - Mas são precisas novas formas. Temos de as conseguir. Se não arranjarmos formas novas, então o melhor é não termos nada. (TCHECOV, 2017, p.7)

Trepliev desejava uma nova arte, novos conceitos, novas ideias. Ao ver esse personagem escrito por Tchecov, que era grande amigo de Meyerhold, nota-se que era o personagem perfeito para simbolizar esse novo artista que estava por vir. Meyerhold foi esse novo artista, foi esse Trepliev. Meyerhold se torna um grande nome do Comunismo Russo, encenando até textos do poeta da revolução, Vladímir Maiakóvski.

TREPLIEV - Precisamos de novas formas. Novas formas, e se elas não existirem, é preferível que não haja nada... (TCHECOV, 2017, p.7)

*NINA*²¹ - *É difícil trabalhar em sua peça. Ela não tem personagens vivos.*

TREPLIEV - *Personagens vivos! A vida precisa ser representada não como é nem como devia ser e, sim, como aparece em nossos sonhos.* (TCHECOV, 2017, p.10)

TREPLIEV - ... *Senhoras e senhores, vai começar, peço sua atenção! (Pausa) Estou começando. (Golpeia o chão com um bastão e diz alçando a voz) Oh, antigas e veneráveis sombras que pairais sobre o lago durante a noite, fazei que adormecemos e deixai que sonhemos com o que acontecerá na terra daqui a duzentos mil anos!*

SORIN - *Daqui a duzentos mil anos não haverá mais nada.*

TREPLIEV - *Então, que nos mostrem esse nada.* (TCHECOV, 2017, p.13)

Esses três momentos distintos da peça mostram Trepliev buscando novas estéticas, criticando os personagens vivos (os personagens realistas), colocando o sonho como objeto artístico. O imaginário sobre o futuro deve ser fonte artística para o teatro. Meyerhold parece que foi consumido pelos pensamentos de Trepliev, pois tudo que o personagem fala no texto são reflexões que Meyerhold teve e que depois começará a construir de forma prática.

Meyerhold e Stanislavski, os dois, seguiram caminhos diferentes, porém tinham um objetivo em comum, uma revolução Teatral. Formas e conceitos diferentes, mas ambos estavam preocupados com o trabalho do ator. Voltando à citação inicial desse capítulo, quando Meyerhold (MEYERHOLD apud CONRADO, 1969, p.6) fala: "Quando Stanislavski fechou o Estúdio da rua Povarskaia, isto foi para mim um drama pessoal, mas na realidade ele tinha razão...Passada a amargura do fracasso, dele extraí uma lição: era necessário formar um novo tipo de ator e só então impor-lhe as tarefas novas." Ele compreende o primeiro erro que teve em seu novo pensamento teatral, esquecer o trabalho do ator; pensou primeiro na forma, e esqueceu o principal instrumento do teatro, o ator. Compreender esse erro ao longo de seu trabalho fez aparecer o seu novo teatro e seus fundamentos de treinamento, a Biomecânica Teatral. Mais uma prova desse respeito que um tinha pelo outro está descrito na fala de Meyerhold citada no texto de Béatrice Picon-Vallin, *Stanislavski e Meyerhold, Solidão e Revolta*:

Não se deve dizer que Meyerhold e Stanislavski são antípodas, que são contrários absolutos. É falso porque o itinerário de Stanislavski implicou numa série de evoluções, porque, como sábio e grande artista de nosso tempo, ele acolheu as mais diversas influências e esteve atento a tudo. No estrangeiro, para onde viajou, observou muitos teatros com um olhar penetrante [...] Stanislavski mudou com frequência, modificou suas concepções, suas formulações e eu por meu lado, fiz outro tanto [...] A arte é magnífica porque, a cada etapa, nós nos surpreendemos em posição de aprendizes. [...] Situar-nos nos

²¹ Jovem atriz, pela qual Trepliev é apaixonado.

antípodas um do outro seria um ponto de vista limitado. Nem Meyerhold nem Stanislavski são algo de acabado, eles mudam constantemente. (2013, p.28)

É preciso acabar com essa bobagem, com essa estupidez de que Konstantin Sergueievitch e eu seríamos o antípoda um do outro. É falso. Nós representamos dois sistemas complementares. Stanislavski excluiu de seu sistema muitos elementos que vinham dos Meiningers. Quanto a mim, integrei no meu uma série de elementos que eu havia rejeitado no início de minha atividade, que eu não tinha querido aceitar de Stanislavski. (2013, p. 28-29)

Meyerhold (2012, p.44) afirmava: “O teatro naturalista obviamente rompe no espectador a capacidade de completar o desenho e de sonhar, como se faz ao escutar música”. (Trad. Diego Moschkovich)

A maior prova de todas relacionada à parceria que Stanislavski e Meyerhold tinham encontra-se no convite final de Stanislavski. No ano de 1938, Meyerhold corria risco de ser morto. Então seu mestre o convida para trabalhar no Teatro Ópera Stanislavski²², e ao “convidar Meierhold ao seu Teatro de Ópera, Stanislávski pretende encenar com ele as pequenas operas de Mozart. No final das contas, Meierhold apenas termina Rigoletto depois da morte de Stanislávski, que iniciou essa encenação.” (PICON-VALLIN, 2013, p. 470)

²² Com a ascensão de Josef Stalin (1878 - 1953) ao governo soviético a partir dos anos 1920, muito mudou no comunismo russo. Um governo que exigia uma arte voltada a uma proposta ideológica do cotidiano socialista. A partir de 1924, Meyerhold diverge dos pensamentos dessa ideologia, e assim começa a correr perigo da vida. Ele critica esse pensamento, continua realizando suas encenações, com grandes críticas ao modelo implementado. Em 1938, seu teatro foi fechado com a justificativa de que não respeitava a forma implantada pelo governo Stalinista.

No mesmo ano, Stanislavski já prevenido um perigo a Meyerhold, o convida para trabalhar com ele no Teatro Ópera Stanislavski. Acolhendo seu aluno prodígio com a justificativa de ser de extrema importância ele continuar fazendo teatro. Stanislavski morre em agosto daquele mesmo ano, e assim a proteção a Meyerhold cai por terra. Seu legado ficou com seus atores, de uma forma escondida, pois durante muito tempo foi proibido falar nele na URSS, e qualquer arquivo sobre ele foi apagado dos registros. Sua enteada consegue fugir com seus cadernos de anotações, que era protegido por ele, e ela consegue entregar a um antigo aluno de Meyerhold, o cineasta Serguei Eisenstein, que guardou aqueles documentos e os protegeu das queimas de arquivos.

O legado de sua técnica ficou nesses escritos, e nos alunos-atores que, vivos, conseguiram passar seus conhecimentos adiante.

3. A BIOMECÂNICA TEATRAL

[...] importante dizer que a biomecânica não se restringe unicamente a exercícios físicos. V.N. Solovióv, um dos colaboradores de Meierhold, durante os trabalhos realizados no Estúdio da rua Borodínskaia, explica que a biomecânica de Meierhold “em um certo grau, treina cada ator para ser um inventor que se esforça para descobrir, cada vez mais, novos meios para a representação teatral. E, frequentemente, o que aparece para o espectador como sendo um excelente trabalho do diretor é, de fato, a invenção criativa daquele que representa”. (CARDOSO, 2018, p. 187)

Meyerhold precisava encontrar um novo meio técnico para a atuação. A metodologia que ele aprendeu com Stanislavski no Teatro de Artes de Moscou se limitava, naquele momento, ao teatro realista. Meyerhold investiga primeiramente em cena os textos simbolistas, depois encenando outros tipos de textos, todos fora daquela estética realista, característica das produções iniciais do TAM. Para desenvolver uma encenação com os conceitos que presava, teve de trabalhar um novo tipo de ator. Para isso retomou nos seus *études*, técnicas e conceitos dos teatros orientais, como o Teatro Kabuki, e também da *Commedia Dell'Arte* italiana. Meyerhold nunca foi ao oriente de forma física, mas através de uma atriz japonesa de teatro Kabuki, chamada Kawakami Sadayakko (1871 - 1946), que esteve na Europa, é que ele se encanta pelo oriente. O termo Kabuki, em japonês tem os seguintes significados: *Ka* significa canto, *bu* é dança e *ki*, - habilidade. Um teatro que demanda técnica, um treinamento contínuo do ator, trabalhando suas habilidades para a construção de sua atuação. A outra influência base da Biomecânica foi a *Commedia Dell'Arte* representada pelo ator italiano Giovanni Grasso (1873 - 1930). A companhia de Grasso fez uma temporada de apresentações na Rússia, na época em que Meyerhold dirigia o Teatro Imperial. Ele assistiu essas apresentações e se inspirou para estudar a *Commedia Dell'Arte*, criando posteriormente até um *étude* em homenagem à performance de Grasso, o salto sobre o peito. Segundo Bogdanov, Meyerhold dizia que ao ver Grasso, estavam presentes inúmeras leis da Biomecânica. A partir dessa necessidade e esses estudos, ele desenvolve a Biomecânica Teatral.

O conceito base da Biomecânica é o estudo que o ator deve ter de seu instrumento de trabalho, de criação, o corpo. O corpo como um todo, e como ele significa em cena. Como disse Peter Brook (1999, p.8):

“Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, em cuja caixa de ressonância há uma barulheira confusa e dissonante de ruídos inúteis, impedindo a audição da verdadeira melodia. Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários”.

Meyerhold também era músico, violinista. Ele relacionou o estudo da música e do instrumento musical com o ator. O ator tem que ter total domínio do seu corpo (que é seu instrumento musical), sendo o instrumento e sendo também o próprio músico.

Nos anos 1920 e 1930 houve uma evolução da indústria na sociedade soviética, o trabalho nas fábricas se torna importante para compreender os meios de trabalho. Josef Stalin fala sobre a busca de um tempo perdido em relação aos outros países: “Estamos 50 a 100 anos atrasados em relação aos países mais avançados. Temos de percorrer esta distância em dez anos. Ou conseguimos fazê-lo ou seremos esmagados”. (STALIN, 1951, p.39) Meyerhold observou esse trabalho nas fábricas, e estudou a obra do engenheiro industrial Frederick Taylor (1856 - 1915); e mais tarde, nos princípios da Biomecânica, veremos as relações de seu teatro com o Taylorismo (modelo de organização do processo de produção nas fábricas, onde a economia é o ponto chave) criando uma nova forma para o ator. A Biomecânica é baseada sobre o princípio de economia, o uso ideal da energia. Ele uniformiza seus atores com roupas de trabalho, parecidas com os macacões das fábricas. Outra relação que ele faz com o trabalho nas indústrias, é a que existe entre a máquina e o maquinista, em que o ator deve ser ambos: ao mesmo tempo em que é a máquina executando o trabalho, tem que ser o controlador dessa máquina, o maquinista.

A Biomecânica tem outro pilar, a reflexologia de Vladimir Bechterev (1857 - 1927). O neurologista russo que publicou entre 1907 a 1910 os três volumes de sua obra “Psicologia Objetiva”. Seus estudos partem dos estímulos externos que causam consequências ao ser humano. Os estudos dos reflexos se devem ainda a outro grande cientista russo Ivan Pavlov (1849 - 1936), com seu condicionamento clássico. Ambas as obras são semelhantes, com diferenças em como fizeram seus experimentos. O condicionamento clássico de Pavlov e o reflexo de associação de Bechterev foram estudos importantes para o trabalho de Meyerhold. Entender como os reflexos e a forma de condicionar a ação é importante para a relação do ator com as emoções que precisa gerar no espectador. Um exemplo clássico que podemos citar para compreender esses estudos, é o cão de Pavlov. Ele realiza uma experimentação com um cão. O cão é colocado ao som de um metrônomo, nada acontece. Depois ele coloca comida para o cão, e ele começa a salivar. Depois ele começa a associar o som do metrônomo com a comida, colocando a comida logo depois do som. O cão começa a compreender aquele som com a chegada da comida. Até que enfim, o som do metrônomo sozinho faz o cão salivar, sem a necessidade da comida, criando assim um reflexo condicionado.

Essa compreensão dos reflexos condicionados é essencial para a execução do trabalho do ator de Meyerhold, pois assim por meio das ações cênicas ele poderia condicionar o espectador a sentir algo específico que ele desejava como encenador. O movimento traz a emoção, princípio contrário ao primeiro estudo de Stanislavski, que Meyerhold vivenciou como ator, em que a emoção vinha em primeira instância e depois o movimento.

É importante ressaltar que a Biomecânica se trata de um treinamento para o ator, não é uma técnica de atuação. Parece pouca a diferença, mas na prática isso é importante, pois é comum ver alguns equívocos sobre a Biomecânica. A Biomecânica é um **treinamento** do instrumento do ator. Ela era uma disciplina aos atores de Meyerhold, assim como boxe, esgrima, euritmia de Emile Jacques Dalcroze (1865 - 1950), ginástica, biologia e história do teatro. Igor Ilynsky (1901 - 1987), um dos principais atores da companhia de Meyerhold afirma:

Meyerhold desejava que nossos gestos e a inclinação de nossos corpos seguissem desenhos precisos... Os exercícios de Biomecânica não tinham a intenção de ser mostrados em espetáculos. Sua finalidade era dar a sensação de movimento consciente, de como se mover no espaço cênico. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 157)

Mas isso não impede que em nossa contemporaneidade experimentemos os elementos de forma prática em cena. É um tanto controversa a fala de Ilynsky, pois o próprio Meyerhold, em um espetáculo, *O Corno Magnífico*, utilizou-se da Biomecânica como forma de atuação, mostrando para o público aquela “técnica”:

[...] ficamos sem sala de teatro e começamos a pensar em um espetáculo sem palco. O trabalho de preparação teve uma influência decisiva no carácter do espectáculo que gradualmente fomos organizando. Sempre tivemos pouco dinheiro, mas naquela época não tínhamos nada. Toda a encenação de *O Corno Magnífico* custou cerca de 200 rublos na moeda de hoje [...]. O espetáculo deveria lançar as bases para **uma nova técnica de interpretação** num novo ambiente de palco, rompendo definitivamente com bastidores e cenários com portas. Desde o primeiro momento, este novo princípio teve que desnudar todas as linhas de construção e levar a esquematização às suas últimas consequências. Conseguimos isso plenamente. O sucesso desta peça foi o sucesso da nova concepção teatral que lhe deu vida: hoje podemos dizer que todo “teatro de esquerda” não só começou a se desenvolver a partir deste espetáculo, mas ainda mantém inúmeras características de sua influência (MEYERHOLD, 1992, p. 430-431).

3.1 OS PRINCÍPIOS

Em entrevista pessoal com Claudio Paternó, concedida para esse trabalho no dia 20/08/2024, ele contou que Meyerhold nunca escreveu sobre os princípios da Biomecânica especificamente, e que eles foram passados “...de Kustov para Bogdanov, e futuramente para mim como um segredo. Meyerhold nunca fez um livro sobre a Biomecânica... e você sabe que ele não conseguia falar sobre a Biomecânica de forma ordenada e não falava sobre os segredos”. (PATERNÓ, 2024)

O próprio Meyerhold dizia: “Michelangelo não mostrava nunca a ninguém os seus esboços, os seus trabalhos preparatórios, assim deveria fazer eu também: a solução ideal, para um artista que

é experimentador par excellence, é ter um pequeno laboratório fechado, reservado aos especialistas, aos operadores teatrais”. (apud SODRÉ, 2014, p. 98)

A seguir encontram-se falas e comentários sobre os 44 princípios da Biomecânica Teatral de Meyerhold organizados por Picon-Vallin²³, a partir de textos distintos dele pesquisados pela mesma. Nesse capítulo, analiso cada comentário de Meyerhold relacionando-o com o pensamento de outros teatrólogos.

1. Toda a biomecânica está baseada sobre este fato: se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo também trabalha. À menor tensão, todo o corpo trabalha.

* Este postulado de Meyerhold, não à toa, é numerado por Picon Vallin como primeiro princípio da Biomecânica Teatral. Todo o trabalho do ator parte dessa ideia. Cada musculatura, cada articulação se move como um todo, para a construção da atuação. A ponta do nariz é utilizada como exemplo por ser um ponto de difícil atenção pessoal, e de difícil criação de movimento. Um símbolo que relaciona o corpo todo como criação de trabalho, criação de signos. O instrumento corpo-ator como um corpo total, com um corpo cênico, sobre o qual destaco as considerações de Maria T. L. Santos (2002, p.99-100).

A noção de **corpo cênico** foi um traço comum ao pensamento e à obra de alguns dos mais importantes encenadores do século passado. Seu “objetivo comum, declarado, é fazer com que o ator, por meio da inevitável representação, esteja realmente presente em cena”. No amplo painel da encenação do século XX, a tradição técnica, eleita para desenvolver a consciência e o controle do próprio corpo do ator, expressava as exigências e particularidades do projeto cênico de cada metteur en scène. Por outro lado, o valor do movimento no teatro ultrapassava as eleições estéticas e refletia, diretamente, as tradições culturais nas quais estavam inseridas as práticas cênicas.

2. O tema do exercício é uma necessidade que é difícil de evitar. Com o tema, o jogo do corpo é consideravelmente facilitado. No entanto, o sujeito nunca deve distrair, e é preciso evitar tocar o tema. Deve ser dada uma atenção rigorosa a cada elemento do exercício e à consciência do mesmo (plena consciência). Esta é a única forma de conseguir precisão no trabalho.

* Precisamos refletir sobre a questão de pensamento linear, de divisão cérebro - corpo (razão e emoção). Essa divisão é muito utilizada no ocidente, principalmente desde a influência de Descartes com sua famosa fala: *Penso, logo existo*. Também traduzida como: *Já que duvido, penso; já que penso, existo*.

²³ Textos completos apresentados pela própria em uma palestra no Armazém da Utopia, no ano de 2023, no Rio de Janeiro. Na data presente da palestra não se tratava ainda de uma publicação, somente texto entregue pela mesma de forma pessoal.

O paradigma dominante na ciência nos últimos séculos tem sido o modelo mecanicista newtoniano-cartesiano, (...) Ou seja, tudo é previsível e segue uma ordem lógica, na qual a mente não está diretamente relacionada à matéria, existe uma separação entre elas, que determina o mundo material como sendo perfeitamente objetivo, independente do referencial humano. Neste mundo as relações entre os indivíduos se dão a partir de fórmulas conhecidas, sendo, dentro de um certo âmbito de variáveis, totalmente previsíveis. (COPELIOVITCH, 1998, p.17)

Para a biomecânica, quando falamos corpo, este é considerado um corpo total (mente, voz, músculos, espírito).

...o cérebro não é a condição do corpo, nem o corpo é a condição do cérebro, ou seja, não existe entre ambos uma ligação de causa e efeito, pois corpo e cérebro (e eu ainda acrescentaria - a mente) são indissociáveis e imprescindíveis. Não existe um sem o outro. Não existe mente sem corpo; muito menos mente sem cérebro: a mente é o resultado da interação entre eles. (ANDRIEU, 2000, p.74)

Cada momento de um exercício deve ter um pensamento desse corpo total. Pensar sobre o tema, como falado, seria pensar somente com o cérebro. O pensamento deve ser com esse corpo todo, trabalhando e vivenciando cada momento de um exercício proposto com extremo rigor e atenção, o que Meyerhold chamou de “plena consciência”²⁴.

Segundo Christopher McCullough, Meyerhold pensava a reprodução da emoção da seguinte forma:

[...] para o ator criar emoções, ele deve primeiramente observar as manifestações físicas da emoção, depois recriá-las a fim de engatilhar as sensações da emoção. O ator não precisa estar pensando na emoção particular da ação para provocar um reflexo automático em seu corpo que dê significado à emoção. O ato de representar a emoção pode ser, através de uma mostra formal, o meio pelo qual o esforço realizado pelo ator pode ser incorporado sob a forma de Gestus²⁵. (MCCULLOUGH, 2003, p. 131)

3. Ao verificar o trabalho, cada participante no exercício deve demonstrar que compreendeu o método e que está pronto para receber conscientemente as instruções.

* Dentro da metodologia da biomecânica, a compreensão sobre o exercício deve ser clara e objetiva.²⁶ Não há espaços para dúvidas. Da mesma forma, os atores devem dedicar plena atenção à instrução que está sendo dada.

²⁴ Termo utilizado por Bogdanov.

²⁵ Termo utilizado de Bertolt Brecht (1898 - 1956): O *Gestus* está relacionado com o termo "gesto social", que engloba a gestualidade, a voz, a postura, a vestimenta, as atitudes e as expressões faciais do personagem.

²⁶ Tive a experiência desse princípio na oficina com Bogdanov, como relatei no capítulo anterior.

4. Cada um dos que trabalham deve estar consciente do momento em que pode passar de uma posição a uma outra. Uma pausa é obrigatória depois de cada elemento da tarefa dada.

* A ação deve ser executada com total consciência do ator. Ela deve ser dividida e cada passo deve ser compreendido como significante. O impulso para o deslocamento deve ter uma intenção clara do que se está fazendo. Uma pausa é necessária no fim, para se compreender e ter o impulso de uma nova ação. Veremos isso adiante com as frases de ação da biomecânica.

5. Na biomecânica, cada movimento é composto de três momentos: 1) intenção, 2) equilíbrio, 3) execução.

* São nítidos esses três momentos. Devem estar presentes em todos os atos cênicos. A intenção parte do princípio da recusa até o início da ação. É também onde o ator assimila a tarefa, se prepara intelectualmente para a mesma. O equilíbrio acontece na interseção desses três momentos, onde o ator deve ter consciência plena do seu corpo no espaço para a realização da execução. Quando o ator termina uma ação, ele reflete sobre o que fez (uma nova fase de intenção) e a partir dessa reflexão já se prepara a nova ação, criando assim: “uma transição para um novo ciclo de atuação”. (MEYERHOLD apud BRAUN, 1995, p. 174)²⁷

6. A boa orientação no espaço na presença de um grande número de pessoas é de enorme importância. A tarefa de cada pessoa é encontrar o seu próprio caminho através do complexo movimento da massa.

* Para Meyerhold as massas são o proletariado. No seu pensamento, o Teatro não podia mais estar ligado a apresentações intimistas:

É preciso levar em conta a necessidade que sente o espectador moderno de assistir a espetáculos destinados não mais a trezentas ou quinhentas pessoas (o proletariado evita os teatros “intimistas”), mas a dezenas de milhares (vejam as massas que enchem os estádios de futebol, voleibol, hockey e onde, amanhã, mostraremos jogos esportivos teatralizados). (MEYERHOLD apud CONRADO, 1969, p. 184).

²⁷ O corpo tem uma memória psicofísica, como já dizia Stanislavski. O neurocientista português Antonio Damásio (2000, p.80) afirma: “os fenômenos mentais resultam da interação entre as atividades dos neurônios com o meio externo”. A relação corpo-espaço (meio externo) está diretamente ligada e é necessária para a auto-análise e construção das ações do ator.

7. Num exercício de massa, cada pessoa deve conhecer o seu lugar, identificando-o em relação a todos os parceiros e ao espaço no qual está a trabalhar. A precisão de orientação, rigor de cálculo, precisão e velocidade de visão deve ser levada ao máximo (esta capacidade de adaptação, a precisão da visão, é produzida, mesmo inconscientemente, pelos habitantes das grandes cidades).

* O ator deve dominar o espaço com uma precisão geométrica. Ele relaciona um exemplo da vida cotidiana: em grandes cidades os seres humanos conseguem se locomover de uma forma precisa, sem esbarrar, mesmo com uma quantidade grande de pessoas passando por uma rua. O ator deve ter essa atenção de forma consciente em cena.

8. A coordenação no espaço e no campo de jogo, a capacidade de se encontrar num fluxo de massa, a capacidade de se adaptar, de calcular e de olhar com precisão são os requisitos básicos da biomecânica.

9. A exclamação, signo do grau de excitabilidade, deve ter sempre um suporte técnico. A exclamação não pode ser admitida senão quando tudo está tenso, quando todo o material técnico está organizado.

* Para Meyerhold, a exclamação é a excitabilidade da ação do ator. Por exemplo: um ator tentar provocar um movimento corporal virtuoso, com muita energia de uma só vez. Isso é perigoso para o ator, principalmente quando não treinado. Uma tendência é tentar fazer o mais difícil, o mais diferente. A ação deve ser construída para chegar ao ponto de exclamação, como uma frase textual. O ponto de exclamação aparece no fim, existe todo um processo para se chegar a ele.

Na terminologia de Grotowski, um “turista” é alguém que viaja por toda parte sem ter raízes, uma pessoa que vai de um lugar ao outro superficialmente. Um artista também pode trabalhar “turisticamente”: estando habituado à excitação da primeira improvisação, ele não tem paciência de trabalhar na estrutura. Ele se aborrece quando seus nervos não se agitam, e descarta tudo para encontrar uma nova proposta que excitará seus nervos mais uma vez. Esse tipo de artista passa de um primeiro esboço a outro primeiro esboço, sem nunca escavar mais a fundo, sem explorar por inteiro um único território. (RICHARDS, 2012, p. 44)

Richards vivenciou esse uso da excitabilidade em seu exercício no trabalho que realizou com Grotowski em Botinaccio. Em uma das apresentações para Grotowski, onde Richards achava que fez uma excelente apresentação, Grotowski diz: “Aquilo foi horrível! Foi inacreditavelmente horrível! Acho que nunca tinha visto algo tão ruim”. (apud RICHARDS, 2012, p. 43)

Richards estava ansioso para acertar, construiu um trabalho para “exibir” a Grotowski e aos colegas que lá estavam. Ele se preocupou com o resultado, em como seria visto e não no principal do trabalho, o fazer. O trabalho vem na construção da primeira ideia e desenvolvimento da mesma. Um percurso para chegar ao ponto de exclamação.

10. Uma calma total e um equilíbrio justo são as primeiras condições de um bom trabalho preciso.

* O equilíbrio é a base do trabalho. Através da busca do mesmo, se pode construir, criar. Junto a uma mansidão, que pode acabar caindo numa excitabilidade sem construção, como falado no princípio anterior.

11. Durante um exercício realizado com um parceiro, quando ele faz as suas verificações, cada um deve, por um sinal de *Отказ* ou por outro meio imperceptível para o espectador, sinalizar ao parceiro que ele está pronto para realizar a tarefa seguinte.

* O trabalho sempre é coletivo. Um dos princípios da frase de ação *atcaz* (*Otkaz*), em russo, que se traduz como “recusa”, tem uma função interessante. A partir dele, dois *partners* podem realizar ações sabendo o ponto de partida da mesma, podendo assim desenvolver um ritmo e posições precisas em relação.

12. Ocupar devidamente o espaço, manter os intervalos necessários, é o objetivo e a preocupação de cada participante.

* Simplesmente equilibrar o espaço deve estar presente na consciência do ator. O exercício mais universal do Teatro se adequa a esse princípio, o caminhar pelo espaço e preenchê-lo.

13. Ao executar um exercício, é preciso proibir-se de manifestar fogo ou temperamento, não se deve ter pressa, nem se apropriar muito do espaço. Domínio de si, calma e método antes de tudo.

* Para Meyerhold, todo bom trabalho necessita de precisão. Para consegui-la, deve-se ter tranquilidade, fugir da excitação, para assim construir esse trabalho preciso. É necessário ter domínio sobre o instrumento, agir com calma, não deixar as emoções controlarem. Manter-se

consciente, com método, domínio sobre a música que vai construir (relação do instrumento musical ao instrumento-corpo do ator).

14. Cada um deve possuir a posição convincente de um homem em equilíbrio, cada um deve ter uma reserva de atitudes, de poses e de diferentes recursos que lhe permitam manter o equilíbrio. Cada um deve buscar por si mesmo o equilíbrio necessário ao momento dado.

15. O ator deve manter sempre uma busca pelo equilíbrio. O ator deve ter um repertório de movimentos, todos nesta constante de buscar o equilíbrio. Meyerhold chama isso de *equilíbrio dinâmico*. Deve-se ter uma atenção às transferências de peso, saber em qual parte do corpo está se destinando o peso. Controlar essas variações, a palavra “controle”²⁸ é uma base de toda a Biomecânica Teatral.

15. Cada um deve compreender e saber sobre que perna está, a direita, a esquerda, as duas juntas. Cada intenção de mudar a posição do corpo ou dos membros deve imediatamente ser consciente.

O sistema biomecânico completo, o processo inteiro de nossos movimentos, é ditado por um princípio básico - nossa capacidade de pensar, o cérebro humano, o aparato racional... Isto é, a razão, porque verificamos cada movimento no palco confrontando-o com os pensamentos que são provocados pela cena em questão... Não apenas os movimentos, não apenas as palavras, mas também o cérebro. (BRAUN, 1995, p. 176)

* O ator deve ter uma análise precisa sobre o seu instrumento, em como ele está. Como está o centro de equilíbrio, onde está a força do impulso. Tudo a partir da relação cérebro-corpo.

16. O gesto é resultado do trabalho de todo o corpo. Cada gesto é sempre o resultado daquilo que o ator que mostra o jogo possui em sua reserva técnica.

* Lembrando que Meyerhold dizia que: “se a ponta do nariz trabalha, o corpo todo trabalha”, assim cada gesto deve ser um elemento que integra o corpo inteiro. Não somente uma mão, um olhar, uma posição de uma parte do corpo; todo o corpo está integrado. E o ator deve desenvolver repertórios, assim como na dança e na música. O ator deve construir notas musicais com o corpo, e deve desenvolver memórias musculares, tudo para utilizar no ato da criação

²⁸ Esse termo é muito utilizado na Biomecânica Teatral, e ao mesmo tempo é muito perigoso ter uma má compreensão dele. Controle não deve ser pensado de uma forma mecânica, do cérebro controlando sozinho o corpo. Esse controle deve ser relacionado a esse corpo total, de uma consciência ativa, um corpo total consciente.

cênica. Citando uma fala de Grotowski, dita no Festival de Teatro de Santo Arcangelo, na Itália, em junho de 1988, sobre as ações físicas:

O que é gesto se olharmos do exterior? Como reconhecer facilmente o gesto? O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce no interior do corpo, mas na periferia. Por exemplo, quando os camponeses cumprimentam as visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa dentro do corpo (Grotowski mostra), e os da cidade assim (mostra). Este é o gesto. Ação é alguma coisa mais, porque nasce no interior do corpo. Quase sempre o gesto encontra-se na periferia, nas "caras", nesta parte das mãos, nos pés, pois os gestos muito freqüentemente não se originam na coluna vertebral. As ações, ao contrário, estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo. (GROTOWSKI, 1988)²⁹

Como já mencionado, a Biomecânica é uma disciplina de treinamento para o ator, e compreender a palavra *gesto* nesse princípio é importante. O uso dessa palavra em Grotowski é relacionado mais a um movimento superficial, que não parte do corpo inteiro. Movimento que não tem intenção (na ideia de IN - TENSÃO, uma tensão interna). Meyerhold ao utilizar essa palavra não está falando desse gesto. Este se assemelha muito mais à denominação de ação física, que Grotowski discorre nesse festival. Para Meyerhold, tudo deve ser trabalhado de forma completa, o ator trabalha essas tensões internas, até chegar ao exterior. A única diferença nesse ponto é a nomenclatura e a forma de busca dessas *ações* ou *gestos*, que falaremos mais tarde em relação ao orgânico e o artificial.

17. A excitabilidade nasce no processo de trabalho como o resultado da utilização eficaz do material bem treinado.

* A excitabilidade é um instrumento de conquista, prazer, relacionado ao material. A partir de um treinamento e de uma construção rigorosa do próprio material se chega a esse ponto.

18. Toda arte é organização de um material. Para organizar seu material, o ator deve ter uma reserva colossal de meios técnicos. A dificuldade e a especificidade da arte do ator residem no fato de o ator ser ao mesmo tempo material e organizador. A arte do ator é coisa sutil. O ator é a cada instante compositor.

* Para Meyerhold, o ator é a máquina e o próprio maquinista. A arte da atuação teatral se dá nesse controle e organização do material. Exemplificando, pode-se comparar a um pianista. O piano é a máquina produtora do som, mas para a realização artística, o pianista é o organizador

²⁹ Palestra proferida por Grotowski o Festival de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988.

(maquinista). A dificuldade do ator está no momento em que ele deve ser os dois ao mesmo tempo. “Somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha”. (Grotowski, 1986)³⁰ Essa fala de Grotowski dita nas conferências da disciplina de Antropologia Teatral, desenvolvida por ele e realizada no Collège de France, em Paris, em 1995, se relaciona com o que Meyerhold pensava sobre o trabalho do ator.

19. A dificuldade da arte do ator reside na harmonia extremamente rigorosa de todos os elementos de seu trabalho. A chave do êxito do ator está em seu bom estado físico.

* O ator deve ter o seu instrumento corporal em pleno estado, através dele circulam energias. O corpo deve ser bem treinado, com extrema disciplina. Devem-se realizar treinamentos diários para alongamento, ritmo, fortalecimento muscular, fortalecimento muscular das cordas vocais, respiração, treino psíquico. Isso deve ser constante na vida cotidiana do ator, desenvolvido com extremo rigor. Pegando o exemplo do Pianista, ele treina de forma rigorosa para conseguir alcançar tocar as teclas do piano de uma forma harmônica. O ator deve chegar no mesmo lugar, treinar e construir meios para chegar nessa musicalidade harmônica, só que em vez do piano, utilizar seu próprio corpo.

20. O estado físico de um material treinado é o fulcro do nosso sistema de atuação. Ao atuar, todas as tarefas são precisamente planejadas em todas as partes do palco: então todos os movimentos do ator, mesmo os reflexos, serão bem organizados.

* A consciência sobre a organização do material (o corpo) e o uso dele devem ser totalmente precisos e conscientes, nada é aleatório. Tudo deve ser construído de uma forma planejada. O ator, através de seu instrumento bem treinado e de recursos técnicos, deve ter o mesmo domínio sobre o corpo que o pianista tem sobre a habilidade com os dedos para tocar o piano. Nesse princípio também é falado sobre a Reflexologia, como já citado, importante para a construção do pensamento de Meyerhold.

21. O espectador deve sempre experimentar uma inquietude. Observando o exercício, ele acompanha um trabalho de alavancas que funcionam e retornam.

³⁰ No último princípio volto a essa citação e explico mais sobre essa fala de Grotowski em relação aos princípios de Meyerhold.

* Meyerhold sempre usava referências ligadas ao trabalho nas fábricas. Era a referência que tinha, devido à sua relação com o Partido Comunista. Nesse princípio ele assemelha a máquina “teatral” em funcionamento, com essas *alavancas*, que são os acontecimentos teatrais, gerados pelos fazedores da cena (atores, diretor, cenário, figurino etc). O público vivencia esse momento com um nível de tensão, assim como observamos uma máquina cheia de roldanas e motores em funcionamento. Nessas máquinas podemos observar um ritmo constante e uma precisão que causam uma ideia de suspensão em quem vê. O público do teatro nunca fica em inércia, ele é o quarto criador, e deve estar presente junto à encenação. No filme *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin (1889 - 1977), podemos observar essas roldanas trabalhando com os pontos abordados. Todos temas ligados ao *Taylorismo*³¹, presente no trabalho de Meyerhold.

A partir de uma investigação minuciosa de cada ação realizada pelo trabalhador, em cada etapa de produção, Taylor percebe que o operário executa inúmeros movimentos supérfluos que reduzem a produção de modo geral. Dessa forma, o estudioso analisa quais são os movimentos mais eficientes para cada tipo de trabalho, denominando esse estudo de “economia de movimentos”. (CARBONARI, 2013, p. 29)

22. Deve-se estar ciente de cada movimento até a sua conclusão. Em cada elemento da tarefa, deve haver uma estação de apoio. O início e o fim da execução de cada tarefa devem ser claramente acentuados. O ponto de partida deve ser sempre marcado. Cada exercício tem uma série de pontos semelhantes.

* A consciência deve ser presente durante a trajetória do movimento. O ator tem que ter toda atenção e controle sobre o objeto de trabalho (o corpo). Todo o caminho da frase de ação deve ser compreendido e estudado. A Biomecânica parte de uma atenção importante a todas as etapas de uma ação teatral. Em um dos exercícios, já visualizado em foto no 16º dia do curso com Bogdanov, experimenta-se esse princípio de forma muito clara. O ator deve deitar sobre uma mesa alta, com a barriga para cima. Com os braços abertos, olhar para o ponto onde vai cair, e se jogar. No ato, quando o corpo está no ar, ele deve organizar sua **grupiróvica** (*Группировка*),

³¹ Os sete princípios do Taylorismo:

“1 - Movimentos suaves, curvos e contínuos das mãos são preferíveis a movimentos diretos, envolvendo mudanças de rumo abruptas e cortantes.

2 - As duas mãos devem começar e completar suas ações simultaneamente.

3 - As duas mãos não devem nunca estar inativas ao mesmo tempo, exceto durante as pausas no trabalho.

4 - Os movimentos dos braços devem ser feitos em direções opostas e simétricas, e simultaneamente.

5 - Os movimentos de mão e corpo devem ser limitados àqueles músculos que requerem a menor quantidade de esforço (geralmente os dedos, antebraço e ombro).

6 - Os movimentos que envolvem uma só contração de um certo grupo de músculos são mais rápidos, mais fáceis e mais precisos do que movimentos causados por grupos de músculos antagônicos.

7 - Movimentos rítmicos são, em geral, os mais eficientes.” (CARBONARI, 2013, p. 29).

e chegar ao chão amortecido pelas braços e pernas, com uma certa organização do corpo. Nitidamente nesse exercício, consegue-se visualizar os pontos citados nesse princípio.

23. Em cada exercício coletivo, os participantes devem renunciar de uma vez por todas a este constante desejo do ator: ser o solista.

* A Biomecânica, muitas vezes, parte de um trabalho coletivo. Quando se trabalha em conjunto, os atores devem buscar a sintonia, visando a construção de um único corpo, uma relação sem egos. Nesse momento podemos citar a fala de Stanislavski, que Meyerhold vivenciou como ator, e conseqüentemente levou para seu trabalho, *ame a arte que há em você e não você mesmo na arte.*

24. O deslocamento biomecânico do ator sobre a área cênica é uma meia-corrída, uma meia-caminhada, sempre sobre molas.

* O ator tem de se movimentar sempre com a ideia de fluxo. Para isso, as pernas devem ser pensadas como molas. Nada é estático na Biomecânica. Todo movimento deve ter uma perspectiva de fluxo e de continuação. Em cada pausa deve-se já pensar no movimento seguinte. O espectador sempre tem a ideia de que algo ainda vai acontecer.

25. É importante fazer cada exercício de forma limpa: limpa não só no sentido de um trabalho bem feito, mas também em termos do desfile, da utilização da área do palco, do efeito obtido etc.

* A limpeza cênica é importante para a obra de Meyerhold. *Precisão*, palavra que está presente sempre no trabalho, tanto do treinamento quanto de suas encenações. Esse ponto é interessante relacionar com Stanislavski e seu trabalho de partituras das ações físicas. Método totalmente preciso na construção das ações feita pelos atores. Essa precisão está inclusa não somente no trabalho dos atores, mas para todos os artistas do palco. Meyerhold era obcecado por esse elemento. Limpeza tem relação com a economia, elemento do *Taylorismo*, já citado.

26. Para cada ação do ator, há uma parada.

Toda ação tem uma pontuação, um fim, como um ponto final de uma frase. Mas a parada sempre trabalha com uma perspectiva da nova frase de ação.

27. É necessária uma orientação geral de movimento para cada participante num exercício de grupo.

* Num exercício coletivo, cada integrante deve ter consciência geral do todo. Conseguir visualizar a ação do grupo de fora, mesmo estando dentro da mesma.

28. Toda arte é construída sobre a auto-limitação. A arte é sempre e antes de tudo uma luta contra o material.

* A arte não é supérflua. Uma relação com Karl Max (1818 - 1883) e Friedrich Engels (1820 - 1895) e o materialismo. Certamente Meyerhold cita o *Manifesto Comunista* aqui. Afinal, Meyerhold foi um artista com grande respeito pela revolução comunista, assim como Maiakovski.

29. Não se deve dar liberdade aos movimentos. É preciso respeitar uma grande economia de movimento.

* O termo *Economia* é muito utilizado na Biomecânica. Ele está diretamente associado a precisão. Nada deve ser aleatório, e tudo construído precisamente, para não haver gasto de energia desnecessária no movimento. Aqui estamos diretamente ligados ao *Taylorismo* citado no princípio 21 e a limpeza cênica citado no princípio 25.

30. Os sons piano e forte são sempre relativos. O público deve ter sempre a impressão de uma reserva não utilizada. Jamais o ator deve dispensar toda a reserva que possui. Mesmo o gesto mais amplo deve deixar a possibilidade de alguma coisa mais aberta ainda.

* *Piano* e *Forte* são elementos que classificam a intensidade musical: piano indica sons de baixa intensidade e forte, os de alta intensidade. Aqui Meyerhold fala que eles são relativos, eles sempre se relacionam. Todo movimento deve ter uma perspectiva de continuação. O ator economiza energia, e cria a expectativa. A pausa com o corpo nunca é estática, mantendo-se sempre numa postura de que algo vai acontecer. Sempre com a possibilidade de continuação. Isso dá ao espectador a possibilidade de uma criação contínua da imagem. O espectador nunca fica em passividade frente à cena. Ele sempre deve estar na função de 4º criador, e para isso deve estar envolvido de uma forma ativa ao que vê. No livro de Peter Brook, *A Porta Aberta*,

existe um texto chamado *Artimanhas do tédio*, onde ele diz: “O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos”. (1999, p.12)

Brook era nitidamente um diretor que trabalhava sobre Meyerhold, e essa fala se relaciona com este princípio. O vazio de Brook pode se relacionar com essa reserva não utilizada do ator de Meyerhold. O vazio é essa possibilidade de algo mais aberto. Acontecendo assim a criação do público, não deixando ele tedioso, mas sim sempre presente com o que vê.

Outro texto de Brook, relacionado ao tema:

Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja um confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe — mas aqueles três elementos são essenciais. Por exemplo: quando dois atores ensaiam juntos, sem público, podem ser tentados a acreditar que sua relação é a única que existe. É fácil cair na armadilha de apaixonar-se pelo prazer de contracenar a dois, esquecendo-se de que o fundamental é o intercâmbio a três. Um período muito longo de ensaios pode acabar destruindo a possibilidade única trazida por esse terceiro elemento. Quando percebemos que uma terceira pessoa nos observa, as condições do ensaio sempre se transformam. (1999, p.6)

31. Ao receber um comando, dirija-se ao local designado e no caminho tome o número de passos calculado antecipadamente para tornar a caminhada econômica: esta é a melhor verificação da correção do olhar.

* Novamente a economia está presente. Aqui o ator deve sempre calcular previamente a ação, buscando essa economia. Isso também traz uma precisão no olhar, os pontos de olhar são precisos, buscando vivenciar de forma presente o percurso. Nos exercícios de caminhada com pontuação descritos na oficina com Bogdanov, precisávamos entender essa precisão numérica e geométrica da caminhada.

32. A biomecânica não suporta nada de fortuito, tudo deve ser feito conscientemente com um cálculo prévio. Cada um dos que trabalham deve estabelecer com precisão e conhecer a posição em que se encontra seu corpo, e se servir de cada um de seus membros para executar a intenção.

* Meyerhold reforça a ideia de consciência, rigor, atenção. Nada no teatro é aleatório. Tudo deve caminhar para a comunicação precisa da intenção da ação.

Segundo Braun (1995, p.173): “O Construtivismo forçou os artistas a se transformarem em artistas e engenheiros”. A arte deveria se basear nos princípios científicos; a totalidade do ato

criativo deveria ser um processo consciente”. O Construtivismo foi presente na obra de Meyerhold. As especialidades de seus espetáculos faziam com que os atores precisassem ser esses engenheiros, manipulando as cenografias. Existiam riscos, eram cenários grandiosos, que continham riscos à vida, e com isso reforçava-se mais a necessidade de cálculos, de atenção e precisão no trabalho dos artistas em seus espetáculos.

Foto 18 - *O Corno Magnífico*, com direção de Meyerhold (1922).



Fonte: Foto cedida por Fernanda de Rosa, da *Galerias Nationales du Grand Palais*, com curadoria de Nicolas Liucci-Goutnikov, em Paris. 2019

33. Uma lei geral do teatro: aquele que se permite dar livre curso a seu temperamento no início do trabalho, este o dissipará infalivelmente antes do final do trabalho e sabotará toda a interpretação.

* Neste princípio retorna-se ao conceito do egoísmo do ator. O controle deve existir sobre o ego. Não se deve deixar o próprio temperamento ser mais forte que a arte em si.

34. Nada de superficial é admitido no plano técnico. É preciso suscitar a comodidade e a eficácia. Quando o material está tecnicamente bem estruturado, preparado por um

treinamento sólido, é somente então que se pode dar livre curso ao que se chama de excitabilidade. Do contrário o trabalho fracassará.

* Os atores têm tendências para buscar o diferente, buscar o especial de forma rápida, tentando uma boa aprovação e um grande efeito na cena. Isso é perigoso, segundo Meyerhold. O ator deve construir tecnicamente uma base, se preparar, construir aos poucos através de treinamento constante, para assim conseguir engendrar a exclamação, ou a excitabilidade. Sem construção de uma base técnica é fácil se perder, e falhar com o trabalho e o resultado. Dando um exemplo expressivo para isso: para um ator realizar um salto mortal (um grau de dificuldade extremo), deve preparar um caminho para a execução do mesmo. Entrar em cena dando um salto desses faz com que o restante não tenha potência, e que seu ego sobre a execução do movimento se sobressaia, e não a construção da ação em si, trabalhando o percurso (a técnica) para chegar a essa excitabilidade.

35. Nos exercícios preparatórios, nos ensaios, é preciso significar as emoções ligeiramente, por um pontilhado, indicando apenas, e com precisão, onde e quando deve se produzir a explosão. Uma exclamação mal preparada tecnicamente levará fatalmente a uma perda de equilíbrio. Será necessário buscá-la de novo, ou seja, recomeçar todo o trabalho.

* Esse princípio acompanha o anterior. Sem preparo, sem organização, controle e técnica, o risco de realizar um acontecimento falho é grande. A exclamação deve ser preparada de forma precisa e com qualidade técnica. Se não for feito isso, terá que começar tudo de novo. Pensando numa relação com a construção de um texto de dramaturgia, o ponto que chamamos de clímax é a exclamação do ator. Esse momento deve ser construído e preparado para acontecer num texto. Para o trabalho do ator, deve ser semelhante. Criar um caminho para esse apogeu.

36. Nos vários elementos da obra, é necessário um estado de concentração para prever a próxima passagem e a modificação do movimento. Daí os pontos de partida e de chegada.

* A pontuação é um princípio importante, chamamos de **tochka** (*Точка*). Com ela, definimos pontos precisos no espaço onde o movimento se inicia e termina. A partir dela conseguimos identificar outros princípios da frase de ação, que veremos à frente. Através desse princípio compreendemos o pensamento de precisão e limpeza cênica.

37. O ator deve sempre colocar em primeiro lugar o controle de seu corpo. Temos na cabeça não um personagem, mas uma reserva de materiais técnicos. O ator está sempre na posição de um homem que organiza seu material. Deve utilizar com precisão seu diapásão e todos os meios de que dispõe para executar uma intenção dada. A qualificação do ator é sempre proporcional ao número de combinações que ele possui em sua reserva de técnicas.

* “Construir um personagem”, o que seria isso? Para Meyerhold, o personagem é um material a ser organizado. O ator controla esse material, utilizando seus recursos técnicos (seu instrumento). O ator deve sempre buscar aumentar seus recursos, não no sentido de ser especialista em algo, mas no intuito de ter vocabulário psicofísico para utilizar na *construção de um personagem*.

38. Cada exercício é precedido por um desfile que é seguido de auto-concentração antes do trabalho. É apenas com um material bem recolhido que se pode abordar a execução de uma tarefa.

39. Assim como a música é sempre uma sucessão precisa de medidas que não rompem o conjunto musical, também nossos exercícios são uma sequência de deslocamentos de uma precisão matemática que devem ser claramente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho de conjunto.

* A música e sua precisão artística está em diálogo constante com a Biomecânica Teatral. Meyerhold era músico, e usufruiu disso para a elaboração de seus princípios. Também vale ressaltar a relação de Meyerhold com as artes plásticas. A pintura foi um elemento importante na composição da cena. Ele via a cena como uma tela, e mais uma vez a geometria e a precisão matemática presentes nas artes plásticas passava para a cena teatral.

40. Quando um exercício é dividido em pequenos elementos, chama-se staccato; o legato aparece quando o exercício é realizado como um todo com um fluxo ininterrupto.

* *Staccato* e *legato* são dois elementos musicais, que Meyerhold associa à Biomecânica. *Legato* consiste em ligar notas sucessivas sem pausa ou silêncio entre elas. O *staccato* é o oposto, não

se tem um fluxo. As frases musicais são executadas com pausa entre as notas, com curta duração. O princípio de **tochca** (*Точка*) se aplica aqui, a pontuação está relacionada com a música. As notas musicais estão ligadas a essa pontuação. Como se o corpo através de pontos (notas) produzisse música.

41. Quando se brinca com as mãos e os dedos, deve haver uma enorme tensão e estabilidade de todo o corpo.

* Falar de Rudolf Laban (1879 - 1958) ajuda a compreender esse princípio. O eslovaco Laban foi um dançarino e coreógrafo que revolucionou a dança moderna. Dentre seus princípios, existem os *movimentos periféricos* e os *movimentos centrais*. Os periféricos são aqueles em que os movimentos partem das periferias do corpo (pés, pernas, mãos, braços, cabeça), movimentos mais plásticos, sendo o ballet clássico um exemplo dessa utilização. Movimentos centrais, como o próprio nome diz, são aqueles que partem do centro (coluna, tronco, osso externo). Para Laban os movimentos centrais dão uma maior expressividade do corpo, trazem uma dança mais dramática. Meyerhold e Laban foram contemporâneos, e o primeiro sempre atentava ao que acontecia na Europa Ocidental, especialmente em relação à Alemanha, onde Laban desenvolveu o seu trabalho. Meyerhold fala nesse princípio sobre as extremidades (no caso aqui mãos e dedos), porém o corpo inteiro está em tensão de ação, o que caracteriza um impulso vindo de um ponto central. Na Biomecânica temos um princípio chamado *Группировка (grupirovica)*, que significa agrupamento, ponto central, organização do corpo. Vamos falar mais sobre ela à frente. Mas é nítida a relação que Meyerhold faz sobre o corpo trabalhando como um todo, dialogando e debatendo com a divisão dos movimentos de Laban.

42. A economia extrema e o taylorismo máximo são necessários no trabalho. Todas as tarefas devem ser realizadas com um mínimo de técnica, pelos meios mais racionais.

* Citando mais uma vez o pensamento de economia. A técnica não deve se sobressair à execução, a técnica está ligada à forma mais eficiente de realizar uma tarefa. A ação deve sempre surgir a partir da simplicidade (essa simplicidade diretamente ligada à economia). Usar uma inteligência psicofísica para construção dessas ações.

43. Acordo, atenção e tenacidade são os elementos de nosso sistema. Uma atenção concentrada no plano físico antes de tudo. O estado livre do corpo relaxado

(duncanismo ³²) é inadmissível. Entre nós, tudo é organizado, cada passo, o menor movimento está sob controle. O olho trabalha o tempo todo.

* A consciência deve ser total. O ator sempre precisa ter controle e organização sobre o seu instrumento. As tensões existem, nos pontos certos, com precisão. Todo o movimento é controlado e organizado, tudo é consciente. No Teatro Kathakali, da Índia, o olho é um órgão utilizado na construção dos atores-bailarinos, expressividade e precisão se dão através desses olhares. Os movimentos dos olhos são controlados com harmonia e técnica. Os olhos talvez sejam os órgãos mais difíceis de se controlar nos atores ocidentais. Meyerhold certamente pegou essa reflexão do olhar do Teatro Oriental, onde outros teatros também pensam o olhar (Nô e Kabuki). A partir dessa afirmação de que *o olho trabalha o tempo todo*, podemos pensar nessa constante e incessante luta do ator em estar concentrado e ativo em cena. O olhar deve estar sempre vivo e com os seus objetivos muito claros, como um ponto para a partida de uma ação.

44. O princípio da biomecânica: o corpo é uma máquina, quem trabalha é o maquinista.

* E por último, mas talvez sendo o princípio mais importante e geral. O ator deve ser o instrumento e o instrumentador. Substituindo o exemplo de Meyerhold, podemos utilizar a música, associando o piano e o pianista. Um não vive sem o outro para a construção da música. O pianista, com sua técnica apurada, não consegue produzir música sem seu instrumento, o piano. E o piano não consegue produzir música sem o seu instrumentista, o pianista. O ator deve ser esse duplo, ele deve ser o próprio piano, e o próprio pianista.

Associo outro exemplo para falar desse último princípio:

Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, um viverá. Embriagados de estar dentro do tempo, preocupados em bicar, nós esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de se existir somente dentro do tempo e nulamente fora do tempo. Se sentir olhado pela outra parte de si mesmo, esta que está como que fora do tempo, dá uma outra dimensão. (GROTOWSKI, 1986)

Grotowski nessa fala se refere a um duplo, relacionando a atuação com dois pássaros. O pássaro que bica seria a ação: a Biomecânica, a máquina. Esse pássaro está sempre ativo, muitas vezes uma atividade não controlada, o que podemos chamar de automático. A vida cotidiana é automática, a máquina está sempre em funcionamento, o pássaro está sempre bicando. Para

³² Isadora Duncan (1877 - 1927) foi pioneira na revolução da dança moderna. Ela defendia a ideia de uma dança livre, ligada a um espírito de liberdade. Era totalmente contra a rigidez do balé clássico. Seu estilo de dança influenciou a América e a Europa, incluindo a Rússia.

conseguir sair desse tempo cotidiano, automático, é necessário o pássaro que olha, o maquinista. Aquele que observa como que de fora o instrumento (no caso o corpo), e o controla. O ator deve sempre ter esse duplo, da máquina, do pássaro, de músico e instrumento.

3.2 PRINCÍPIOS DAS FRASES DE AÇÃO

Aqui apresento os princípios das frases de ação da Biomecânica Teatral, que são os elementos para a construção da ação, segundo Meyerhold. Todos esses princípios são práticos, a consciência deles surge a partir do treinamento. Como Meyerhold não os explica de forma didática, coloco a minha interpretação sobre eles, junto ao aprendizado que tive com Bogdanov e Paternó. São eles:

- **Отказ (atacz) - recusa/tudo que antecede a ação principal.**
- **Посил (pacil) - ação principal.**
- **Стойка (estóica) - posição do corpo no espaço em relação à ação/ as formas como o corpo realiza a ação.**
- **Точка (tochca) - pontuação.**
- **Ракуз (racuz) - consciência do que eu quero ou não que o outro veja.**
- **Тормус (tormuz) - contenção da ação/ freio ABS.**
- **Группировка (grupirovica) - agrupamento/ organização do corpo/ ponto central/ homem Vitruviano.**

3.2.1 Отказ

O *otkaz* (literalmente “recusa”) é a indicação plástica e dinâmica de uma separação entre o movimento imediatamente anterior a preparação de uma separação entre o movimento imediatamente anterior e a preparação do exercício seguinte, é um ímpeto, uma impulsão, um trampolim, ao mesmo tempo que um sinal ao(s) parceiro(s). No conjunto da atuação, é um momento de curta duração, em sentido contrário, que se opõe ao movimento geral ou à direção desse movimento: recuo antes de ir para frente, impulso da mão que se eleva antes de dar um golpe, flexão antes de se levantar. (PICON-VALLIN, 1991, p. 78)

Um dos princípios base da construção da ação teatral é o conceito de recusa, nomeado em russo por Meyerhold, **atacz** (*Отказ*). Esse princípio simplesmente é tudo o que acontece antes da ação principal. Mas o que é esse “tudo” que antecede a ação?

Barba, apresenta um termo, que se pode associar ao **atcaz** (*Отказ*), vindo dos teatros japoneses, como *Koshi* (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 77). O *Koshi* nada mais é do que a tensão entre forças opostas para a realização de uma ação. Outro termo citado por Barba no seu Dicionário de Antropologia Teatral, é o *hippari hai* (Idem, p. 12), que é outro conceito japonês de relação com a oposição. Esse termo fala de uma oposição de tensão no corpo do ator, entre a parte superior e a parte inferior. Barba coloca o significado do termo: “puxar alguma coisa ou alguém para si, enquanto a outra pessoa ou coisa está tentando fazer o mesmo” (Idem, p.12).

Citamos também a Ópera de Pequim: “Na Ópera de Pequim todo o sistema codificado de movimento do ator está embasado no princípio de que cada movimento deve começar na direção oposta àquela para a qual ele será finalmente levado a cabo”. (Idem, p. 12)

No Teatro Balinês, os atores-bailarinos trabalham sempre na construção em oposição, nomeiam dois termos: o *Manis* e o *Keras* (Idem, p. 12), o primeiro significando algo delicado, de natureza suave, e o segundo sendo o forte, duro, bruto. Ambos trabalham juntos na construção dos movimentos. Observando essas tradições do teatro oriental, podemos perceber as ações das forças opostas, das oposições, da recusa, do **atcaz** (*Отказ*).

Assim concluímos que o termo designado por Meyerhold veio dos estudos dele sobre os teatros do oriente, principalmente de sua paixão pelo Kabuki.

3.2.2 Стойка e Точка

O princípio da **estóica** (*Стойка*) se baseia na posição do corpo em relação à ação no espaço. Pode-se utilizar o termo “posição” ou “postura” como base, porém é mais complexo pensando no ator em cena. Esse é um princípio que caminha junto a outro, a **tochca** (*Точка*), que é a pontuação do corpo no espaço. Dois princípios que estão totalmente ligados, e que acabam se sobrepondo. Ambos estão ligados diretamente à fixação de uma ação. Por exemplo: um ator realiza uma ação - ele deve escolher um ponto no espaço (**tochca**) (*Точка*) para a finalização da mesma, e conseqüentemente seu corpo estará numa **estóica** (*Стойка*). Esses fundamentos trazem uma melhor precisão dos significados da ação para o ator, para o seu *partner* e para o espectador.

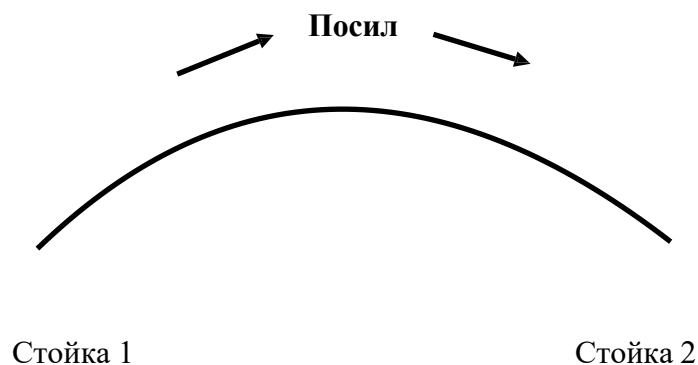
Associo esses dois princípios com a física quântica. Vendo o filme *Quem somos nós?*, filme documentário de 2004, realizado por pesquisadores de física quântica, reflito sobre a concepção do que vemos. Para essa ciência, nosso cérebro não consegue fixar tudo que ele capta de informação. São cerca de 100.000 bits de informações, e só conseguimos associar para a construção da nossa realidade, cerca de 4.000 bits. Nossa realidade não é a verdadeira, existem muitos elementos que nosso cérebro não é capaz de se apropriar. Os bits de informações que processamos têm relação

com a nossa construção de sociedade (ética, costumes, culturas, religiões etc). Até o nosso olhar também não vê tudo. Existe no lóbulo frontal do cérebro uma seleção das imagens absorvidas para a compreensão da imagem que vemos. Barba, no capítulo *Olhos e Rosto*, do livro *A Arte Secreta do Ator*, fala sobre o olhar no Teatro Kathakali, na Índia. O ator indiano desse teatro realiza um treinamento intenso sobre o olhar, ele prepara os olhos para controlar a movimentação. Existem movimentos rápidos e involuntários dos olhos, chamados *sacades*. A interpretação do que vemos se dá nessa movimentação, cabe a esse ator indiano o treinamento de controle sobre as *sacades*. Junto à ideia quântica, concluímos que o ator absorve durante a trajetória do olhar várias imagens, mas somente algumas são processadas pelo seu cérebro.

Pensando no espectador de teatro, seu olhar não é treinado como o do ator indiano. As informações que são absorvidas numa peça são várias, de acordo com o seu próprio ser. Cabe ao ator e à direção tentar selecionar o que o quarto criador (como Meyerhold chama o público) deve processar para a sua criação. Como é possível tentar selecionar essas informações? A resposta a essa pergunta se dá através dos princípios de **estóica** (*Стойка*) e **tochca** (*Точка*). O ator pode **controlar** as pontuações, os momentos de pausa, em que cria uma imagem precisa ao espectador, e através de sua postura em ação trazer outros processamentos precisos, que se associam às convenções (culturais e sociais); dois princípios que estão diretamente ligados à compreensão e absorção de quem vê, ver como ato de processamento dos bits de informações do cérebro.

3.2.3 Посил

O **pacil** (*Посил*) é a ação principal. A imagem de uma parábola ajuda a definir esse princípio. A ação sempre ocorre nessa perspectiva de lançamento.



A ação ocorre na parábola entre uma **estóica** (*Стойка*) inicial e uma **estóica** (*Стойка*) final. O desenvolvimento da consciência desse princípio isoladamente se dá a partir do estudo dessa trajetória, usando objetos como uma bola por exemplo. Também se trabalha o lançar do corpo, entender o corpo nesse momento de suspensão, de lançamento. O **pacil** (*Посил*) é precedido de um **atcaz** (*Otkaz*), que é a oposição a essa ação, que pode servir como um impulso para a ação acontecer. Como vimos nos 44 princípios da Biomecânica, a ação não é de uma forma mecânica, todos os princípios devem estar envolvidos na frase de ação, para assim não se tornar algo superficial, somente da forma.

É importante separar a compreensão do que é a frase de ação e essa ação principal. Na teoria é possível confundir e se perder no entendimento, mas na prática exercitando cada princípio se alcança essa consciência. A frase de ação é um elemento que contém os princípios citados neste capítulo, e ao mesmo tempo, é um percurso por eles para se chegar na frase. A ação principal ou **pacil** (*Посил*) é somente um momento dessa frase de ação.

3.2.4 Тормуз

O **tormuz** (*Тормуз*) é uma contenção, um freio. Não é uma freada brusca, direta. Assemelha-se mais a um freio ABS de automóvel. O **tormuz** (*Тормуз*) está diretamente associado ao controle do movimento. Um exemplo da necessidade do controle se dá pela seguinte fala de Peter Brook (1999, p.8):

No Mahabharata³³ tínhamos uma cena extremamente perigosa, no escuro, em que todos carregavam archotes incandescentes. As fagulhas e respingos de óleo fervente podiam ter incendiado facilmente os mantos esvoaçantes das indumentárias de seda leve. Ficávamos apavorados, todas as vezes, pelo risco que assumíamos. Por isso costumávamos fazer exercícios com archotes, para que cada um de nós soubesse onde as chamas estavam em cada momento. Desde o início, o ator japonês Yoshi Oida demonstrou ser o mais apto devido a seu rigoroso treinamento. Em qualquer movimento que execute, Oida sabe exatamente onde estão situados os pés, as mãos, os olhos, o ângulo da cabeça... Não faz nada por acaso. Mas se pedirmos a um ator comum que pare de repente no meio de um movimento e diga, em centímetros, a que distância estão seus pés ou suas mãos, ele provavelmente terá enorme dificuldade. Na África e no Oriente, onde os corpos das crianças não são deformados pela vida urbana e onde uma tradição viva os obriga, diariamente, a sentarem com as costas retas, a se curvarem, a se ajoelharem, a caminharem discretamente, a permanecerem imóveis porém alertas, eles já possuem o que nós precisamos adquirir com uma série de exercícios. No entanto, é uma coisa perfeitamente possível de conseguir, porque a estrutura dos corpos é semelhante

³³ Espetáculo dirigido por Brook em 1985, que tinha 9 horas de duração e encenou em vários lugares do mundo.

Podemos ver os atores de Brook, ao trabalhar com os archotes, como um exemplo do que seria o **tormuz** (*Тормуз*) para esse trabalho. A contenção do movimento e o controle foram essenciais para o fogo dos archotes não causar um desastre. O exemplo do ator Yoshi Oida mostra um ator que tem total controle do seu instrumento, e é muito consciente do princípio do **tormuz** (*Тормуз*).

Na frase de ação o **tormuz** (*Тормуз*) acontece depois do **pacil** (*Посил*). Ele serve como a contenção da ação principal, ajuda no controle do corpo depois do lançamento do mesmo. O treinamento é importante, pois com ele pode-se alcançar controles cada vez mais difíceis; note-se que quando uma ação é rápida e com intensidade é fácil perder o controle e o **tormuz** (*Тормуз*) não existir. Consigo perceber uma tendência nos atores de associar o controle a somente movimentos e ações lentas, especialmente os que trabalham comigo. Mas tanto as ações rápidas como as lentas devem ter **tormuz** (*Тормуз*).

3.2.5 **Ракуз**

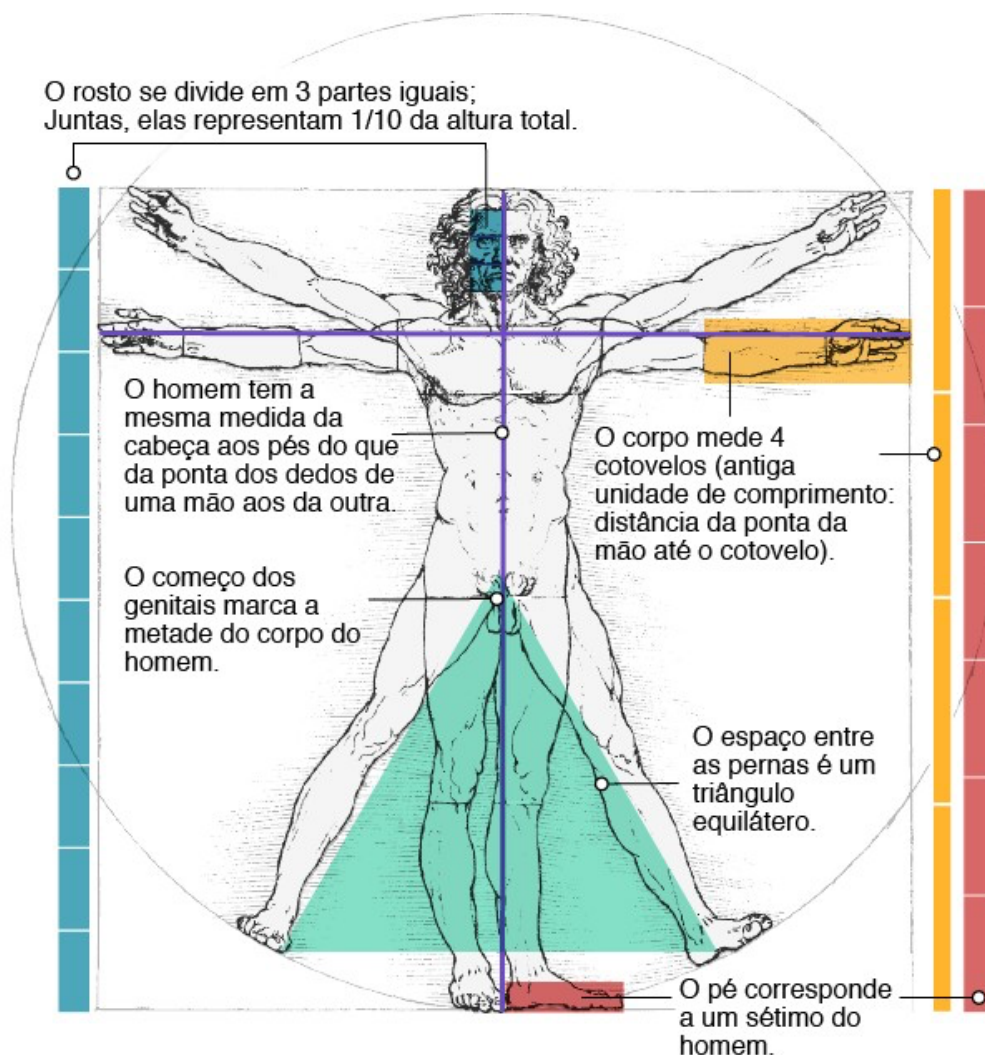
O **racuz** (*Ракуз*) é a escolha do que eu quero ou não que o outro veja, é a escolha do ponto de vista. Por exemplo: um ator está com uma garrafa de água na mão em frente ao seu corpo. Nessa mesma fotografia podemos mudar o ponto de vista. Ele, estando de frente para um público, faz com que todos vejam a garrafa e ele a está segurando. Se o colocarmos com um parceiro de cena ao seu lado, e girarmos o corpo dele para ficar de costas para o parceiro, mas em lateral para a plateia, sempre na mesma postura; com essa mudança de **racuz** (*Ракуз*) o espectador ainda vê a garrafa de água com o ator, porém seu parceiro de cena não a vê, causando uma outra interpretação sobre a cena. Girando mais uma vez o corpo, o ator ficando de costas para a plateia, e seu parceiro de frente para ele, o público não vê a garrafa, mas o parceiro de cena a vê, causamos outra leitura. Essas mudanças de ponto de vista devem ser conscientes para o ator. Ele deve trabalhar com elas para a criação de sentidos em suas ações. O cinema usa o **racuz** (*Ракуз*) com excelência, a câmera trabalha com esse princípio a todo instante, pois através da direção, existe uma escolha do que se quer que seja visto e o que se quer esconder. No Teatro isso não é tão fácil como no cinema. A iluminação pode ser uma ajuda para compreender isso por parte da direção, mas o que Meyerhold propõe desse princípio é uma consciência desse ponto de vista feito pelo ator. Para ele, o ator deve ter a consciência do **racuz** (*Ракуз*) em todos os seus movimentos, tanto numa relação com o público quanto com seus parceiros de cena.

3.2.6 Группировка

A **grupiróvica** (*Группировка*) é a organização do corpo, o agrupamento dele. O exemplo de imagem para Meyerhold foi o famoso *Homem Vitruviano* (1490), desenho de Leonardo da Vinci (1452 - 1519). Meyerhold queria compreender a estrutura do corpo humano para suas funções artísticas. Nada melhor que o estudo feito pelo pintor, matemático, cientista, físico, químico, cartógrafo, engenheiro Da Vinci. Ele queria compreender a perfeição arquitetônica. Para ele as construções deveriam ter a mesma perfeição simétrica da natureza, e nada melhor do que estudar o corpo humano, naquele momento do Iluminismo, para compreender essa simetria.

A relação geométrica é estudada na obra do *Homem Vitruviano*, como pode-se ver a seguir:

Imagem 1



Da Vinci, mesmo com seus recursos inferiores à ciência moderna, conseguiu chegar a uma perfeição sobre a estrutura humana. Um estudo realizado em 2020, liderado pela matemática Diana Thomas da United States Military Academy e publicado no *Journal of the American Medical Association*, concluiu que Da Vinci estava muito próximo dessa perfeição do corpo humano. Esse estudo contou com análise de 64 mil pessoas com idades entre 17 e 21 anos, e foi realizado com scanners de última geração. As diferenças nessa pesquisa com o desenho de Da Vinci foram de 10%. (THOMAS, 2020)

Meyerhold utilizou o ponto central de Da Vinci, que considera como um ponto de agrupamento do corpo, donde ele pode se expandir e se contrair, e tudo deve partir da consciência desse ponto, da **grupiróvica** (*Группировка*). Vejamos no exemplo de treinamento sobre esse ponto:

Foto 15 - Genadi Bogdanov, no curso, em Perúgia – julho, 2023.



Fonte: CISBIT.

Na foto acima vemos o mestre Genadi Bogdanov. Podemos analisar o trabalho da **grupiróvica** (*Группировка*). Na foto há um agrupamento do ponto central. Todas as ações da Biomecânica devem partir da relação com esse ponto do corpo.

4. O CONTRAPONTO

4.1 O que é?

O contraponto, que vem do latim *punctus contra puntum* (nota sobre nota). O contraponto é um termo utilizado na música para combinar melodias. Através dessa técnica, a música consegue usufruir de várias vozes (linhas melódicas) de formas diferentes. Essa técnica é amplamente associada à música europeia ocidental, utilizada principalmente no Renascimento. O contraponto foi criado com o propósito de exemplificar na música a busca religiosa por Deus. Um músico influente nessa técnica é o alemão Johann Sebastian Bach (1685 - 1750). Como já havia dito na descrição dos exercícios da oficina de Bogdanov, uma música utilizada por Meyerhold no treinamento da Biomecânica foi o *Étude Op. 10, Nº12 in C menor*, de Chopin. Música que contém a ideia de contraponto em sua melodia.

Segundo o músico austríaco Arnold Schönberg (1874 - 1951), a palavra contraponto “deriva, aparentemente do nome dado à primeira espécie de exercícios dos quais esta arte é aprendida (ponto contra ponto: semibreve contra semibreve) [...] Isto é, que contraponto significa um “ponto de oposição” cuja combinação com o ponto original é necessária para que a ideia exista” (1975, p. 289).

O contraponto utiliza movimentos opostos nas notas musicais. O objetivo dele é criar uma textura musical rica e complexa, onde as diferentes vozes interagem de forma harmônica. Pegando o exemplo do pianista, em uma mão ele está em um tom e na outra mão ao mesmo tempo em outro tom, mas as notas musicais entram em oposições. Enquanto uma está subindo as notas, a outra mão está descendo. Nos cantos gregorianos também existe o contraponto, vozes melódicas que se alternam.

TIPOS DE CONTRAPONTO:

É difícil escrever uma bela melodia. Mais difícil ainda é escrever diversas belas melodias que, entoadas simultaneamente, soem como um todo polifônico ainda mais belo ... A maneira de se alcançar esse objetivo, em detalhes, chama-se “contraponto” (RAHN, 2001, p.177)

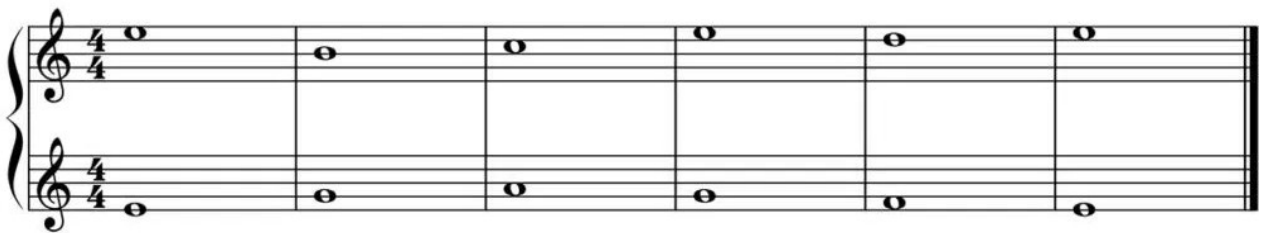
Essa fala do teórico musical estadunidense define o quanto o contraponto é uma técnica que auxilia na construção de uma melodia polifônica. No teatro essa polifonia acontece de várias formas, a relação entre os atores, a relação com o espaço, com a luz, com a própria música. Vários

elementos que compõem a complexidade do teatro. Essas partes podem trabalhar em contraponto, e é isso que vamos ver na prática.

O contraponto musical é composto por 5 tipos, segundo a divisão do compositor austríaco Johann Joseph Fux (1660 - 1741), em sua obra *Gradus ad Parnasum*, de 1725, sendo denominado de Contraponto modal, o qual é dividido da seguinte forma:

- 1ª espécie:

Nota contra nota. O contraponto segue a mesma métrica da melodia (chamado de *Cantus firmus*³⁴).

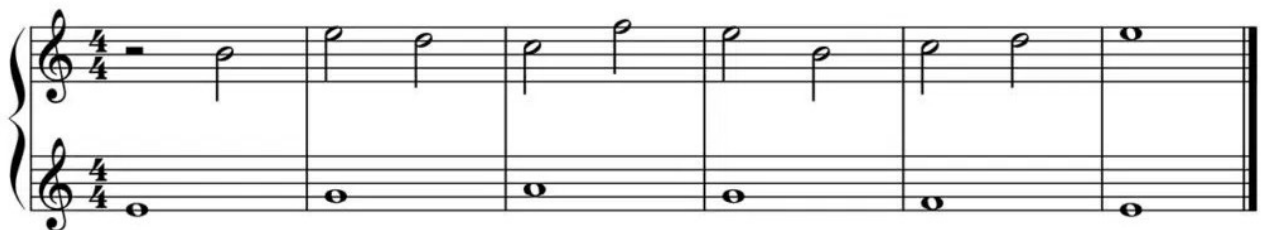


Fonte: Eloy Caudet, 2023

Temos dois atores em cena, relacionam-se na mesma métrica melódica. Ou o mesmo ator trabalha o corpo todo na mesma melodia.

- 2ª espécie:

O contraponto tem o dobro da velocidade do *Cantus firmus*.



Fonte: Eloy Caudet, 2023.

Temos dois atores em cena, um trabalha sua construção rítmica na segunda linha melódica, formando uma base. O outro ator deve trabalhar no dobro da velocidade. Também pode acontecer

³⁴ É o uso da melodia como base de um arranjo musical.

no corpo de um único ator, onde ele separa seu corpo, trabalhando por exemplo: uma mão no *Cantus firmus* e outra no dobro do ritmo.

- 3ª espécie:

O contraponto é quatro vezes mais rápido que o *Cantus firmus*.

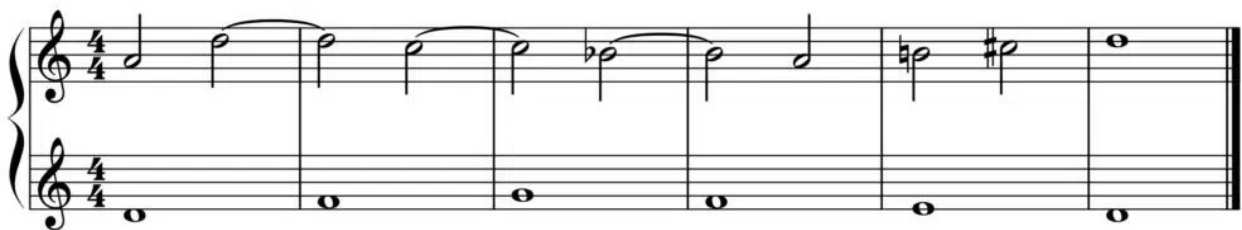


Fonte: Eloy Caudet, 2023.

Temos dois atores em cena, um trabalha sua construção rítmica na segunda linha melódica, formando uma base. O outro ator deve trabalhar no quádruplo da velocidade. Também pode acontecer no corpo de um único ator, onde ele separa seu corpo, trabalhando por exemplo: uma mão no *Cantus firmus* e outra quatro vezes mais do ritmo.

- 4ª espécie:

O contraponto é duas vezes mais rápido que o *Cantus firmus*. Igual à segunda espécie, mas com uma diferença. As notas possuem um prolongamento da última nota do compasso até o outro compasso.



Fonte: Eloy Caudet, 2023.

Temos dois atores em cena, um trabalha sua construção rítmica na segunda linha melódica, formando uma base. O outro ator deve trabalhar no dobro da velocidade e com uma suspensão da

ação, como o prolongamento da nota musical. Também pode acontecer no corpo de um único ator, onde ele separa seu corpo, trabalhando por exemplo: uma mão no *Cantus firmus* e outra no dobro do ritmo com esse prolongamento da ação.

- 5ª espécie:

Também chamado de contraponto florido. Usa todos os outros tipos de contraponto de uma só vez. O objetivo dele é trabalhar com diversas combinações, enriquecendo o arranjo com variedades.



Fonte: Eloy Caudet, 2023.

Temos dois atores em cena, um trabalha sua construção rítmica na segunda linha melódica, formando uma base. O outro ator deve trabalhar de forma livre, trabalhando diferentes ritmos e tempos. Também pode acontecer no corpo de um único ator, quando ele separa seu corpo, escolhendo um movimento base com uma parte, por exemplo a mão direita, e o restante do corpo trabalhar com diferentes ritmos.

4.2 O uso do contraponto na dramaturgia física

Meyerhold usou o contraponto musical como um elemento de seu trabalho para o teatro.

Em sua aula de técnica do movimento cênico no Studio da rua Borodin, Meierhold estuda as relações música/movimento a partir de uma reflexão prática dos roteiros de Commedia Dell'arte e do estudo do papel da música nas obras dos criadores contemporâneos: em Dalcroze, Duncan, Fuller, no circo e nos teatros orientais. É ali, em 1914-1915, que Meierhold formula seu primeiro esboço da teoria do contraponto, que deve reger essas relações. (PICON-VALLIN, 2013, p. 470).

Um espetáculo chamado *O Professor Bubus* (1925) foi uma experiência da música como co-criadora do espetáculo, ela se tornou o cenário e o impulso dos movimentos cênicos. Uma relação com a ópera e com o teatro oriental. A partir desses estudos da música, ele utilizou essa relação de contraponto no próprio instrumento do ator. Descobrir o que o contraponto pode gerar de situações cênicas. A dramaturgia em si parte do princípio de ação e reação, isso já é um contraponto.

Meyerhold pensava o contraponto do ator da seguinte forma:

... uma liberdade rítmica do ator no interior de uma grande frase musical [de modo que] a personagem interpretada pelo ator, se desenvolvendo a partir da música, se encontra com ela, não numa coincidência metricamente precisa, porém em correspondência contrapontística, às vezes até em contraste com ela, em variação, distanciando-a ou ficando atrás, sem jamais segui-la em uníssono. (MEYERHOLD apud PICONN-VALLIN, 2013, p.474)

O exercício do contraponto proposto por Bogdanov explica claramente essa fala de Meyerhold. Estávamos com uma estrutura definida, que era o *étude* do lançamento da pedra, a música de Chopin tocava. Devíamos realizar o *étude* não da forma óbvia. Seguir, com o movimento, o ritmo proposto na música. Era necessário trabalhar em contraponto com o ritmo da música, não seguir o óbvio. Usar a música externa como uma voz melódica, e usar as frases de ação do *étude* como outra voz, que realiza contraponto com a base da música.

Penso o contraponto na fisicalidade do ator, de duas formas:

- Contraponto externo: dentro de um coletivo de atores, seria cada ator como uma voz melódica. A partir disso o encenador consegue propor os contrapontos de uma forma cênica. Porém o ator também deve, dentro do coletivo, se relacionar com sua música interna, com o todo.
- Contraponto interno: o próprio contraponto no corpo do ator. Uma parte do corpo do ator trabalha em uma voz melódica enquanto outra parte realiza o contraponto em relação. O contraponto interno dá a amplitude da ação do ator, trazendo uma complexidade melódica de sua música invisível, que depois se associa com o todo (espaço e outros atores). Um exemplo prático de exercício para o desenvolvimento do contraponto interno será descrito adiante no treinamento cotidiano.

4.3 O contraponto como ponto de partida criativa

Certa vez um grande mestre, Renato Icarahy, me falou para começar a criar pelo não-óbvio. Construir pelo contrário, pensar a construção da cena, não ir direto ao ponto. Hoje vejo que isso também é o contraponto. Construir dessa forma está totalmente ligado aos princípios biomecânicos, e ainda pode gerar muitas camadas, que dão profundidade ao artesanato teatral. A construção das ações a partir do contraponto:

- O ator deve criar uma melodia base com seus movimentos, depois segmentar essa melodia em partes do corpo distintas. Por fim, construir outras bases melódicas em contraponto com essa base, construindo assim suas ações distintas. Esse contraponto pode ser uma relação corporal interna como pode ser uma relação externa, com um objeto cênico, uma cenografia, uma música e/ou outro ator.

- Para o encenador o contraponto é uma forma de explorar a complexidade das camadas teatrais. Pensar a cena a partir dessas músicas invisíveis (objetos fixos e não audíveis, como a cenografia, figurino, iluminação) e visíveis (ritmo da ação do ator, silêncio do espaço, músicas externas) em relação.

- Para as outras camadas de artistas do teatro, como cenógrafos, figurinistas, iluminadores e visagistas, também se deve refletir sobre o contraponto. Pensar dentro de suas artes os elementos que o contraponto pode auxiliar, como uma relação de objetos cênicos, uma questão de cores sobre a indumentária, uma angulação e intensidades de luz.

5. Estúdio Meyerhold RJ na Instituição Nosso Lar

Atualmente administro culturalmente a Instituição Nosso Lar, sediada na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Vila Isabel. Nessa parceria com o espaço surgiu um grupo de estudos teóricos e práticos, por mim coordenado, chamado Estúdio Meyerhold Rio de Janeiro³⁵. Grupo voltado a um constante treinamento prático e estudos teóricos sobre a vida e obra do próprio Meyerhold. Dividimos o Estúdio em treinos cotidianos de preparação do ator, administrativo do espaço, produção e captação de projetos e por último a construção cênica. Me atentarei, nessa escrita, ao primeiro item, o treinamento dos atores.

5.1 Training cotidiano

Partimos do princípio de que o treinamento constante é fundamental para a preparação do ator. A manutenção do seu corpo total deve ser frequente, de forma diária. No Estúdio Meyerhold RJ promovo um treinamento semanal sob os princípios da Biomecânica. Exercícios todos baseados no treinamento de Genadi Bogdanov, do Centro Internacional de Biomecânica Teatral. Utilizo-os como base, mas com a inserção de novos pensamentos, trazendo a realidade e contemporaneidade dos atores e seus corpos. Sempre utilizando os 44 princípios como instrumento, o treinamento tem exercícios que são constantes, e outros que se alternam, dependendo do que está como foco do trabalho no dia (de acordo com o que se pensa para a etapa seguinte, a construção cênica). Descreverei alguns exercícios base a seguir:

- **AQUECIMENTO:** tem como objetivo preparar a musculatura e as articulações para o trabalho.

- * Soltar de forma conjunta as articulações dos pés e punhos.
- * Soltar de forma conjunta as articulações dos joelhos e cotovelos.
- * Soltar de forma conjunta as articulações dos ombros e quadril.
- * Soltar de forma conjunta as articulações do pescoço e o olhar.

³⁵ Link da página do estúdio, contendo fotos e vídeos dos trabalhos desenvolvidos: <https://www.instagram.com/estudiomeyerholdrj/>.

* Andar pelo espaço com consciência sobre os 7 princípios das frases de ação: **atcaz** (*Otkaz*), **pacil** (*Посил*), **tormuz** (*Тормус*), **estóica** (*Стойка*), **tochca** (*Точка*), **grupiróvica** (*Группировка*) e **racuz** (*Ракуз*).

* Compreender a relação corpo-espaço e o grupo.

* Associar cada ator como uma voz melódica.

* Construir variações rítmicas com os corpos dos atores. (O contraponto externo)

* Exercícios de trajetória: rolar no chão, cambalhota de frente, cambalhota de costas, estrela, estrela com uma mão, corrida e pirueta, somente pirueta, corrida e precisão de parada, se arrastar pelo chão, salto do sapo, desequilíbrio, posição de prancha e girar transferindo os braços de forma lateral.

- **EXERCÍCIOS RÍTMICOS:** Desenvolver a consciência rítmica nos atores, utilizando isso para a construção cênica.

* Movimentação de boxeador (individual, em dupla e em grupo): pernas ativas, com pequenos saltos e movimentos de golpes de ação e reação com os braços.

* Exercícios de sapateado: aprender um ritmo proposto e reproduzi-lo; depois, andando pelo espaço, executar o passo e com os membros superiores realizar gestos cotidianos, destoando do ritmo proposto.

* Salto de corda (individual e em grupo)

- **EXERCÍCIOS DE FORTALECIMENTO:** Preparar a musculatura corporal para desenvolver o instrumento corpo para a cena.

* Primeira parte: alongamentos (panturrilha, coxo-femural, posterior e anterior da coxa, braços, coluna).

* Segunda parte: exercícios de sustentação de força abdominal.

* Terceira parte: exercícios de sustentação das pernas.

- **EXERCÍCIOS DE EQUILÍBRIO:** Através do equilíbrio o ator deve buscar suas ações, ter uma consciência principalmente do momento em que se perde o equilíbrio e em que ele é encontrado. Essa é a linha tênue de execução da ação do ator. (Equilíbrio dinâmico)

* Equilíbrio com bastão na palma da mão direita e depois na esquerda.

* Equilíbrio com bastão no cotovelo direito e depois no esquerdo.

- * Equilíbrio com bastão no ombro direito e depois no esquerdo.
- * Equilíbrio com bastão no peito.
- * Equilíbrio com bastão no pé direito e depois no esquerdo.
- * Equilíbrio com bastão no joelho direito e depois no esquerdo.
- * Equilíbrio com bastão no queixo.
- * Equilíbrio com bastão na testa.
- * Girar no próprio eixo até ficar tonto (perder o senso do próprio eixo), depois subir em uma caixa e por fim, equilibrar o bastão.
- * Andar e subir em cubos sem ver o chão, somente com o foco no equilíbrio do bastão.
- * Travessia no slack-line³⁶.

- **EXERCÍCIOS COM A BOLA:** Importante para a consciência dos impulsos e posteriormente para a execução dos contrapontos internos.

- * Passar a bola por trás das costas e pegá-la.
- * Passar a bola por baixo das pernas e pegá-la.
- * Quicar a bola no chão e pegá-la.
- * Lançar a bola para cima e tocá-la com a testa, enviando-a para cima novamente.
- * Com duas bolas, quicar as duas ao chão e pegá-las.
- * Lançar uma bola para cima e outra quicando no chão, ao mesmo tempo (Contraponto).
- * Com uma mão equilibrar o bastão, com a outra quicar a bola ao chão e pegá-la, e com os pés realizar um ritmo de sapateado (Contraponto interno)

- **ESTUDOS DOS ÉTUDES:** experimentar e compreender os *études* criados por Meyerhold. Começando de forma segmentada até a execução final. A segmentação vem desse princípio de montagem. Em toda a Biomecânica se deve segmentar os exercícios, compreendendo cada frase por ela mesma, para assim construir o todo de forma não linear. Todas as frases de ações dos *études* possuem os 44 princípios da Biomecânica.

- * Bofetada.
- * Lançamento da pedra.
- * Arco e flecha.
- * Punhalada.

³⁶ Esporte de equilíbrio que utiliza uma fita de nylon esticada entre dois pontos fixos, permitindo ao praticante andar e fazer manobras.

* Salto sobre o peito.

Vale ressaltar a importância da Pausa. Em todo o treinamento dou intervalos curtos de repouso entre os exercícios, tempos que variam três a sete minutos. Os atores devem assimilar esse tempo no relógio interno deles, e a partir disso controlar esse tempo (o que precisam fazer? O que conseguem fazer?), para recuperar energia e se preparar para o prosseguimento do treinamento. A pausa está presente no treinamento e na ação do ator. A partir desse controle, ele consegue usar o tempo para a cena, os tempos de realização da ação, os tempos de pausa de uma ação. A pausa é um elemento essencial, como descrito pelo próprio Meyerhold, assinado pelo seu pseudônimo Doutor Dappertutto³⁷: “A pausa não é ausência nem cessação de movimento, mas, como em música, ela guarda em si mesma um elemento de movimento”. (MEYERHOLD, 1914, p. 90-98, apud SANTOS, 2000, Anexo III).

A pausa musical é um intervalo de tempo em que deve haver silêncio, nenhuma nota é tocada, e contendo a preparação para a nota posterior. A pausa é um dos fatores que estabelece o ritmo:

Os períodos de respiração entre os movimentos dividem, porém, também unem os movimentos, dado que os mesmos seguem temporalmente uns aos outros: Esses silêncios abrem espaço para que os sons prévios deixem de ressoar na nossa imaginação e que aliviem a emoção acumulada durante o movimento precedente preparando o ouvinte para a recepção da próxima parte. Um bem medido espaço de respiração entre os movimentos é de grande importância na arte da performance. (LISSA, 1964, p. 446).

Todos os treinamentos seguem uma base como a listada, porém algumas variações sempre são inseridas, de acordo com a necessidade do tema trabalhado no dia, definido sobre o que fará na parte de criação cênica. O treinamento traz ao ator um corpo preparado para a cena, os exercícios não serão, necessariamente, usados em cena. Eles estarão presentes de forma indireta no instrumento do ator. Fluxo, equilíbrio, ritmo, todos elementos desenvolvidos e treinados que servirão para a cena teatral.

O Estúdio Meyerhold RJ é um projeto em constante crescimento. O grande objetivo é ser caminho para a construção do artista de teatro. Meyerhold dizia que a Biomecânica era a metodologia base para o ator, a partir dela se poderia trabalhar com qualquer técnica, uma ideia de uma metodologia universal. Esse é o propósito do meu trabalho, ensinar os princípios base do fazer teatral.

³⁷ Pseudônimo criado por Meyerhold do período de 1911 a 1916, época em que era diretor contratado pelo Teatro Imperial. Assinou Doutor Dapertutto para realizar suas pesquisas paralelas, que o engessamento do Teatro Imperial não permitia. Nesse período começaram os estudos práticos, em seu próprio estúdio do que mais tarde se chamou Biomecânica Teatral. Conclua-se que Doutor Dapertutto foi o grande responsável pela inovação do Teatro Soviético, que atingiu seu auge com a revolução de 1917, quando Meyerhold reassume seu nome para essas pesquisas, assim que larga o Teatro Imperial, e funda seu próprio teatro, com seu próprio nome, Teatro Meyerhold.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.³⁸

Vladimir Maiakovski.

Maiakovski associa o martelo de forja como um elemento criador, moldando a armadura ou a arma da arte. Por que arma? Maiakovski e Meyerhold foram artistas extremamente atuantes na pré-revolução russa, e depois se tornaram críticos ao governo Stalinista. Suas obras tinham como objetivo comum uma transformação social através da arte: através de uma arte do povo se construiria uma sociedade melhor.

Maiakóvski era mais moço do que eu quase vinte anos. Mas, desde nosso primeiro encontro, não houve entre nós o problema de “mais moço” e “mais velho”. Ele me abordava sem o menor respeito, naturalmente. Entendemo-nos perfeitamente sobre política, que, em 1918, era o tema principal; Outubro, para nós, representava a saída do impasse em que se encontrava a intelligentsia. Durante o nosso trabalho comum sobre *O Mistério Bufo*, não houve um segundo de incompreensão. Muito jovem, Maiakóvski possuía uma espantosa maturidade política e, ainda que fosse “mais velho”, muito aprendi com ele. Apesar de sua reputação de rude, ele possuía um tato impressionante. (MEYERHOLD apud CONRADO, 1969, p.131)

Para Meyerhold, as ações são construídas através de frases. Ele criou um vocabulário específico a partir dos princípios da frase de ação. Olhando para essa escrita, penso sobre meu aprendizado em construção, e reconheço os seguintes verbos:

Conhecer, aprender, estudar, experimentar, criar e buscar.

Conhecer: O momento em que Meyerhold me foi apresentado. Relaciono com o **atcaz** (*Otkaz*), o impulso que me foi dado.

Aprender: Momento em que comecei a compreender a base do trabalho de forma prática. O **pacil** (*Посил*) – a trajetória do aprendizado.

Estudar: Momento no qual estou agora, em que iniciei o processo de aprofundamento da compreensão teórica daquilo que aprendi na prática. A **tochca** (*Точка*) - pontuação do aprendizado.

³⁸ Lema de Maiakovski extraído do texto *Minha descoberta da América*, 2007, p.119.

Experimental: É o processo de explorar o corpo no aprendizado da Biomecânica, percebendo as transformações. O **tormuz** (*Тормуз*) - um freio dinâmico, absorvendo o aprendizado.

Criar: A partir dos quatro pontos anteriores, começo a construir formas pessoais de explorar a metodologia do treinamento, tanto comigo como principalmente com os atores do Estúdio Meyerhold. A **estóica** (*Стойка*) - chega-se a um ponto final, mas sempre com a perspectiva de continuação, pois o trabalho não tem fim, há um eterno ciclo desses seis verbos.

Buscar: Encontrar o momento em que a Biomecânica se torna o *martelo* da arte. O **racuz** (*Ракыз*) - o ponto de vista do estudo, da importância dele.

Esses seis pilares se relacionam com o processo de frase de ação, é um percurso para se chegar a algo. Em conversas pessoais com Claudio Paternó, em Perugia, refletimos sobre a função da arte, e como o treinamento da Biomecânica, treinamento criado e desenvolvido no início do século XX ainda pode revolucionar o trabalho dos artistas nesse momento.

No segundo semestre do ano de 2023, realizei um estágio-docência no curso de graduação em artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação da professora doutora Andrea Copeliovitch. A disciplina foi chamada de “Corpo como instrumento de arte” e tinha a seguinte ementa:

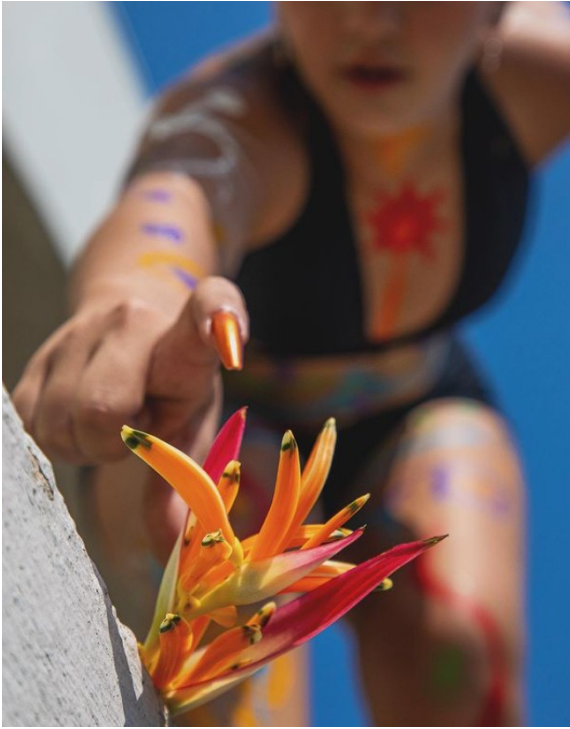
A disciplina será de caráter teórico-prático. Baseia-se nos estudos dos princípios da Biomecânica Teatral, técnica criada e desenvolvida pelo encenador soviético Vsevolod Meyerhold. A partir do estudo teórico da vida e obra do mesmo, será realizado de forma prática a experimentação dos *Études* da Biomecânica (partituras físicas criadas por Meyerhold para o desenvolvimento dos princípios de sua técnica). Haverá um trabalho constante de treinamento preparação necessária para o corpo se tornar um instrumento artístico.

O grande desafio desse curso foi o de trabalhar a Biomecânica, treinamento inicialmente criado para atores com alunos de artes, sendo que a grande maioria nunca havia feito teatro na vida. Dentro da disciplina tinham alunos de educação física, artistas circenses, performers, artistas plásticos e alunos de cinema. Inicialmente realizei um treinamento igual aos que aplico com atores do meu coletivo, isso em princípio causou uma euforia, acharam interessante a proposta. Rapidamente nas aulas seguintes começaram a se questionar e surgiram perguntas sobre a função daquele treinamento. Foi

um momento de questionamentos pessoais para poder desconstruir aquela aula voltada para àqueles alunos. A grande questão foi o rigor dos exercícios dos *études*. Os alunos questionaram por que tanta precisão, associando a um trabalho quase que controlador, ditador. A liberdade para aqueles alunos artistas era essencial, estavam acostumados a trabalhar com uma forma livre de criação. A Biomecânica foi um choque e remodelei a forma como aplicá-la aos alunos. Primeiramente precisava conhecer o trabalho artístico de cada aluno, e assim consegui utilizar os princípios da Biomecânica em seus trabalhos. Pegando um exemplo de uma aluna que trabalhava com *body painting*³⁹. Ela considerava o seu trabalho uma arte de liberdade, criticando o rigor e a precisão. Identificando o processo artístico dela, consegui mostrar-lhe a existência de muitos princípios da Biomecânica em suas performances. Existia perspectiva, precisão na escolha da tinta, das cores, no próprio desenho. Ela pensava que estava trabalhando de uma forma intuitiva, mas sua obra de arte era totalmente construída através de precisão, a mesma precisão necessária aos exercícios de Biomecânica. Existia pensamento na ação da construção da pintura. Ao longo do processo, consegui fazê-la compreender esta reflexão. O trabalho final foi uma apresentação em grupo de trabalhos artísticos, ligados à sua arte, com uma dramaturgia base do livro *Contos de Kolimá*, de Varlam Chlámov. O objetivo era associar o trabalho artístico pessoal com os princípios da Biomecânica estudados. O trabalho final do grupo dessa aluna foram fotografias tiradas com seu corpo como objeto. Associaram a história do texto, o bodypainting, a fotografia (que era material de estudo de outros dois alunos do grupo) e a Biomecânica.

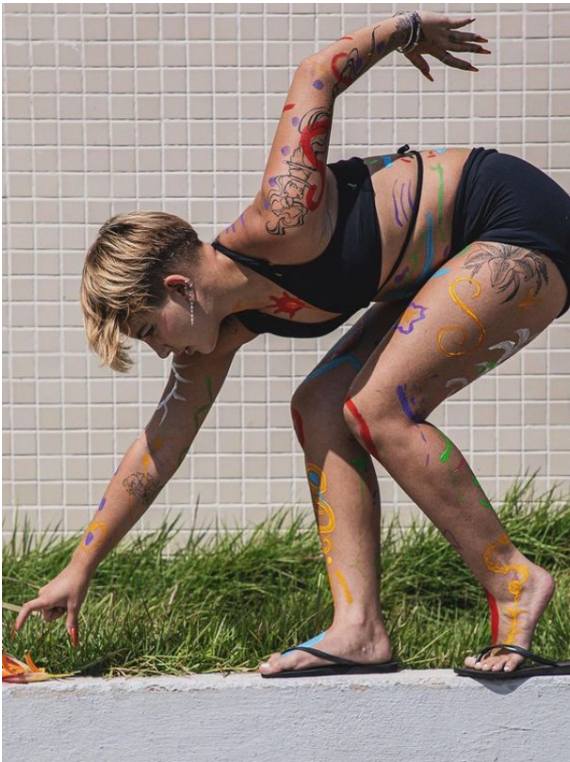
³⁹ Técnica artística de pintura corporal como forma de expressão.

Foto 16 - Trabalho final disciplina UFF.



Fonte: acervo pessoal de Alice Reis (aluna UFF), 2023.

Foto 17 - Mesma posição anterior, mudando a perspectiva de quem vê, o **racuz** (*Ракыз*).



Fonte: acervo pessoal de Alice Reis (aluna UFF), 2023.

A Biomecânica é um processo de aprendizado. Tanto alguns atores do curso na Itália como os alunos de artes da UFF vivenciavam o treinamento em Biomecânica pela primeira vez, e tiveram a mesma impressão inicial. Para eles, o treinamento era algo ultrapassado, que restringia a liberdade e que não via resultados imediatos. Voltando à conversa pessoal com Paternó, entendo que a Biomecânica é um trabalho de processo longo. O próprio Paternó, que trabalha com Bogdanov desde 1998, disse que recentemente o mestre havia dito que ele tinha compreendido a Biomecânica e que seria capaz de ensiná-la. Mais uma prova de que a Biomecânica é um processo longo de estudo, é uma construção do corpo pela prática. Paternó (2014) diz ainda que: “*a Biomecânica é um estudo prático, Meyerhold não a teorizou*”, confessando que ainda não aprendeu tudo, e que sempre aprende a cada dia novos ensinamentos de Bogdanov.

No ano de 2020, vivendo o mundo pandêmico, em que o teatro passou por algumas transformações. Eram feitos projetos de audiovisual e até peças de teatro em vídeo, ou em salas de reunião online. Aquele modelo me trouxe questionamentos sobre a função da presença que o teatro é capaz de fazer. Me questionei sobre a função da arte em geral. Naquele caos, tentei compreender o que seria do futuro do teatro, e dos meus objetivos como artista, e escrevi a seguinte reflexão:

É preciso enxergar,

não simplesmente ver, o que

estamos vivendo.

A sociedade

precisa encontrar

no fundo do ser próprio, os reais motivos que ajudam

a compreender a ignorância do ser.

Vivemos em uma sociedade que retrocede

evolui ao mesmo tempo,

pensamentos considerados

modernos, outros que continuam sendo arcaicos,
ou que voltam no tempo. A essência,
podemos nominar assim, é algo esquecido por todos.

A arte é

um meio de resgatar essa essência,
serve como veículo de algo existente nas profundezas do meio. O meio,
por não ter fim. O infinito é
como um ponto que definimos no horizonte
da água do mar, parece que acaba ali,
uma imensidão de sentimentos, de vida existe depois daquilo.

O ser precisa avançar esse ponto, encontrar o além do
mar da vida. Primeiro é preciso encontrar esse ponto,
identificá-lo, se relacionar com ele,
que ele te guiará para o infinito. Se não conseguir estender
o olhar, expandir, viveremos numa sociedade
repleta de julgamentos, de críticas, de protestos sem nenhum sentido, sem primeiro se
autoconhecer,
não são drogas, não são psicanálises, nada precisa pagar. Se paga somente consigo
mesmo, a vontade de abrir os olhos e encontrar a sua real missão.

Minha vida

é feita de arte, é nela que me inspiro, é dela que tiro minhas conclusões, é dela que me
faz viver, é dela que digo
algo,
é dela que penso sobre isso.

Viva a vida com um objetivo, não

se

julgue,

nem

julgue

nada, todos somos incríveis, criaturas que nasceram
para brilhar, só estamos escurecendo cada vez mais esse brilho, cabe a nós resgatarmos
a luz que nos faz transcender.

Como diria Maiakovski (1927, p.20):

И жизнь хороша

И жимь хорошо!

(A vida é boa, a vida é bela)⁴⁰

Vivemos em um mundo que preza pela superficialidade. Quanto maior a
produção, quanto mais rápido fazer, melhor. Tudo é instantâneo.

Poder-se-ia usar a metáfora de uma auto-estrada para falar da vida do
homem contemporâneo. O cimento cinza ou preto, percorrendo o menor
caminho entre dois pontos, a reta da alta velocidade – Não tente andar
a pé ou dirigir um calhambeque antiquado a vinte por hora! E jamais
ande na contramão. (COPELIOVITCH, 2008, p.60)

As crianças e adolescentes, hoje em dia, vivem uma velocidade cada vez maior,
são chamados popularmente de geração Tik Tok⁴¹. A propaganda, o trabalho, o estudo,
até a arte, seguem esse pensamento. Como desconstruir e lidar com essas
urgências? A Biomecânica é um treinamento que exige processo, calma, paciência e
disciplina. Para a busca volto à conversa que tive com Paternó quando perguntei a ele:
onde a Biomecânica se aplica no teatro atual? Paternó disse que voltar à essência do
teatro é o caminho. O que é a essência do teatro? Foi seguindo nessa questão que
há 13 anos eu encontrei a Biomecânica. A Biomecânica, para Meyerhold, era um
treinamento base para o ator. A partir dos princípios que ela designa como essa base
para o teatro, o ator poderia explorar e desenvolver diferentes técnicas. A Biomecânica
me ajuda a encontrar o contraponto

⁴⁰ Tradução própria do poema “хорошо” (Bom) de 1927.

⁴¹ Pertencentes à geração Alfa. Tik Tok é um aplicativo de vídeos curtos, de origem chinesa.

desse mundo veloz, busco um teatro que possa lidar com a velocidade sem perder a qualidade. O próprio mercado do teatro trabalha com essa velocidade de produção. Cada vez mais se exigem tempos curtos para se montar um espetáculo, pois já existe um edital para se encaixar. Os produtores exigem trabalhos práticos, com pouco gasto de dinheiro, e resultados rápidos. Não existe, dentro de um mercado de trabalho artístico, tempo para o processo, tempo para a construção, tempo para uma criação artesanal.

O teatro necessita desse processo, do respiro. No meu pensamento, preciso buscar o **atcaz** (*Otkaz*) para depois seguir o caminho. A Biomecânica é uma construção, em que a espontaneidade é inimiga. O mundo pós-pandêmico ficou cada vez mais ansioso, com a necessidade de resultados em imediato, tudo que é oposto ao processo do treinamento biomecânico.

O tempo e o ritmo são os elementos que movem a humanidade. Somos vozes melódicas de um instrumento chamado vida. Para criar sobre essa vida temos que aprender a tocar esse instrumento e a usar o contraponto em suas relações, é aí que se encontram os processos de **criar** e de **busca**.

[...] O estudo de contraponto é essencial na formação do músico. [...] O contraponto desenvolve o ouvido interno, a capacidade de identificar vozes e a percepção musical, auxiliando na compreensão do discurso musical, sendo ainda indispensável à composição e análise musical. (CARVALHO, 2006, p. 9)

O cotidiano em que vivemos é repleto de sonoridades e informações que se entrecruzam a todo instante. Esses entrecruzamentos podem ser associados com o contraponto. Como vimos na música, o contraponto é essa relação de vozes melódicas. No teatro, como Meyerhold disse, o contraponto auxilia o ator na relação com a personagem: “a personagem interpretada pelo ator, se desenvolvendo a partir da música, se encontre com ela, não numa coincidência metricamente precisa, porém em correspondência contrapontística”. (MEYERHOLD apud PICONN-VALLIN, 2013, p.474) Compreendo, a partir dos estudos de Meyerhold, que para a ação teatral, o contraponto auxilia na construção das camadas que dão profundidade de leituras e reflexões acerca do que é mostrado ao espectador. Ainda estou nessa busca, como construir essas camadas?

Pela experiência desenvolvida com os atores do Estúdio Meyerhold, percebo uma dificuldade na utilização do contraponto como recurso para a ação teatral. O ator não consegue desenvolver musicalidades distintas no próprio corpo. Ele faz o óbvio e não

consegue desconectar as partes do corpo, para trabalhar com musicalidades diferentes ao mesmo tempo (para o contraponto interno). No contraponto externo parece ser mais fácil, pois cabe a um recurso externo, de quem o vê, o diretor. Cada ator atua no seu ritmo único, e o diretor realiza a montagem em contraponto. No contraponto interno se exige um treinamento para conseguir criar uma descoordenação motora (cada parte do corpo sendo uma voz melódica da música invisível do ator), como exemplo o exercício mencionado:

- O ator deve equilibrar um bastão com a palma da mão esquerda. Ao mesmo tempo jogar uma bola de tênis ao chão e pegá-la com a mão direita. Por fim, realizar um ritmo dos exercícios de sapateado com os pés.

Realizamos uma experiência prática do contraponto sobre um texto teatral, a peça *Fim de Partida*, de Samuel Beckett. Os personagens são: Hamm, um homem que permanece imóvel em uma cadeira, coberto por um lençol. Clov, um homem que se locomove o tempo todo. O próprio texto traz características rítmicas diferentes de ambos os personagens, propondo o que chamamos de contraponto externo em suas movimentações. E o contraponto interno? O Hamm, por exemplo, é um personagem imóvel, mas seus pensamentos internos trazem uma inquietação. Como o ator pode trazer esse elemento para suas ações? A resposta é usar uma desconexão de partes do corpo, como por exemplo um dedo da mão. Enquanto o corpo inteiro está imóvel, um único dedo se expressa em outra voz melódica, em outro ritmo. Esse dedo levará todas as intenções da inquietação que o ator quer provocar ao espectador, mantendo o resto do corpo no ritmo imóvel que propõe.

O espectador do teatro atual vive um tipo de voz melódica, do ritmo constante, automático e rápido. É possível dialogar em contraponto com esse espectador? Mudar o ritmo desse espectador? Como utilizar os elementos presentes da Biomecânica na relação artista-público? Depois da pandemia, como manter viva a relação teatro-contato presencial com esse mundo digital da não-presença? Como moldar o ferro da sociedade? Como lidar com o tempo? Para mim a resposta é esse processo da construção do *martelo* da arte.

6. CONCLUSÃO

Concluo essa dissertação com a carta de sentença do assassinato de Meyerhold, injustamente acusado de crimes contra o Estado soviético:

Em nome da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, o Colégio Militar do Supremo Tribunal da URSS compostos por: o presidente, juiz militar do exército V.V. Ul'rich, os integrantes, juiz militar da brigada D.Ja. Kandybin e juiz militar de primeira categoria V.V. Bukanov na presença do secretário, juiz militar de 2ª patente N.V. Kozlov em sessão judicial à porta fechada na cidade de Moscou em 1º de fevereiro 1940 examinou o caso de Meyerhold Vsevolod Emilievich, nascido em 1874, ex-diretor-chefe do Teatro Ópera Stanislavski, acusado dos crimes previstos no art. 58.1a, 58.11 do C.P. da RSFSR. A investigação preliminar estabeleceu: Meyerhold era trotskista desde 1928, fazia parte do grupo trotskista de Rafail, que vinha realizando atividades trotskistas entre os trabalhadores do teatro desde 1923, nos anos seguintes, Meyerhold esteve ligado aos trotskistas devido às suas atividades trotskistas ativo Drobnis, Boguslavskij, Sosnovskij e outros, enquanto em 1930 Meyerhold liderou o grupo trotskista anti-soviético «Frente de Esquerda», que reuniu todos os elementos anti-soviéticos no campo da arte. Em 1933, Meyerhold estabeleceu uma ligação com a atividade anti-soviética da organização. Trotskismo de direita anti-soviético de Rykov, Bukharin e Radek, por missão da qual desenvolveu atividade subversiva no campo da arte teatral. No período 1934-1935, Meyerhold estabeleceu um vínculo organizacional com agentes de espionagem ingleses e japoneses e realizaram atividades em seu nome de espionagem até 1939. Além disso, Meyerhold organizou reuniões em seu apartamento em 1935 clandestinos entre o inimigo do povo Rykov e um agente de espionagem inglês. Reconhecendo, desta forma, a culpa comprovada de Meyerhold, culpado dos crimes previstos nos artigos 58.1a e 58.11 do C.P. de RSFSRil, Colégio Militar do Supremo Tribunal da URSS onda:

Meyerhold Vsevolod Emilievich à pena capital (tiro), com confisco de bens que lhe pertencem.

A sentença é definitiva e não cabe recurso.

Certificado

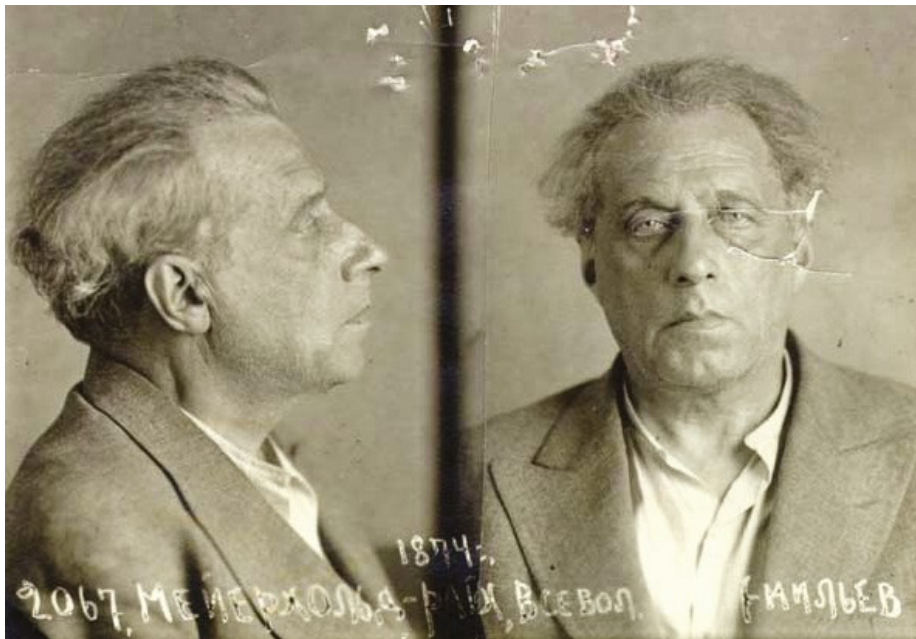
A condenação à morte de Meyerhold Vsevolod Emilievich foi realizado em 2 de fevereiro de 1940.

Vice-Chefe da 1ª Seção do NKVD da URSS

Tenente Kalinin. (Apud MEYERHOLD, 2011, p.220-222)

Concluo e dedico essa escrita em memória ao próprio Meyerhold, e ao seu trabalho. Não devemos deixar a história esquecê-lo.

Foto 17 – Foto de Meyerhold, em 1940, ano de seu assassinato.



Fonte: SODRE, Celina. Tese doutorado, 2014, p.96

7. BIBLIOGRAFIA

ABENSOUR, Gerard; GUINZBURG, J.; TAKEDA, Christiane; CHAVES, Yedda C.; BONFITTO, Matteo; GUIMARÃES, Anita. *Vsevolod Meyerhold: ou a invenção da encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ANDRIEU, B. *Lê cerveau: essai sur le corps pensant*. Paris : Hatier, 2000.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Trad. Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BRAUN, E. (Ed.). *Meyerhold on theatre*. London: Methuen, 1969.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Trad. Antonio Mercado. Civilização Brasileira, 1999.

CARDOSO, Reni Chaves. *Uma poética em cena: Meierhold, Blók, Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CARVALHO, Any Raquel. *A evolução do contraponto*. Porto Alegre: Evangraf, 2006.

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

COPELIOVITCH, Andrea. *A construção do personagem através do ritual: uma proposta de aprendizado para o ator*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1998.

COPELIOVITCH, Andrea. *O ator guerreiro frente ao abismo*. Natal: EDUFRN, 2008.

COPELIOVITCH, Andrea. *O olhar no teatro e no pensamento do mestre Zen Eihei Dogen*. In: GUERRA, Paula; SOUSA, Sofia. (Org.) *Todas as artes todos os nomes.*, Universidade do Porto, 2024.

DAMÁSIO, Antônio. *O Mistério da Consciência: Do corpo e das emoções do conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GROTOWSKI, O Performer. Trad. Celina Sodré. 1986.

LISSA, Zofia. Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 22, n. 4, p. 443-454, 1964.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Minha descoberta da América*. Trad. Graziela Schneider. São Paulo: Martins editora, 2007.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *ХОРОШО!* 1927. Link do poema original em russo completo: [https://ru.wikisource.org/wiki/Хорошо_\(Маяковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Хорошо_(Маяковский)).

MCCULLOUGH, Cristopher. Urdimento. Ensino de política da teatralidade: estudo de caso sobre Meyerhold, 2003.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do Teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MEYERHOLD, Vsévolod. *L'ultimo atto - interventi, processo e fucilazione*. A cura di Fausto Malcovati. La Casa Usher, 2011.

MEYERHOLD, Vsévolod. O Amor de Três Laranjas - a revista do Dr. Dappertutto. Livro 4-5, S. Petersburgo, 1914, p. 90-98. In SANTOS, ANEXO III, 2000.

PATERNÓ, Cláudio. *Biomeccanica teatrale di Mejercho'l d. Idee, principi, allenamento*. Dino Audino, 2017.

PATERNÓ, Claudio. Entrevista concedida a Francisco Hashiguchi, 20/08/2024.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A arte de teatro: entre a tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*. Trad. Fatima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PICON-VALLIN, Beatrice. *Meierhold*. Trad. Fátima Saadi, IsaKopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy, São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Beatrice. *Reflexões sobre a biomecânica de Meyerhold*. Trad. Denise Vaudois, 1991.

RAHN, John. *Music Inside Out: Going to Far n Musical Essays*, p.177, Amsterdam: G+B Arts International, 2001.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Trad. Patricia Furtado de Mendonça, São Paulo: Perspectiva 2012.

SANTOS, Maria Thais Lima. *O Encenador como Pedagogo*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SILVA, S.G. *Para uma neurobiologia do "eu": uma contribuição às teorias da subjetividade*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, São Paulo, v. 13, n.1, p. 71-86, mar. 2010.

SODRE, Celina. *Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos*. Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

STALIN, Joseph. Trad. Ludo Martens. *Sobre as tarefas dos dirigentes econômicos, discurso na I Conferência de Toda a União dos Trabalhadores da Indústria Socialista*, Moscou: 1951

TCHECOV, Anton. *A Gaivota*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Departamento de Letras, Artes e Cultura UFSJ, 2017

TOPORKOV, Vassíli. Diego Moschkovich. *Stanislávski ensaia memórias*. São Paulo: É Realizações, 2016.

THOMAS, Diana. *Estudo da United States Military Academy*, 2020.

ZAFIROVSKA (Org.). *Meyerhold Biomechanics*. Trad. Zafirovska, 20