

A Biomecânica Teatral de Meyerhold : busca de uma tradição teatral e seus reflexos nos dias de hoje

Erico José Souza de Oliveira
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA - Professor Adjunto 1
Pós-Doutor em Artes Cênicas – UFBA/Paris III – Sorbone Nouvelle

RESUMO: Vsevolod Meyerhold (1874-1940), em busca de um “teatro de convenção”, traçou um paralelo entre sua pesquisa teórico-prática e as antigas formas teatrais. Para ele, essas “tradições teatrais” serviriam como fonte para a criação de um teatro do futuro. De sua intensa investida nesta direção, Meyerhold chega à criação da Biomecânica Teatral, um sistema que, segundo o próprio encenador, deriva de elementos da commédia dell’arte, do circo e do teatro oriental. Conforme Genadi Bogdanov (ator, diretor e pedagogo russo), a Biomecânica Teatral é também uma tradição teatral, pois possui uma sistemática de transmissão exclusivamente prática e oral. Mas, o que seria exatamente uma tradição teatral? E como esse pensamento e essa herança meyerholdiana pode dialogar com o teatro brasileiro de hoje?

Palavras-chave: Biomecânica Teatral; Vsevolod Meyerhold; Tradição Teatral.

Meyerhold e o teatro de convenção: o início de uma pesquisa complexa

A busca de Meyerhold por um teatro que rompesse definitivamente com o naturalismo reinante da época ganhou força, por ironia, dentro do próprio Teatro de Arte de Moscou (TAM). Foi Stanislávski quem, em 1905, convidou seu ex-ator para trabalhar no primeiro estúdio de pesquisa cênica da Rússia, à frente de um projeto de montagem da peça *A morte de Tintagiles*, de Maurice Maeterlinck.

A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2006: 11) esclarece o contexto que impulsionou o retorno de Meyerhold ao TAM, de onde houvera partido desde 1902:

A volta de Meyerhold, o filho pródigo, o “rebelde” (...) para a matriz na qual ele havia feito como ator profissional os primeiros trabalhos que chamaram a atenção está ligada ao fracasso de Stanislavski em sua tentativa de levar à cena três peças de Maeterlinck (*Interior*, *A intrusa* e *Os cegos*, 1094), enquanto que, na província, o jovem ator que se tornara encenador começou (...) a abordar esse tipo de repertório (Maeterlinck, Przybyszewski) com um relativo sucesso.

Já nesta experiência, Meyerhold recorre a “uma Idade Média estilizada e enigmática” (PICON-VALLIN, 2006: 12) para construir um espetáculo calcado em algo “novo”, ainda indefinido, mas que visava uma clara ruptura com a estética vigente. O mais interessante é que, desde o início de suas investigações, a presença de um passado idealizado torna-se o motor de sua criação. A realização desta empreitada foi um fracasso, mas serviu de estímulo para a verticalização de um caminho em busca de um “teatro do futuro”.

É ainda nesta fase simbolista de Meyerhold que Picon-Vallin (2006: 19) localiza as diretrizes do encenador russo na criação de seu teatro de convenção consciente: “Seu método de formação vai unir o estudo das épocas e tradições ‘autenticamente teatrais’ e as disciplinas capazes de desenvolver as habilidades físicas e musicais do ator.”

A busca do “Novo Teatro” através das antigas “Tradições Teatrais”

A expressão “tradições teatrais” e seus correlatos como “teatro tradicional”, “teatro popular”, entre outros, para além de suas nebulosas definições, é recorrente nos escritos de inúmeros teóricos e artistas-pesquisadores há pelo menos dois séculos.

A teatróloga Florence Dupont, em seu livro *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (2007: 87), discute de forma aprofundada as relações entre as chamadas “tradições teatrais” e as inovações providas do pensamento iluminista do século XVIII, especificamente em relação à *commedia dell’arte*:

Um pouco por todo canto da Europa, este é o momento no qual, em referência explícita à filosofia das Luzes, se consoma uma dupla ruptura com o teatro popular em nome da dignidade do autor de um lado, e do outro com um teatro musical e codificado, em nome do natural.¹

Em sua argumentação fica claro que o que a autora trata como “tradição teatral” é toda a representação calcada em códigos transmitidos por meios que não dependem exclusivamente de um texto dramático. Mais ainda, todo teatro que acontece através de uma herança cultural que se fixa no espaço-tempo de determinada sociedade.

A distinção que Dupont faz entre o teatro provindo do chamado aristotelismo e a “tradição teatral” estão vinculadas à destruição de um teatro que tem como base a espetacularidade da cena em benefício de sua dramaturgia, a supremacia da escritura do erudito sobre a virtuosidade física e improvisacional dos atores.

Mas de onde viria e como se manteria este teatro tradicional? Através apenas de uma hereditariedade corpóreo-vocal, isto é, exclusivamente prática?

Em seu texto *Aparecimento recente ou remoto da encenação*, André Veinstein (In: REDONDON JÚNIOR, 1964: 237) traça um percurso teórico sobre o surgimento do encenador como um movimento surgido no século XIX. Ele traz o depoimento do escritor Joseph Kessel, quando este justifica a impossibilidade da figura do encenador existir antes do século XIX:

¹ Tradução Minha : « Un peu partout en Europe, c’est le moment où, en référence explicite à la philosophie des Lumières, se consomme une double rupture avec le théâtre populaire, au nom de la dignité de l’auteur d’un côté, et de l’autre avec un théâtre musical et codifié, au nom du naturel. »

(...) na tragédia grega, nos mistérios, na Commedia dell'Arte, no tempo de Isabel, de Luís XIV, em todas as grandes épocas teatrais, numa palavra, podia passar-se sem esta direcção oculta. A mitologia, a fé cristã, a alegria popular ou os gostos que formam a estética intangível de uma sociedade fechada – eis quais eram os verdadeiros encenadores (...)

Mais à frente, Veinstein recorre ao escritor chinês Tchiao Tcheng Tchi para falar sobre o mesmo assunto, informando que este autor de *Le théâtre chinois d'aujourd'hui* (1937) precisa que o que tornava a função do encenador inútil no teatro chinês “era a criação, pelos primeiros actores chineses, de uma espécie de alfabeto para uso da representação, o qual se destinava a fixar, para a posteridade, os movimentos, as canções, a indumentária e certas fórmulas do texto, que uma tradição rígida contribuía para respeitar.”(falta referência completa. Além disso, trata-se de referência longa, favor deslocar do texto)

O que Meyerhold faz é recorrer a formas diversas de arte para investigar os princípios que originam a espetacularidade na cena, com o intuito de desenvolver uma prática que trouxesse ao trabalho do ator e do encenador o que Duppont afirma ter-se perdido com o advento do textocentrismo e do naturalismo.

Esse desejo revolucionário de Meyerhold leva-o a associar diversas disciplinas em busca de um teatro novo para um novo público, e essa pesquisa teórico-prática o encaminha para a criação de um sistema psicofísico de trabalho do ator em contraponto às experimentações psicológicas em voga no TAM. É neste contexto de diálogo entre as “tradições teatrais” e o teatro de experimentação que nasce a Biomecânica Teatral.

As possíveis “fontes” da Biomecânica Teatral

Matteo Bonfitto (2002: 40), quando trata da problemática das ações físicas no trabalho entre encenadores e atores, localiza em Meyerhold este trânsito entre as “tradições teatrais” e o teatro de sua época:

Ao contrário dos futuristas, que desejavam negar toda a arte produzida anteriormente, para Meierhold o estudo sobre os teatros do passado era fundamental. Só a partir de tal estudo o teatro poderia encontrar soluções para os problemas ligados à sua prática, e renovar-se a partir disso.

Bonfitto localiza na commedia dell'arte, nos teatros orientais, principalmente o kabuki japonês e a ópera de Pequim, no teatro do século de ouro espanhol, no teatro elisabetano, com enfoque em Shakespeare e nas formas teatrais populares (teatro de feira, marionete, etc.), as fontes das quais Meyerhold se apropria de elementos técnicos, estéticos e conceituais para o encaminhamento de suas investidas teatrais:

Assim como os formalistas russos, Meierhold deixou de lado muitas das implicações semânticas ligadas às linguagens utilizadas por ele como referências teatrais, para vê-las como 'estruturas' compostas de códigos que tinham um funcionamento específico (BONFITTO, 2002: 41).

Mas não era só a pesquisa das "tradições teatrais" que alimentava as descobertas do encenador russo. Cocomitantemente, ele se debruçava sobre o que havia de mais contemporâneo em termos de criação artística, em busca de uma síntese que refletisse este teatro do "homem novo":

Meyerhold descobriu o teatro japonês, o trabalho de Duncan, de Dalcroze, de Loie Fuller, ele se apaixonou pelo circo. A sua reflexão crítica sobre o movimento cênico se materializa na elaboração de exercícios, ou de pantomimas construídas na maior parte das vezes sobre roteiros da commedia dell'arte, acompanhados por música (ao piano, como numa sala de balé) (PICON-VALLIN, 2006: 55).

Poderíamos dizer que Meyerhold, ao romper com os estigmas entre o que seria erudito ou popular, moderno ou antigo, tradicional ou contemporâneo, criou uma forma específica de focar e se apropriar de elementos que seriam essenciais para sua reflexão e prática, o que pode ser um exemplo salutar para o teatro de hoje que, cada vez mais, transita entre as "tradições teatrais" ou "populares" de diversos países e a utilização de técnicas e procedimentos inovadores e mesmo tecnológicos na construção da cena contemporânea.

A Biomecânica Teatral hoje

A trajetória do ensino/aprendizagem da Biomecânica Teatral nos traz hoje questões importantes para se refletir sobre esta delicada relação entre a cena do teatro e a espetacularidade das "manifestações populares"² e "tradições teatrais".

Segundo Genadi Bogdanov³, a Biomecânica Teatral é também uma tradição, pois, desde sua criação, é passada de mestre a mestre, de forma prática e não cristalizada, podendo cada instrutor, após apreensão dos 44 princípios biomecânicos, desenvolver sua própria metodologia de transmissão, seus exercícios e procedimentos experimentais, desde que condizentes com os ensinamentos adquiridos.⁴ Trata-se de um sistema de educação teatral que abrange todos os níveis da criação cênica.

² Meyerhold também se debruçava sobre danças e festas populares russas na investigação de princípios norteadores do treinamento do ator biomecânico.

³ Ator, encenador e pedagogo russo, considerado um dos discípulos diretos de Meyerhold, pois, como Alexei Levinski, recebeu ensinamentos biomecânicos de Nicolai Kustov, ator e amigo de Meyerhold, professor de Biomecânica Teatral no Teatro Meyerhold, na década de 1930.

⁴ Palestra proferida por Genadi Bogdanov no dia 26 de março de 2008, no Centro Internacional de Biomecânica Teatral, em Perúgia, na Itália.

O olhar de Meyerhold sobre as interseções entre cultura e encenação pode ajudar os artistas de hoje a encarar de forma mais aprofundada a dinâmica que se estabelece cada vez mais entre a diversidade cultural brasileira e os procedimentos técnicos e estéticos que fazem parte do “métier” teatral.

O grande desafio é experimentar formas de apropriação das tradições brasileiras na cena, sejam teatrais ou populares, tendo em mente que, diferente da ótica meyerholdiana de um passado idealizado, temos inúmeras fontes de teatralidade e espetacularidade no hoje que podem enriquecer o pensar/fazer teatral, criando infinitas possibilidades de diálogos e aproximações, levando sempre em conta o que a cena demanda enquanto universo específico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du XXème siècle*. Paris : XXème siècle, 1975.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre Occidental*. Paris : Éditions Flammarion, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Org. Fátima Saad. Trad. Fátima Saad, et al. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

_____. *Meyerhold*. Paris: CNRS Éditions, 2004.

VEINSTEIN, André. *Aparecimento recente ou remoto da encenação*. In: REDONDO JÚNIOR. *O teatro e sua estética*. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.