

O TREINAMENTO ESPETÁCULO: UMA REFLEXÃO SOBRE A AMBIÊNCIA CRIATIVA DO SISTEMA MEYERHOLDIANO

THE TRAINING SPECTACLE: A REFLECTION ON THE CREATIVE AMBIENCE OF THE MEYERHOLDIAN SYSTEM

Marcelo Bulgarelli

Resumo: o artigo centra-se na reflexão, analise, e discussão da ideia de treinamento espetáculo no sistema meyeholdiano. Desta forma, busca-se ampliar a compreensão dos fundamentos do sistema criado por Meyerhold, e como hoje se desenvolve nas artes da cena. Para tal, esta abordagem busca examinar o processo de criação do espetáculo ítalo-brasileiro *A2 Passos*, dirigido por Gennadi Bogdanov (Rússia), dedicando-se na análise dos princípios meyerholdianos no processo de treinamento/espetáculo, o mecanismo de construção de uma frase de ação e as redes de autoria na composição da obra.

Palavras-chave: Biomecânica. Meyerhold. Criação. Treinamento. Espetáculo.

Abstract: The article focuses on reflection, analysis, and discussion of the concept of spectacle training in the Meyerholdian system. Thus, it aims to broaden the understanding of the fundamentals of the system created by Meyerhold and how it is applied in the performing arts nowadays. For this purpose, we seek to examine the creative process of the Italian-Brazilian spectacle *A2 Passos*, directed by Gennadi Bogdanov (Russia), focusing on the analysis of Meyerholdian principles in the process of training/performing, the mechanism of building constructing an action phrase, as well as the authorship networks in the composition of the work.

Keywords: Biomechanics. Meyerhold. Creation. Training. Spectacle.

O ator e encenador russo Vsevolod Meyerhold buscou, ao criar a Biomecânica, um teatro que pudesse se desprender da obra cênica subsidiada pelas palavras. Ele cria um sistema capaz de dar voz ao corpo, à imaginação da musculatura, em uma esfera em que as ideias e inquietações suas, e dos (as) artistas de seu teatro, pudessem subsistir na evocação, fundação e recepção do teatro enquanto obra artística.





Primeira foto (da esquerda para a direita): Vsevolod Meyerhold — Berlin, 1930. Foto: Studio in Berlin. Segunda foto: Dmitriy Shostakovich, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Alexander Rodchenko, no ensaio do espetáculo *O Percevejo*, em 1929. Foto: F. F. Temerin

Tanto Meyerhold, como outros artistas de teatro do século XX, visavam possibilitar ao artista da cena trabalhar com foco em relação à atuação — a construção de significados — e ao "estado" de presença. Ele buscou potencializar o jogo constante com todas as redes de autoria[1] na relação com o espaço e o tempo. Nesta perspectiva, buscou estabelecer parâmetros de atuação que fizessem sentido a um novo indivíduo, em uma época de tantas transformações, dinâmicas e metodologias sociais, culturais e científicas em pleno desenvolvimento – o que estimulou uma série de pesquisas e estudos sobre as técnicas de atuação que determinaram um terreno repleto de possibilidades aos artistas da cena[2] hoje

Em meus constantes estudos práticos[3] com o sistema meyerholdiano, juntamente com o mestre russo Gennadi Nikolaevic Bogdanov nos últimos 15 anos, em atividades de formação e criação no Brasil e Itália, posso afirmar que a Biomecânica de Meyerhold é mais do que um sistema de educação artística/teatral, mas, sobretudo, uma ideia sobre o teatro enquanto processo, na redescoberta de si,

[1] No contexto das obras de Meyerhold, percebe-se que ele considera como criador o autor dramático, o(a) diretor(a), o ator/atriz e o(a) espectador(a).

[2] Considera-se "artistas da cena" todos os artistas envolvidos na composição obra cênica, como: ator; atriz; diretor (a); cenógrafo (a), iluminador (a), figurinista, entre outros.

[3] Nos últimos 21 anos dediquei-me integralmente ao estudo prático da Biomecânica Teatral de Meyerhold. Desde 2008, integro o *Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale (CISBiT*), em Perugia na Itália, com o ator e encenador russo Gennadi Nikolaevic Bogdanov – descendente direto de segunda geração de Vsevolod Meyerhold. O CISBiT tem como coordenador o ator e encenador italiano Claudio Massimo Paternò. Atualmente atuo como professor do CISBiT na disciplina de Dramaturgia da Ação.

e na composição e percepção da obra artística relacionados a aspectos éticos, técnicos e poéticos. Desta forma, seja na fase de formação ou de criação de espetáculos, é evidente a construção de uma ambiência criativa[4] que amplia a consciência do(a) artista na cena.

Os princípios técnicos/artísticos que alicerçam este sistema exploram precisamente cada partícula em relação à composição da ação cênica, pois se desenvolvem em aspectos de toda a dramaturgia de um espetáculo, isto é, em todos os elementos que geram significados e sentidos na obra. Desta forma, pretendo discorrer sobre como se dá este âmago dramatúrgico na relação simbiótica entre o trabalho sobre si, treinamento/espetáculo, e a construção de uma obra criativa, espetáculo/encenação/rede de autoria.

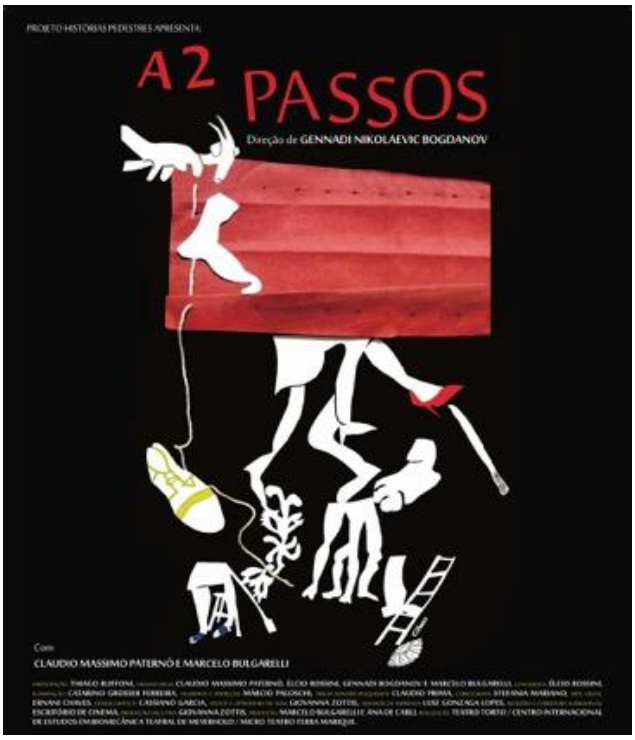
Ao refletir sobre o processo de criação, utilizarei como exemplo o espetáculo *A2 Passos* (2017)[5] — uma coprodução *Rakurs Teatro* (Brasil) e *Micro Teatro Terra Marique* (Itália) — o mais recente trabalho dirigido por Bogdanov, na qual atuo como ator e dramaturgo, juntamente com Cláudio Máximo Paternò e Thiago Ruffoni. Importante ressaltar que o espetáculo *A2 Passos* apresenta uma característica muito específica em sua concepção: toda a narrativa se desenvolve somente através da expressão das pernas e pés dos atores, explorando na cena a linguagem da metonímia[6]. Em síntese, a montagem retrata como se acirram os afetos e ressentimentos de uma dupla de atores durante a derradeira apresentação. Sua longa relação, juntamente com uma falha no sistema de abertura da cortina, desencadeia uma série de situações que os coloca diante da iminência do fim. Através de um jogo metalinguístico, *A2 passos* traz à cena temas como o próprio

[4] Neste artigo entende-se, por ambiência criativa, um espaço/tempo que envolve os (as) artistas de cena em estado de jogo, do aqui e agora, em relação constante com tudo que contém no espaço – partner, espectador (a), objetos, superfícies, músicas, entre outros - com o objetivo de ampliar e estimular a presença e a intencionalidade do (a) artista para um fim artístico.

[5] O *teaser* do espetáculo *A2 Passos* encontra-se no link https://vimeo.com/223549752

[6] Metonímia é uma figura de linguagem, mas também, segundo Gibbs (1994, p. 320), um recurso cognitivo que utilizamos no dia a dia "[..] quando um aspecto bem compreendido ou facilmente percebido de alguma coisa é usado para representar ou estar no lugar da coisa como um todo ou outro aspecto da coisa" (apud FARIAS, 2007, p. 86). Essa ideia transposta nas artes da cena pode ser lida como recurso dramatúrgico, que gera significados no momento em que designamos um sentido a um objeto que se refere a um outro como um todo. Uma parte pelo todo, isto é, em A2 Passos os pés e as pernas substituem o "corpo todo" na construção de significados na cena e/ou na situação, mesmo havendo algum tipo de relação entre eles na percepção cognitiva do espectador.

teatro, o sentido inelutável do fim, da perda; das relações humanas em um território cotidiano transtornado e frágil.



Cartaz do espetáculo *A2 Passos*. Arte: Ernani Chaves, 2017.

O treinamento e o espetáculo: abordagens dramatúrgicas

É comum relacionarmos a Biomecânica de Meyerhold a um sistema de treinamento, mas afinal, o profissional das artes da cena treina para que? Durante as práticas de formação com Bogdanov, o treinamento é visto como um modelo para a execução de um espetáculo, isto é, pressupõe a todo instante a consciência do "estar" no espaço cênico, bem como no ato criativo — na intencionalidade, na fantasia, na motivação interna, na forma, no conteúdo — bem como no desenvolvimento dos princípios que constituem uma frase de ação.

O termo treinamento não significa "adestrar" o outro, mas, sim, um processo prático, inicialmente sob orientação, focada na formação do (a) ator/atriz por meio do desenvolvimento de exercícios específicos baseados em um programa pedagógico que considera as singularidades de cada indivíduo. São exercícios baseados em princípios e não uma forma imposta na qual o corpo deve aprender de forma massiva. Assim sendo, podemos afirmar que o treinamento no sistema biomecânico,

é, sobretudo, um momento de concentração da atenção do ator e da atriz para o trabalho sobre si, com foco em dois elementos, estritamente, materiais do corpo, como: a musculatura, as articulações, os objetos e as construções teatrais, entre outros; bem como em suas dimensões espirituais, ou seja, sua relação com a consciência – e todos estes aspectos extremamente relacionados à construção de si em uma obra artística.

Já o conceito de frase de ação é uma sucessão de pelo menos três ações que interligadas geram um significado/sentido dramatúrgico. Segundo o *Meyerhold International Study Group* "[...] A frase de ação pede ao ator/atriz que segmente a ação cênica em (três) partes distintas que correspondem, respectivamente, à preparação da ação (otkaz); a execução da ação (posyl); o momento que marca seu fim (totchka/stoika)" (2021)[7].

Desta forma, ao desenvolvermos os princípios que constituem uma frase de ação, aproximamo-nos de um outro aspecto importante: o desenvolvimento da consciência de que estamos sendo vistos pelo outro, o que Bogdanov chama de ver-se de fora. Ele afirma:

> Nós temos consciência de nós mesmos no espaço? Podemos nos ver do lado de fora? Os braços são finos ou grossos? Os olhos, que cores tem? As pernas são longas? Ponto de vista...olhar...encontrar linhas com o olhar. É importante para o ator conhecer-se bem, haver memória de si. Olhar a maquiagem, olhar o figurino. Ver-se nos mínimos movimentos. Controlar-se. (BOGDANOV, 2008)[8].

Assim sendo, como vemos através do olhar de quem nos olha? Todo o corpo que está sobre uma superfície cria espaços e imagens em todos os ângulos. Possuímos a consciência das linhas do nosso corpo em ação vista ao externo? Ver-se de fora é um fundamento que exercitamos constantemente no sistema meyerholdiano com Bogdanov, e este princípio desperta a consciência de si mesmo no espaço e como ela é vista pelo outro – o(a) espectador(a). Claudio Massimo Paternò, em relação a este procedimento, diz que:

---

[7] O *Meyerhold International Study Group* é formado pelo autor deste artigo juntamente com Claudio Mássimo Paternò (Itália), Robert Reid (Canadá) e Terence Henry Chapman (Inglaterra).

.

[8] Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante sessão de trabalho prático no CISBiT em agosto de 2008.

> O processo de ver-se de fora deve ser constante em cada exercício, do mais banal ao mais empenhativo fisicamente. O aluno/ator não está fazendo ginástica, não está fazendo esforço físico: ele é empenhado a praticar de modo consciente os gestos e ações que tem como objetivo final o público. Por isso, ele deve constantemente prestar atenção a cada gesto que executa. (PATERNÒ, 2017, p. 23).

Tal processo desenvolve no (a) ator/atriz, contemporaneamente, a consciência de que ele (a) é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de sua ação cênica. Em relação ao sujeito, me refiro àquele que compõe e executa a ação. Já, quanto objeto, reporta-se àquele que vê a ação executada. Portanto, ver-se de fora é uma prática que permite o desenvolvimento — na fase de treinamento, e obviamente na criação de espetáculos — da percepção de si mesmo na arte, ou seja, o (a) ator/atriz, juntamente com o encenador, é o primeiro (a) espectador (a) de sua obra.

No espetáculo *A2 Passos*, posso dizer que o tempo de trabalho era dividido em dois momentos: o treinamento e a montagem do espetáculo. Assim, considerando ambos os processos "espetáculos", é relevante observar que existe uma "dramaturgia criativa" tanto no processo de treinamento/formação como, obviamente, na construção de uma montagem cênica. Isto porque ambos desenvolvem os mesmos princípios, pois exploram as partículas constituintes do que chamamos de frase de ação — o que caracteriza o pensamento de Meyerhold em criar um sistema com foco não somente na obra artística enquanto espetáculo, mas sim, no processo de formação de atores/atrizes.



Preparação/treinamento inicial com os atores, equipe técnica e diretor. Foto: Produção *A2 Passos*. Porto Alegre, abril de 2017.



Ensaio do espetáculo A2 Passos. Na foto os atores Claudio Massimo Paternò e Marcelo Bulgarelli. Foto: Produção *A2 Passos*. Porto Alegre, abril de 2017.

Dessa maneira, a dramaturgia do treinamento e a dramaturgia do espetáculo se diferem em relação à intencionalidade do (a) artista em estado de criação. No treinamento, as práticas corporais desenvolvem, em sua estrutura, uma frase de ação — todo movimento ou ação tem uma preparação, um desenvolvimento e um final. Ao mesmo tempo, cria-se uma "dramaturgia pessoal", com base nessa frase, estimulando uma motivação interna, porém invisível — o que Bogdanov define como "fantasia". Já no processo de criação de um espetáculo, a estrutura/ideia de uma frase de ação é a mesma desenvolvida no treinamento, porém, aqui, acrescentam-se aspectos referentes à narrativa proposta juntamente com as intencionalidades traduzidas em ações, ou seja, tornar visível o que antes era ocultado.

Desse modo, é correto dizer que essa motivação e/ou intenção se refere à expressividade da ação? Não necessariamente. O que certamente é ligado à expressividade da ação, em ambos os processos (treinamento/espetáculo e espetáculo/obra), é o aspecto rítmico, musical. O corpo do ator e da atriz se expressa no tempo/espaço por intermédio de um ritmo, e, independentemente de

qualquer outra intenção interna, este estará sempre presente, pois invoca o jogo, o estado de presença. O movimento, seus rastros e seus desenhos no espaço tornam-se música.

Desta forma, com a Biomecânica de Meyerhold vinculada ao processo de criação de espetáculos, pude constatar que esse sistema desenvolve uma "gramática do corpo". Os códigos adquiridos na musculatura se conciliam com um conjunto de princípios que regem o funcionamento de uma linguagem física, corporal. O corpo transforma-se em um compêndio que contém os princípios da construção da ação cênica. Porém, aqui surge uma questão: por que essa gramática não constitui uma linguagem própria, particular no corpo, considerando que os exercícios propõem uma forma específica de construção da ação teatral?

Acima de tudo, por meio dos princípios biomecânicos, é possível adquirir consciência e inteligência física cultural. Seu estudo sistemático proporciona, ao artista da cena, um conhecimento prático analítico em relação à construção da ação cênica, e não como ele se constitui na cena enquanto forma e conteúdo. E essa é uma questão fundamental para entendermos como esse processo se configura no corpo e no ato criativo hoje.

Isto é, a Biomecânica de Meyerhold se completa e se reinventa no ato criativo, pois se desenvolve o princípio e não a forma como ele é praticado e/ou transmitido. A singularidade dos corpos, dos desejos, das vontades, vem à tona na medida em que se compreendem seus fundamentos no trabalho diário de treinamento — ao contrário, podemos cair na superfície do sistema, o que resulta na incapacidade de apropriação, de criação e de reinvenção de nós mesmos, na técnica — nos modos, nas metodologias e nas formas na arte. Dessa maneira, como Meyerhold desejara, o (a) artista da cena é capaz de desenvolver o domínio consciente de seu fazer, atuando no espaço/tempo, habitando em uma atmosfera de fecundidade artística que o(a) torna inteiramente responsável pela obra que cria.

Na fase de treinamento/espetáculo, por exemplo, criam-se constantemente novos exercícios com base nos mesmos princípios — pois o importante é o fundamento, o exercício é apenas uma das vias metodológicas possíveis para que esse princípio possa atravessar o corpo do (a) artista na cena. Em *A2 Passos*, percebi que a técnica, na fase preparatória da criação transformou-se, pois se

adaptou às necessidades projetuais e de concepção do espetáculo. Os princípios do sistema estimulam o(a) artista, como disse Meyerhold, a "tornar-se o próprio objeto da arte para si" (2012, p. 105).

A dramaturgia e a expansão de ideia de corpo / o corpo conectivo

Meyerhold (2012, p.105) discorre sobre o espaço cênico teatral e a necessidade de transfigurá-lo em um lugar plástico para a cena, de culto ao artista, ao humano. Nessa perspectiva, por meio de minha prática com o sistema meyerholdiano, ampliou-se o meu olhar no que se refere ao trabalho do ator e da atriz associado ao seu corpo artístico, isto é, a consciência de que o(a) artista da cena deve alargar sua noção do corpo na cena, não pensando como um (a) escultor (a) — neste caso, de seu próprio corpo — mas, sim, que em cena o seu corpo abrange a "substância" do espaço (os objetos, o chão, o outro, as construções teatrais, etc.) — como um (a) arquiteto (a), que delineia e/ou traça todos os planos tridimensionais de uma superfície, planejando cada micro detalhe na obra, ou seja, na cena, no espetáculo.

O(a) ator/atriz arquiteto(a) amplifica o seu corpo em movimento na composição de suas ações de forma arquitetônica, não no sentido decorativo, mas estrutural, na qual o movimento em sua forma e seu conteúdo expressa uma ideia, um sentido determinado por um objetivo e como endereçá-lo no espaço/tempo.

Logo, quando me refiro à gramática corporal, reitero que o entendimento de "corpo" se expande para outros territórios fora do corpo biológico do (a) ator/atriz. Ao se estender, o corpo torna-se coletivo, conectivo, presente, em constante jogo. Por consequência, esta conectividade do corpo estimula o encontro entre a vontade e a técnica, isto é, o corpo é o lugar para onde convergem a nossa vontade e os meios para colocá-la em prática. A vontade necessita do corpo para se efetivar e essa noção influenciou de forma significativa a criação cênica e a construção dramatúrgica do espetáculo *A2 Passos*, por exemplo.

Foi possível constatar também que a consciência dos princípios que constituem uma frase de ação no sistema meyerholdiano auxilia, além da construção do gesto teatral e, por consequência, na dramaturgia da obra, na descoberta de

diferentes procedimentos práticos no processo de criação: uma metodologia de trabalho singular, que se adapta às necessidades da montagem — estilo, linguagem, estética. Em *A2 Passos*, na fase inicial de ensaios, na tentativa de descobrir "como" construir um espetáculo teatral com base na linguagem proposta — a metonímia —, cada vez que não sabíamos o que fazer, retornávamos às práticas corporais de nosso treinamento, porém com a atenção concentrada na parte inferior do corpo (pernas e pés). Assim, no trabalho minucioso de composição dramatúrgica de nossas ações na cena, era com base nessas práticas corporais que conseguíamos elaborá-las efetivamente.

Terminologia e a Lógica Dramatúrgica da Ação cênica

Na Biomecânica de Meyerhold desenvolvemos uma terminologia específica em relação aos princípios do sistema. Posso afirmar que tal terminologia otimiza o diálogo e o entendimento entre os artistas durante o processo de construção da obra cênica. Embora Bogdanov fosse russo, Paternò, italiano, e eu, brasileiro, os princípios meyerholdianos nos proporcionaram obter uma linguagem em comum, em que fosse possível estabelecer, com precisão, o cerne das questões técnicas/criativas/dramatúrgicas em pleno desenvolvimento da cena. A terminologia convencional presente no sistema meyerholdiano, como diz Paternò (2017, p.16), refere-se ao "coração" dos trabalhos dos (as) artistas do teatro, e dessa maneira, nos coloca em um lugar comum para o diálogo, a discussão e a compreensão da obra enquanto processo.

"[...] Jogue a mala em uma Totchka (ponto/objetivo) definida, em todas as apresentações. Assim, você pode orientar-se em todas as ações" (BOGDANOV, 2017)[9]. No exemplo acima, Bogdanov salienta que, em uma determinada cena do espetáculo *A2 Passos* (Separação/Mala), no momento em que uma mala é lançada no palco, ela deve sempre cair na mesma Totchka, ou seja, em um mesmo ponto no palco. Com uma Totchka definida, é possível orientar-se no espaço cênico e, assim,

[9] Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo A2 Passos, em 28 de abril de 2017.

estabelecer uma relação espacial com ela (a mala) e com todas as ações que se desenvolvem ao seu entorno.



Cena: Separação/mala. Na foto, o ator Marcelo Bulgarelli. Foto: Thiéle Elissa, Porto Alegre, maio de 2017.

Assim sendo, a terminologia utilizada por nós estabeleceu uma dinâmica de trabalho com maior comprometimento e exatidão: compreendíamos perfeitamente Bogdanov em suas orientações de direção, e o nosso debruçar sobre a construção da ação, e do movimento cênico, que tornava-se mais eficaz e profícuo.

No entanto, no percurso criativo de *A2 Passos*, não buscávamos os princípios, racionalmente, para compor a obra, mas a obra nos transportava a eles. Dessa forma, os fundamentos meyerholdianos determinaram uma metodologia de trabalho, isto é, a descoberta de uma práxis lógica, que conduzia a ações criativas na obra, na qual forma e conteúdo convergem em direção a um objetivo dramatúrgico pré-determinado, e de meios para chegar a ele.

> Agora, passo por passo, é necessário preencher este espetáculo (A2 Passos) com uma dramaturgia. Lógica. Tem que ter uma lógica. Por exemplo: a manifestação popular da cena do presidente, eu como espectador, eu crio uma imagem do que acontece no palco: é uma manifestação. Existe uma consequência em nossas atuações — uma lógica nas atuações. (BOGDANOV, 2017)[10].

[10] Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 24 de abril de 2017.

Essa lógica na atuação resultou, também, na descoberta de nuances dramatúrgicas do movimento/ação e, por consequência, na orientação e na elaboração minuciosa de uma frase de ação – o que potencializa e amplia as percepções do (a) espectador (a), oferecendo indícios por meio da "sugestão" na ação, para, depois, desencadear o objetivo da cena. Assim, a composição da lógica, na atuação, situa e estimula a plateia ao diálogo — ao compartilhamento de autoria na obra cênica.

Desta forma, os princípios meyerholdianos possuem uma ampla lógica relacionada às artes da cena, e compreender tal lógica em nossas ações criativas significa estabelecer a consciência de nossos movimentos artísticos em um espetáculo (corpo, ação, relação, espaço, tempo), bem como deixar espaço para que a própria obra nos conduza através de sua necessidade, sua solicitude.

Assim, a lógica, na ação, amplia nossa consciência daquilo que está sendo visto pelo outro, bem como na elaboração da convencionalização de nossas ações na edificação de sentidos nas imagens da cena. Bogdanov (informação verbal)[11] afirma que essa lógica se torna o estofo dramatúrgico para tecermos e compartilharmos a obra com o público, e que deve estar presente em toda a composição de uma frase de ação.

A imagem cênica na construção de A2 Passos: adicionar a imaginação ao que não lhe é mostrado

Uma vez que compreendemos a função de uma frase de ação, percebemos que esses princípios nos orientavam também no processo de eliminação de tudo que é supérfluo na ação cênica. Ao analisarmos, na prática, cada partícula da ação, singularmente, foi possível aprofundarmos questões referentes à construção de uma imagem cênica. Para Meyerhold, a concepção de imagem cênica consiste em princípios como: o realismo das observações, dos detalhes, a convenção da composição do personagem, a condensação dos momentos reais, a resolução teatral do material naturalístico e a representação consciente e subjetiva (MEJERCHOL'D, 2009, p. 40).

[11] Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 25 de abril de 2017.

Identifiquei esses princípios no processo de *A2 Passos*, como: o realismo das observações, dos detalhes, relacionado ao acento consciente de cada partícula que compõe uma frase de ação e, por consequência, de todos os elementos que compõem a cena; a convenção da composição do personagem ligada à lógica da atuação; a condensação dos momentos reais referente à economia de movimentos e à síntese da ação; a resolução teatral do material naturalístico associado à expressividade e à teatralidade da ação cênica e dos aspectos simbólicos presentes na encenação; a representação consciente e subjetiva relacionada à atuação sugestiva e à fantasia.

Estas considerações, relacionadas à concepção da imagem cênica, acabam por estabelecer uma relação direta com a problemática do espetáculo e o recorte específico em análise: a metonímia como linguagem. Em um certo momento do processo, limitamo-nos a pensar que pernas e pés significavam o todo em uma ação. Inicialmente, improvisávamos utilizando inúmeros objetos e sons para dar algum sentido cênico, ou criávamos uma narrativa em que um pé se relacionava com outro — como duas marionetes. Porém, a experiência com Bogdanov ampliou nosso entendimento para uma outra e importante possibilidade em relação à linguagem:

> O ator tem muitas possibilidades de expressar-se através da ação teatral. O corpo do ator é um sutil instrumento musical, e o gesto é sua linguagem, primeiro meio de comunicação entre ele e o espectador. Os braços e as pernas do ator são as partes mais ativas do seu corpo-ferramenta, e a sua função é fundamental. A partir deles, nasce o caráter do personagem, e colocar ênfase sobre eles torna-se uma pesquisa teatral muito interessante [...]. Por exemplo, a cena do homem com a mala (espetáculo A2 Passos) possui uma dança, um ritmo. Nós representamos com os pés por meio do Rákurs (posição fixa do corpo no espaço ou o ponto de vista para observar alguma coisa). Dessa forma, como espectador, a minha fantasia vai mais para cima, e eu imagino o que eu não enxergo. Procurar o seu ritmo. Inventar o seu ritmo. Quando você executa um ritmo, isso cria uma tensão psicológica para a toda a ação, e assim você cria uma relação para ele. (BOGDANOV, 2017)[12].

[12] Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo *A2 Passos*, em 27 de abril de 2017.

Desse modo, compreendemos que por meio da exploração e da consciência da posição fixa do corpo no espaço inserida em um ritmo específico, além de construir uma narrativa pela visão do (a) espectador (a) acentuada na parte inferior do corpo, é possível também instigar a fantasia dela por meio dos elementos que faltam — o que pode ser ou poderia ter sido. A metonímia se instaura não somente na imagem vista pelo outro, mas na imaginação da parte que falta.



Espetáculo A2 Passos: cena inicial. Na foto Claudio Massimo Paternò e Marcelo Bulgarelli. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre (Brasil, 2017).

Portanto, possuir a consciência da posição fixa do corpo/ação no espaço e de como ela é percebida pelo outro é um princípio que potencializa a sugestão, e a convencionalização da rede de construção de significados de nossas ações cênicas, e estimula, por intermédio de indícios dramatúrgicos, os sentidos perceptivos do (a) espectador (a). Assim, o desenvolvimento consciente deste princípio amplia as possibilidades imagéticas da ação.

Segundo Meyerhold (2012, p. 43), “O espectador que vai ao teatro possui a habilidade de adicionar imaginação ao que não lhe é mostrado. Muitos gostam de ir

ao teatro exatamente por causa deste segredo e da vontade de descobri-lo". O mistério, esse segredo que leva o (a) espectador(a) ao teatro, está inserido no estofo de cada princípio biomecânico, pois ele se consolida na ação em simbiose com todos os elementos cênicos contidos nela.

Em *A2 Passos*, após análise do processo, posso afirmar que essa inclinação destinada a despertar a imaginação para o que não é mostrado foi, efetivamente, desenvolvida a partir do momento em que determinamos a posição fixa do corpo em ação de cada cena em relação ao do plano de visão definido por meio do recorte da cortina no palco. No espetáculo, na primeira cena, o público percebe todo o espaço cênico por alguns segundos. Logo depois, a cortina "cai" e inicia-se o desenvolvimento das cenas do menor até o maior enquadramento. Dessa forma, o olho do (a) espectador (a) habitua-se a enxergar o que nós queremos que ele veja, ao mesmo tempo que instigamos sua imaginação em relação à parte superior da cena, que está oculta.



Espetáculo *A2 Passos*: enquadramento definido pelo recorte da cortina cênica — cena "Presidente". Na foto Marcelo Bulgarelli e Thiago Rufonni. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre (Brasil, 2017).

Por consequência, o ator/atriz ao ampliar sua percepção do ponto de vista do (a) espectador (a) em relação à sua ação cênica, pode desenvolver, também, a consciência da organização e controle de sua musculatura e, desta forma, é possível criar e desfrutar de diferentes gravidades e atmosferas em sua atuação. Assim,

pode-se dar ritmo, cor, forma e conteúdo ao movimento cênico, isto é, potencializa-se a expressividade da ação vinculando-a a um objetivo dramatúrgico rítmico.

À vista disso, cada frase de ação pode estar em contraponto, ou seja, transversalmente ligada a uma série de oposições que ampliam a dimensão do endereçamento da ação cênica. Essas oposições, potencialmente sobrepostas, impulsionam a plasticidade rítmica da ação, a estilização dos movimentos e a poética da obra, criando nuances, mistérios, diferentes frequências dramatúrgicas, instituindo parâmetros a fim de estabelecer novas perspectivas na rede de autoria da obra.

A ambiência criativa e o corpo cênico

A Biomecânica de Meyerhold subsiste em uma ambiência criativa/dramatúrgica interdisciplinar constante, que é capaz de estimular o pensamento criativo do (a) artista da cena. Nesta perspectiva, a prática dos princípios meyerholdianos estruturam e instigam a imaginação da musculatura para um fim artístico, na qual o ator e a atriz são provocados a imbuir-se na (re)descoberta da pluralidade de significações em torno do próprio corpo/mente expressivo.

Desse modo, a ideia de ambiência criativa no sistema meyerholdiano possibilita redimensionar a noção de um corpo que se expande para além dele mesmo: de dentro para fora (o corpo no espaço/tempo/na ação) e de fora para dentro (aspectos sociais/políticos/afetivos, etc.). Dito isto, a expansão dessa ideia de corpo surge também vinculada ao objetivo de Meyerhold de abjugar o teatro da palavra — criando a ideia de corpo cênico. Isto é, um novo teatro, que tem como procedimento de criação (processo) e também de obra artística (produto) a investigação das linguagens do corpo como potente substancia geradora de sentidos e significados.

A diretora e pesquisadora Maria Thais, ao discorrer sobre o conceito de corpo cênico para Meyerhold, afirma que “... a noção de corpo cênico decorreu, na obra meierholdiana, do desejo de descobrir a natureza própria do teatro, de libertá-llo do domínio exclusivo da palavra, e de transformar a relação da cena com o espectador” (2009, p. 159).

Thais (2009, p.159) atrela a ideia de corpo cênico ao objetivo de Meyerhold de metamorfosear a relação cena-espectador. No entanto, podemos acrescentar que o corpo do ator e da atriz, ao estabelecer, na arte, tal vinculo de comunicação, expande- se em direção ao corpo do(a) outro(a)- expectador(a). Assim, surgem novos sentidos, por meio das semelhanças ou dos estranhamentos em relação à natureza física/corporal/artística representada, compartilhada e construída na efemeridade de fruição da obra teatral.

E essas condições criativas que o sistema impulsiona, já na fase de treinamento, permite que a potência dos rastros invisíveis de nossos movimentos internos e externos ocupem espaços, versos, corpos, ritmos, substâncias e atmosferas na criação de acepções e sentidos nas artes da cena. Desta forma, é graças à fecundidade e adaptabilidade do sistema meyerholdiano que ainda hoje ela se mantém viva — uma tradição, um legado, uma herança, uma transmissão de algo adquirido ao longo do tempo e que se renova e se transforma de acordo com as circunstâncias de cada época, de cada contexto, fertilizando, ainda hoje, escritas no corpo, modos de fazer, narrações e inquietações na arte/vida.

Referências:

FARIAS, Emilia Maria Peixoto. *Metáfora e metonímia na geração de sentido. Organon*, v. 21, n. 43, 2007.

MEJERCHOL'D. Vsevolod., *L'attore biomeccanico*, Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinskij, Fausto Malcovati (a cura di). Milano: Udilibri, 2009.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich, 1874 – 1940. *Do teatro / Vsévolod Meyerhold*; tradução e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PATERNÒ, Claudio Massimo. *Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd: idee, principi, allenamento*. Roma: Dino Audino, 2017.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.