Arte | Educação | Performance

Volume 2026

Filosofia | História | Interdisciplinar | Linguística | Literatura

ISSN 2319-0868

A LIBERDADE CONQUISTADA OU O PIRATA ILUMINADO: APROXIMAÇÕES À CONSTITUIÇÃO DO PROGRAMA PEDAGÓGICO DA BIOMECÂNICA DE MEYERHOLD

THE CONQUERED FREEDOM OR THE ENLIGHTENED PIRATE: APPROACHES TO THE DEVELOPMENT OF MEYERHOLD'S BIOMECHANICS PEDAGOGICAL PROGRAM

LA LIBERTAD CONQUISTADA O EL PIRATA ILUMINADO: APROXIMACIONES A LA CONSTITUCIÓN DEL PROGRAMA PEDAGÓGICO DE LA BIOMECÁNICA DE MEYERHOLD

Marcelo Bulgarelli
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

Resumo

Este artigo aborda a constituição da Biomecânica de Vsevolod Meyerhold como um sistema de educação artística voltado às artes da cena, compreendendo-a não apenas como um conjunto de exercícios, mas como uma concepção de criação fundamentada na relação entre corpo, pensamento, imaginação e ação. A partir da análise dos programas pedagógicos do Estúdio da Rua Borodínskaia, publicados na revista *O Amor de Três Laranjas*, de textos do próprio Meyerhold e das práticas artísticas e pedagógicas desenvolvidas pelo autor deste artigo junto a Gennadi Bogdanov, discute-se o processo de elaboração de uma pedagogia cênica orientada pela experimentação, pela consciência do movimento e pela construção de um corpo autoral. O estudo evidencia as influências da *commedia dell'arte*, do teatro japonês, da reflexologia de William James, do construtivismo e do taylorismo na formulação do sistema biomecânico, destacando sua compreensão da ação cênica como um processo consciente, rítmico, relacional e organizado no espaço-tempo. Com base nas reflexões de Sergej Ejzenštejn, Fausto Malcovati, José Antonio Sánchez, entre outros pesquisadores, argumenta-se que a Biomecânica articula técnica, criação e ética ao propor que o(a) artista desenvolva autonomia na elaboração de suas ações e na relação com o público. Por fim, o artigo discute a noção de liberdade como eixo estruturante do pensamento meyerholdiano, compreendida tanto como princípio ético quanto como fundamento do *corpo cênico.* Sustenta-se que o projeto pedagógico de Meyerhold ultrapassa a formação técnica do(a) artista da cena, configurando uma proposta de educação artística, voltada para as artes da cena, comprometida com a emancipação do sujeito, a experimentação e a construção de um teatro concebido como espaço de liberdade, invenção e transformação.

Palavras-chave: Biomecânica de Meyerhold; Pedagogia teatral; Corpo cênico;

Abstract

This article examines the constitution of Vsevolod Meyerhold's Biomechanics as a system of artistic education for the performing arts, understanding it not merely as a

REVISTA DA FUNDARTE

set of exercises but as a conception of artistic creation grounded in the relationship between body, thought, imagination, and action. Based on an analysis of the pedagogical programs of the Borodinskaya Street Studio, published in the journal *Love for Three Oranges*, together with Meyerhold's own writings and the artistic and pedagogical practices developed by the author of this article alongside Gennadi Bogdanov, the study discusses the process through which a scenic pedagogy oriented toward experimentation, movement awareness, and the construction of an authorial body was developed. The article highlights the influences of *commedia dell'arte*, Japanese theatre, William James's reflexology, Constructivism, and Taylorism on the formulation of the biomechanical system, emphasizing its understanding of scenic action as a conscious, rhythmic, relational, and spatially and temporally organized process. Drawing on the reflections of Sergei Eisenstein, Fausto Malcovati, José Antonio Sánchez, among other scholars, it argues that Biomechanics articulates technique, creation, and ethics by proposing that performers develop autonomy in the elaboration of their actions and in their relationship with the audience. Finally, the article discusses the notion of freedom as a structuring axis of Meyerhold's thought, understood both as an ethical principle and as the foundation of the scenic body. It argues that Meyerhold's pedagogical project goes beyond the technical training of performers, constituting a proposal for artistic education in the performing arts committed to the emancipation of the subject, experimentation, and the construction of theatre conceived as a space of freedom, invention, and transformation.

Keywords: Meyerhold's Biomechanics; Theatre Pedagogy; Scenic Body.

Resumen

Este artículo aborda la constitución de la Biomecánica de Vsevolod Meyerhold como un sistema de educación artística orientado a las artes escénicas, entendiéndola no solo como un conjunto de ejercicios, sino como una concepción de la creación fundamentada en la relación entre cuerpo, pensamiento, imaginación y acción. A partir del análisis de los programas pedagógicos del Estudio de la calle Borodínskaia, publicados en la revista *El Amor de las Tres Naranjas*, de textos del propio Meyerhold y de las prácticas artísticas y pedagógicas desarrolladas por el autor de este artículo junto a Gennadi Bogdanov, se analiza el proceso de elaboración de una pedagogía escénica orientada hacia la experimentación, la conciencia del movimiento y la construcción de un cuerpo autoral. El estudio pone de relieve las influencias de la *commedia dell'arte*, del teatro japonés, de la reflexología de William James, del constructivismo y del taylorismo en la formulación del sistema biomecánico, destacando su comprensión de la acción escénica como un proceso consciente, rítmico, relacional y organizado en el espacio-tiempo. Basándose en las reflexiones de Serguéi Eisenstein, Fausto Malcovati, José Antonio Sánchez, entre otros investigadores, se sostiene que la Biomecánica articula técnica, creación y ética al proponer que el/la artista escénico/a desarrolle autonomía en la elaboración de sus acciones y en su relación con el público. Finalmente, el artículo analiza la noción de libertad como eje estructurante del pensamiento meyerholdiano, entendida tanto como principio ético cuanto como fundamento del cuerpo escénico. Se

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

sostiene que el proyecto pedagógico de Meyerhold trasciende la formación técnica del/de la artista escénico/a, configurando una propuesta de educación artística orientada a las artes escénicas, comprometida con la emancipación del sujeto, la experimentación y la construcción de un teatro concebido como espacio de libertad, invención y transformación.

Palabras clave: Biomecánica de Meyerhold; Pedagogía teatral; Cuerpo escénico.

A LIBERDADE CONQUISTADA OU O PIRATA ILUMINADO: APROXIMAÇÕES À CONSTITUIÇÃO DO PROGRAMA PEDAGÓGICO DA BIOMECÂNICA DE MEYERHOLD

A maturidade artística do ator e encenador russo Vsevolod Meyerhold, no início do século XX, resulta de suas inúmeras experiências pedagógicas[1] no campo das artes da cena e, consequentemente, de suas reflexões sobre a formação de atores e atrizes. As publicações dos programas de ensino do Estúdio da Rua Borodínskaia na revista *O Amor de Três Laranjas*[2] (1914 e 1916), juntamente com o livro *Sobre o Teatro* (1912), oferecem valiosas perspectivas sobre seu projeto formativo voltado às artes da cena — projeto que deu origem ao sistema biomecânico.

[1] Os primeiros experimentos pedagógicos que fundamentam o sistema meyerholdiano foram realizados em seu Estúdio da Rua Borodínskaia (1913–1917), período que pode ser compreendido como um momento de reflexão do encenador sobre seu próprio percurso artístico e pedagógico até então.

[2] A revista-programa *O Amor de Três Laranjas*, cujo nome foi inspirado na peça homônima de Carlo Gozzi, apresentava, conforme demonstram as edições disponíveis, uma ampla variedade de conteúdos: poemas, artigos, textos teatrais, ensaios críticos e temáticos, documentos históricos e menções aos movimentos teatrais da época, entre outros. Segundo o pesquisador e professor francês Gérard Abensour (2011), a revista representava "[…] o órgão do Estúdio do qual participarão todos os animadores e professores. Desses frágeis pequenos cadernos, ornados de uma elegante capa de Golóvin, emana um encanto indizível" (Abensour, 2011, p. 269). A respeito de seu perfil editorial, a pesquisadora e encenadora brasileira Maria Thais (2009) observa que a publicação "[…] demonstrava sua pretensão de criar uma nova cultura teatral, de expandir o conceito da cena para além dos limites demarcados pelo teatro tradicional" (Thais, 2009, p. 88). Para a consulta e estudo dos textos publicados em *O Amor de Três Laranjas*, o autor desta pesquisa baseou-se em traduções e reflexões de diferentes estudiosos, entre os quais: Abensour (2011), Conrado (1969), Meyerhold (1977, 1979, 2010, 2012), Pesocinskij (2009), Maria Thais (2009), Picon-Vallin (2006) e Pitches e Aquilina (2023).

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Figura 1 - Petr Williams. Retrato de Vsevolod Meyerhold. 1925



Fonte: Galeria Estatal Tretyakov[3]

A Biomecânica de Meyerhold constitui um sistema de educação artística voltado para as artes da cena, desenvolvendo princípios capazes de auxiliar artistas em seus processos de criação. Mais do que uma proposta de treinamento, trata-se de uma concepção abrangente da arte da cena, voltada à ampliação da consciência artística e à mobilização da imaginação em ação. Nesse contexto, pensamento, imaginação e corporeidade não se apresentam como instâncias separadas, mas como dimensões indissociáveis de um mesmo processo criativo. O sistema meyerholdiano estimula a construção de um corpo-pensamento em constante

[3] Петр Вильямс — pintor russo, autor de um célebre retrato de Meyerhold em 1925, hoje parte do acervo permanente da Galeria Tretyakov, Moscou. Disponível em https://arzamas.academy/mag/1238-meierhold?utm_source=chatgpt.com . Acesso no dia 14 de setembro de 2025.

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

expansão, compreendido como um corpo relacional, em diálogo permanente com o espaço, o tempo, o outro e com todos os elementos que compõem a cena, como a luz, os objetos, a palavra, o som e a cenografia, entre outros. Esta definição resulta de anos de estudo, investigação e prática artística vinculados ao sistema, permitindo compreendê-lo não apenas como um conjunto de exercícios, mas como um modo de pensar, organizar e criar a ação cênica.

Em síntese, com base nos programas de ensino do Estúdio Meyerhold, publicados na revista *O Amor de Três Laranjas*, observa-se que o caráter laboratorial das atividades concentrava-se no desenvolvimento de exercícios voltados a diferentes dimensões do trabalho do ator e da atriz. Entre elas, destacavam-se: o estudo das técnicas de movimento cênico — envolvendo música, dança, atletismo, esgrima e exercícios de improvisação voltados à relação do corpo humano com o espaço —; o estudo prático dos elementos materiais do espetáculo, como cenário, decoração, iluminação, figurinos e objetos de cena; a aplicação, ao teatro moderno, de métodos tradicionais de encenação dos séculos XVII e XVIII; o trabalho com a musicalidade da cena, explorando a declamação rítmica do texto, o diálogo entre movimento e fundo musical e a relação entre ritmo e movimento; e, por fim, a investigação dos princípios da *commedia dell'arte* e do Teatro Japonês, que contribuíam para o desenvolvimento da expressividade, da precisão e do controle técnico do(a) artista.

O termo *Estúdio* é utilizado por Meyerhold desde a fundação do Teatro-Estúdio (1905), criado em parceria com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou. Já o Estúdio da Rua Borodínskaia foi instituído por Meyerhold após sua transferência para Petersburgo, no outono de 1913, quando fundou uma nova escola voltada à experimentação cênica. Segundo Camilo Scandolara (2006)[4], a criação dos estúdios no início do século XX responde à necessidade de estabelecer espaços e tempos dedicados à pesquisa e ao desenvolvimento de pedagogias

[4] Camilo Scandolara é mestre em Artes pela Unicamp, bacharel em Artes Cênicas pela UFSM, e atua como ator, diretor e professor. Suas pesquisas concentram-se em metodologias de atuação e nos estudos técnico-éticos dos estúdios e laboratórios teatrais do século XX.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

voltadas à formação do(a) artista da cena. Como afirma o autor, "[…] formaram-se núcleos, na maioria das vezes afastados do teatro comercial, nos quais se desenvolveram experimentos que alteraram definitivamente a visão ocidental de formação do ator. No início deste processo podem ser colocados o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e a École du Vieux Colombier, de Jacques Copeau […]" (Scandolara, 2006, p. 1).

Tais estúdios, concebidos como laboratórios de criação, forneceram o terreno para que Meyerhold desenvolvesse suas investigações corporais. Nesse mesmo ambiente pedagógico e experimental, o ator e diretor de cinema Sergej Michailovic Ejzenštejn (2009, p. 43)[5] afirma que a Biomecânica surgiu por volta de 1915, durante as práticas no Estúdio da Rua Borodínskaia. Segundo ele, "[…] o trabalho inicial para a construção de um novo sistema de movimentos do homem foi resultado do estudo das técnicas de movimento dos dramaturgos italianos[6] da época da commedia dell'arte" (Ejzenštejn, 2009, p. 43, tradução própria[7]).

A pesquisadora e diretora teatral Adriane Maciel Gomes[8] (2008, p. 23) observa que a inquietação e a necessidade de repensar as artes da cena, entre o

[5] Sergej Michailovic Ejzenštejn (1898–1948) foi aluno e ator de Meyerhold entre 1921 e 1923, no GVYRM (*Gosudarstvennye VYsie Rezhisserskie Masterskie* — Laboratórios Superiores de Direção do Estado). Segundo Giovanni Gorla (2017, p. 131), foi graças a Ejzenštejn que "[…] se deve a conservação do enorme arquivo presente no estúdio fechado do apartamento de Meyerhold e que, depois da morte do diretor e da esposa, Zinaida Rajch, foi transferido às pressas pela própria filha de Rajch para a residência em Gorenki, encontrando depois refúgio na casa de Ejzenštejn, durante a invasão nazista em 1941" (Gorla apud Paternò, 2017, p. 131).

[6] Segundo Ejzenštejn (2009, p. 43-44) e a tradutora Alessia Cervini, por meio de notas de rodapé, a revista *O Amor de Três Laranjas* — subtitulada *A Revista do Dr. Dapertutto* — dedicava especial atenção ao diálogo entre o teatro russo de vanguarda e a *commedia dell'arte*, sobretudo por meio da obra de Carlo Gozzi. Conforme destaca o diretor, o discurso da publicação se posicionava explicitamente contra os princípios do teatro naturalista e psicológico.

[7] [...] I lavori iniziali per la costruzione di un nuovo sistema di movimento dell'uomo erano il risultato dello studio delle tecniche di movimento dei commediografi italiani al tempo della commedia dell'arte.

[8] Adriane Maciel Gomes é doutora em Artes da Cena pela Unicamp e mestre em Letras, com ênfase em Literatura e Cultura Russa, pela USP. É docente do Departamento de Música e Teatro da UEL, no

Volume 2026
ISSN 2319-0868

final do século XIX e o início do XX, levaram diversos encenadores, entre eles Vsevolod Meyerhold, a desenvolver novas práticas pedagógicas inspiradas nas tradições teatrais populares, especialmente na commedia dell'arte. Segundo a autora, "[…] neste contexto, o ator passa a ser visto como elemento central do fazer teatral e se torna constante a busca por criar e sistematizar uma arte do ator […]. Neste percurso, a commedia dell'arte é retomada […]" (Gomes, 2008, p. 23).

Assim, identifica-se que o nascimento da Biomecânica de Meyerhold está intrinsecamente ligado à retomada das formas populares do teatro, particularmente da *commedia dell'arte* e do Teatro Oriental (principalmente o Kabuki), que serviram de base para a formulação de um novo modo de pensar a ação cênica, sustentado pela consciência, pelo jogo e pela precisão técnica do corpo em movimento. Meyerhold, em sua aula de *Movimento para Cena*, diz: "Por que as técnicas da *commedia dell'arte* e do teatro japonês são as melhores para se aprender. Por que estudar os "primitivos" é o único caminho seguro para compreender o significado do desenho cênico" (Meyerhold *apud* Posner 2023, p.220, tradução própria[9]).

Em suma, a partir das dinâmicas da cultura teatral popular, Ejzenštejn (2009) discorre sobre o desejo de Meyerhold de sistematizar uma pedagogia voltada ao(à) artista da cena, observando que, em 1918, esse trabalho prosseguiu nos cursos de formação intitulados *Técnica do Movimento Cênico*. Já entre 1920 e 1921, em Moscou, esses cursos passaram a ser denominados *Laboratórios de Técnicas de Atuação*, realizados no Teatro RSFSR 1[10], e, posteriormente, entre 1921 e 1922, no

curso de Artes Cênicas, na área de Direção Teatral. Atua como diretora, pesquisadora e pedagoga teatral. É autora do livro Giorgio Strehler: tradição e renovação no teatro.

[9] "Why commedia dell'arte and Japanese theatre techniques are best of all to learn. Why studying the primitives is the only sure path to understanding the significance of the stage drawing."

[10] Segundo a nota de tradução de Cervini (Ejzenštejn, 2009), o *Teatro RSFSR 1* se refere ao nome do primeiro teatro fundado por Meyerhold em 1920. Cervini afirma que neste teatro "[...] foi encenado dois importantes espetáculos de Meyerhold: *Albe* de Èmile Verhaeren (1920), e a segunda versão de *Mistério-Bufo*, de Vladimir Maiakovski (1921)" (Cervini apud Ejzenstejn 2009, p.44).

Volume 2026
ISSN 2319-0868

GVYTM[11]. Segundo o autor, "[…] já em 1918 Meyerhold se referia ao sistema de movimento teatral de Biomecânica" (Ejzenštejn, 2009, p. 44, tradução própria[12]).

A partir dessa evolução dos cursos e experimentações pedagógicas, Ejzenštejn (2009, p. 48-51) identifica no sistema meyerholdiano duas dimensões centrais: a Biomecânica como uma mecânica relacionada à educação física do ser humano e como um método de atuação autoral. No primeiro aspecto, o autor destaca a importância do trabalho de orientação do corpo em equilíbrio e do desenvolvimento de práticas pedagógicas que auxiliem o ator e a atriz a situar-se no espaço e no tempo, ampliando sua relação com os elementos que o(a) cercam. Afirma, ainda, que a atuação se constrói a partir de ângulos (Ejzenštejn, 2009, p. 50), ressaltando que a Biomecânica favorece a elaboração consciente do movimento e, consequentemente, a descoberta de uma forma de atuação — da ideia ao palco. Ele exemplifica:

> […] Um bêbado diz "salve" e para. Geralmente os atores fazem isso inconscientemente ou com uma abordagem empírica, enquanto a Biomecânica oferece um método para realizá-lo. O som da voz, enquanto evento fisiológico, é o resultado do movimento físico. Assim como o espetáculo é construído sobre os sons da voz, do mesmo modo deve ser construído sobre o trabalho muscular, dividido em partes singulares — angulações. Como resultado de cada angulação obtém-se o som organicamente exato da voz. (Ejzenštejn, 2009, p.50, tradução própria[13]).

A atuação se constrói a partir de ângulos quando nossas ações são estruturadas por meio das articulações do corpo, como frequentemente enfatiza

[11] *Gosudarstvennye VYsie Teatral'nye Masterskie* - Laboratórios Superiores Teatrais do Estado.

[12] "Già nei 1918 Mejerchol'd si riferiva al sistema del movimento teatrale con il nome di "biomeccanica"".

[13] "[...] un ubriaco dice "salve" e si ferma. Generalmente gli attori lo fanno inconsapevolmente o con un approccio empirico, mentre la biomeccanica mostra il metodo per farlo. Il suono della voce in quanto evento fisiologico è il risultato del movimento fisico. Così come lo spettacolo è costruito sui suoni della voce, allo stesso modo esso va costruito sul lavoro muscolare, suddiviso in singole parti-angolazioni. Come risultato di ogni angolazione si ottiene il suono organicamente esatto della voce."

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Gennadi Bogdanov[14]. Essa noção também se evidencia nos exercícios de *etjudy*[15], que configuram aquilo que denomino *zigue-zague* do corpo: um percurso que estimula a consciência sobre o desenho da ação e do movimento no espaço. As articulações, em relação umas às outras, traçam linhas que formam ângulos; e é justamente a consciência desses ângulos que amplia as possibilidades criativas no processo de composição da ação cênica, favorecendo a expansão do repertório corporal e a criação de diferentes sentidos e significados na cena.

Da mesma forma que Ejzenštejn observa que a atuação e o espetáculo se constroem a partir de ângulos, estruturados sobre o trabalho muscular e as articulações do corpo, subdivididos e percebidos em sua singularidade, compreendo que essa concepção se amplia quando consideramos a ação cênica em sua totalidade. Meyerhold organiza os princípios que a constituem em segmentos distintos, buscando tornar consciente cada elemento que forma o gesto e, assim,

[14] Gennadi Nikolaevich Bogdanov nasceu em 22 de outubro de 1949, em Moscou (Rússia). Formou-se como ator em 1972 pelo GITIS (Moscow State Academy). Tendo estudado Biomecânica de Meyerhold com Nikolaj Kustov, no Teatro de Sátira de Moscou, entre 1972 e 1976, foi um dos fundadores da Escola Internacional de Biomecânica e, desde a década de 1990, tem colaborado com universidades e centros teatrais em mais de trinta países, ministrando cursos, demonstrações técnicas e apresentando seus espetáculos, consolidando-se como um dos mais destacados mestres e herdeiros diretos da tradição da Biomecânica de Meyerhold. Já Nikolaj Gheorghevic Kustov (14 de maio de 1904 – 28 de setembro de 1976) colaborou de forma contínua com Meyerhold até o fechamento de seu teatro, em 1938. Embora não existam registros documentais que indiquem exatamente quando iniciou sua colaboração com o encenador, segundo Bogdanov (2017a), Kustov destacou-se entre os artistas que mais profundamente assimilaram, desenvolveram e transmitiram o sistema biomecânico. Seu trabalho foi decisivo para a preservação e para a continuidade prática dessa tradição, permitindo que a Biomecânica ultrapassasse o contexto histórico de sua criação e permanecesse como herança viva no campo das artes da cena.

[15] Os *Etjudy* (estudos) são exercícios que concentram em si os princípios de construção da ação que estruturam o sistema biomecânico. Segundo Bogdanov (2011, p. 31), o Etjud é um modelo de comportamento do(a) ator/atriz durante a execução de um espetáculo. As ações físicas que o compõem possuem uma forma precisa, "afiada" e original. Com base em minhas práticas junto a Gennadi Bogdanov, compreendo que o Etjud constitui um modelo técnico e composicional que permite ao(à) artista da cena investigar a estrutura da ação cênica e os princípios biomecânicos que a organizam. Sua prática favorece a compreensão da composição da ação em seus aspectos espaciais, temporais e rítmicos, tornando consciente o desenvolvimento dinâmico da ação cênica. Desse modo, a execução dos *Etjudy* configura-se como um exercício completo de experimentação, no qual precisão, consciência e organicidade articulam-se para possibilitar a compreensão prática dos fundamentos do sistema meyerholdiano.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

oferecer um sistema palpável e experienciável, capaz de orientar e impulsionar o processo criativo. Essa abordagem abre espaço para que, em cada percurso, o(a) artista desenvolva sua própria metodologia de trabalho, em diálogo com a prática e seus objetivos artísticos, desejos, inquietações, visões de mundo.

Nesse sentido, o exercício da consciência muscular das articulações, de seus ângulos, direções e do desenho que traçam no espaço, reforça a noção de um(a) artista da cena como autor(a) integral de sua obra. Como afirma Meyerhold (2012, p. 60), "O artista da cena é o mesmo que o escultor ante uma massa de argila: ele deve concretizar de forma tátil o mesmo conteúdo que o escultor, os impulsos de sua alma, seus sentimentos".

Assim, a decomposição da estrutura da ação cênica revela-se um elemento central na formulação dos mecanismos pedagógicos do sistema, pois promove uma didática que compreende a ação como um processo minucioso, consciente e criativo, favorecendo a construção de sentido com e para o outro. Ao mesmo tempo, essa abordagem amplia o controle e o direcionamento da ação. Todos esses aspectos convergem para o propósito de Meyerhold de intensificar a relação com o *quarto criador* da obra teatral: o público.

No que se refere à Biomecânica como processo de atuação autoral, Ejzenštejn (2009, p. 48) identifica três vetores centrais: a excitabilidade; a orientação e a exata disposição de si mesmo no tempo e no espaço; e o som correto e orgânico da voz. Ele observa que, tanto na vida quanto na cena, a Biomecânica de Meyerhold opera como um sistema capaz de orientar a execução do movimento, da ação ou da posição do corpo no espaço-tempo. Esse princípio aproxima-se da dinâmica *Totchka/Stoika*[16], que organiza o objetivo do(a) artista em seu processo de criação e os meios possíveis para alcançá-lo.

Constato que Ejzenštejn reconhece que a originalidade do sistema reside justamente na passagem da prática empírica à formulação consciente de princípios.

[16] A *Totchka* é o objetivo da ação; a *Stoika* é sua configuração corporal no tempo/espaço. Juntas, constituem uma dinâmica na qual o pensamento-objetivo orienta a organização física do corpo, e a "arranjo" corporal revela concretamente a intenção dramatúrgica da ação. Enquanto a *Totchka* aponta para onde a ação se dirige enquanto sentido/objetivo, a *Stoika* dá forma visível a esse direcionamento, criando as condições para o desenvolvimento da ação seguinte.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Para ele, Meyerhold não apenas ensina o ator e a atriz a agir, mas a compreender o próprio ato como objeto de estudo e criação. Assim, afirma:

> Meyerhold, ao subdividir o trabalho do ator em três posições fundamentais e ao descobrir que cada uma delas é resultado de um movimento, isto é, da tomada de consciência do movimento, chegou científica e experimentalmente à questão da Biomecânica. É nisso que reside o seu mérito (Ejzenštejn, 2009, p. 51, tradução própria[17]).

Nesse sentido, a ideia de autoralidade no sistema ultrapassa o domínio da técnica e se manifesta como um campo de experimentação contínua, no qual o movimento é entendido como pensamento em ação no tempo e no espaço. Cada exercício torna-se uma construção consciente, uma proposição cênica que organiza a ação dramática. É nesse entrelaçamento entre ciência e arte, entre rigor e invenção, que Meyerhold estabelece a possibilidade de um corpo criador, capaz de transformar a própria ação no espaço onde a criação se pensa e se realiza.

O caráter experimental e científico que define o movimento dramatúrgico e o processo de sua elaboração no espaço-tempo da cena pode ser associado ao princípio da excitabilidade, intimamente ligado à reflexologia[18] de William James. Para ele, em síntese, cada estado emocional corresponde a uma determinada configuração muscular, revelando que a consciência emocional e suas variações transitórias estão profundamente enraizadas no corpo e se manifestam por meio de estados físicos.

Nas práticas corporais conduzidas por Bogdanov, observa-se que o(a) artista da cena deve, por meio de um treinamento contínuo, *despertar* sua musculatura para desenvolver consciência e sensibilidade, de modo a reproduzir no corpo as

[17] "[...] Mejerchol'd, suddividendo il lavoro attoriale in tre posizioni fondamentali e scoprendo che ciascuna di queste è il risultato di un movimento, vale a dire della presa di coscienza del movimento, è giunto scientificamente e sperimentalmente alla questione della biomeccanica. In questo sta il suo merito."

[18] A reflexologia, formulada pelo filósofo e psicólogo norte-americano William James (1842–1910), propõe a correlação direta entre estados emocionais e reações físicas.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

reações correspondentes à emoção desejada. Assim, pode-se dizer que o ator e a atriz estimulam os reflexos musculares para criar, no espectador, a ilusão física de uma determinada emoção.

O sistema meyerholdiano, ao incorporar a teoria reflexológica de William James, introduz, segundo Fausto Malcovati (2009, p.9-10)[19], uma nova perspectiva sobre a relação entre corpo e mente na ação teatral. Para exemplificar, Malcovati retoma o conhecido exemplo: “Vejo um urso, primeiro tremo, depois tenho medo”, em oposição à formulação tradicional “Vejo um urso, primeiro tenho medo, depois tremo” (Malcovati, 2009, p. 9, tradução própria[20]). Nesse modelo, evidencia-se que, para Meyerhold, o movimento antecede a emoção: a ação manifesta-se como reflexo e como memória corporal, como será discutido adiante, e não como consequência de um estado emocional prévio.

Essa relação entre emoção e ação ecoa diretamente na pedagogia meyerholdiana, em que o gesto é tanto consequência quanto motor do pensamento. Como afirma Meyerhold, “[...]a estimulação dos reflexos é a capacidade de reproduzir as sensações, tanto no movimento quanto na palavra; é o que se poderia entender como um *trabalho externo*” (Meyerhold, 1998, p. 64, tradução própria[21]).

Além da influência de William James, o sistema meyerholdiano se estrutura a partir de múltiplas dinâmicas teatrais, culturais e sociais de sua época, entre elas o

[19] Fausto Malcovati é autor de diversas obras de referência sobre teatro e teoria teatral. Foi professor de Literatura Russa na Università Statale di Milano, sendo amplamente reconhecido por sua contribuição aos estudos das artes cênicas e da cultura russa.

[20] ""Vedo un orso, prima tremo poi ho paura", che sottistuisce quella tradizionale "Vedo un orso, primo ho paura poi tremo"."

[21] “La excitación de los reflejos es la capacidad de reproducir las sensaciones, tanto en el movimiento como en la palabra; es lo que se podría entender como un "trabajo externo".”

Volume 2026
ISSN 2319-0868

taylorismo[22] e o construtivismo, refletindo um contexto marcado por intensas transformações estéticas e políticas.

O construtivismo — movimento artístico e político surgido na Rússia na década de 1920 — exerceu profunda influência sobre a estética e o pensamento teatral de Meyerhold. Conforme explica Moara Feola Cappellari (2016, p. 6), o construtivismo emerge das expansões do cubo-futurismo e das tendências das vanguardas russas, manifestando-se em diversas linguagens artísticas, como a pintura, a escultura e a poesia. Para a autora, "[…] o construtivismo entende a arte não mais como representativa, e sim como construída" (Cappellari, 2016, p. 7). Essa concepção encontra ressonância no teatro de Meyerhold (2013), tanto na organização estética de seus espetáculos, que privilegiam o jogo, o movimento e a consciência do fazer cênico, bem quanto na ideia de que o ator e a atriz devem ser artífices conscientes de sua própria expressividade. Assim, Meyerhold o identifica o construtivismo como uma força transformadora nas artes, capaz de aproximar a criação artística de um pensamento técnico e científico. Segundo o próprio encenador:

> […] o construtivismo exigiu que o pintor se tornasse engenheiro. A arte deve se apoiar sobre bases científicas e todo o ofício do artista deve ser consciente. A arte do ator se encontra na organização de seu próprio material, ou seja, na capacidade de utilizar corretamente os meios expressivos de seu próprio corpo (Meyerhold, 2013, p. 164).

No que diz respeito ao taylorismo, Meyerhold (2013, p. 164) apropria-se de seus princípios para formular as leis da Biomecânica, reconhecendo neles meios eficazes para que o ator e a atriz executem suas ações com maior precisão e economia, evitando movimentos supérfluos ou ineficientes. Ele relaciona esses

[22] O taylorismo, criado por Frederick Winslow Taylor (1856–1915), propõe um estudo científico dos processos de trabalho e dos gestos industriais, buscando levá-los ao máximo de eficiência e economia.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

fundamentos à noção de ritmo de trabalho, que envolve equilíbrio, pausa, economia de movimento e localização do centro de gravidade do corpo.

Assim, Meyerhold buscava afirmar o teatro como um campo autônomo e singular, livre para a experimentação, capaz de desenvolver seus próprios meios expressivos e princípios de criação e, ao mesmo tempo, constituir um projeto formativo comprometido com o desafio de acompanhar, impulsionar e provocar uma sociedade em plena transformação. Como observa Abensour:

> O ensino do teatro é ao mesmo tempo um ensino do sentido da vida. A cidade não tem necessidade de homens de estado, mas de atores inspirados. Para chegar a essa sociedade ideal, Meyerhold efetua obra pedagógica, dando aos atores e ao público de seu tempo os meios para a sua libertação. Como o "perfeito maquinista" de Hoffmann, ele se empenha em fazer descarrilhar o curso das coisas, a ação esperada, para deixar entrever, com o tempo de um raio, a verdade oculta atrás da personagem, da máscara, da aparência. Ora, não há verdade sem a conquista da liberdade (Abensour, p. 273, 2011).

Meyerhold afirma que o teatro e a vida compartilham um mesmo princípio formativo, evidenciando assim um ponto importante no sistema meyerholdiano: a profunda ligação entre o ensino do teatro e o sentido da vida, concebido como um processo que conduz à conquista da liberdade. Mas, de que liberdade estamos falando? E de que modo ela se manifesta no contexto pedagógico e artístico do teatro e da vida?

Com base nessas questões, identifico duas perspectivas interligadas dessa ideia: a liberdade como condição da ética e a liberdade como princípio constitutivo do corpo cênico.

No primeiro aspecto, compreendo que, na prática do sistema meyerholdiano, a *conquista da liberdade* não se dá pela ausência de limites, mas como um processo que desperta a consciência do(a) artista na criação, na elaboração da ação cênica e na relação que se estabelece no encontro com o outro. Essa conquista pertence tanto ao(à) artista quanto à própria arte, pois, ao defender um teatro que revela ao(à) espectador(a) a ilusão teatral, Meyerhold propõe um fazer cênico que potencializa o uso do artifício e da consciência do jogo.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Nesse processo, ao agir, o(a) artista torna-se autor(a) de si e de seu gesto: seu corpo transforma-se em espaço onde ética e criação se entrelaçam, produzindo sentido no próprio ato de fazer: um gesto de liberdade que se manifesta no instante vivo da ação.

José Antonio Sánchez[23] afirma que "a ética é indissociável da liberdade individual" (Sánchez, 2018, p. 58), vivida na prática e no presente. Para o pesquisador (2018, p.57-78), ser ético significa exercer a liberdade de decidir e agir no aqui e agora, em relação com os outros. Assim, tanto a criação quanto a ação ética na arte dependem da liberdade de colocar o *corpo em jogo*, da presença consciente do(a) artista diante de outros corpos. A ética, portanto, não é uma representação, mas um ato prático, um fazer que se concretiza no instante da ação.

Ao refletir sobre a relação entre representação e ética, Sánchez (2018, p. 78) ressalta que, nas artes ao vivo, a presença do corpo transforma a representação em um ato ético e político. A ética da representação se manifesta quando o corpo, em cena, se coloca em jogo, não apenas como instrumento do ator ou da atriz inserido em um produto artístico, mas como um ato processual no qual o(a) artista assume o papel de criador(a) consciente de sua presença em um espaço de atuação compartilhado com outros corpos, sejam observadores ou participantes. Nesse encontro, o acontecimento cênico se intensifica, ampliando sua dimensão social e política.

Já em relação à noção de liberdade associada à ideia de corpo cênico, Meyerhold busca potencializar o *estado de jogo*, citado anteriormente, como um espaço de experimentação e *presença ativa*. Essa concepção de liberdade e ética manifesta-se em sua obra pedagógica, que privilegia o corpo – e a experiência - como meio de construção de conhecimento nas artes da cena. Assim, o Estúdio de Meyerhold visava afirmar o teatro como uma linguagem autônoma, capaz de criar sua própria natureza no campo artístico.

[23] José Antonio Sánchez (1963, Espanha) é pesquisador e professor especializado em teatro e dramaturgia, com enfoque nos estudos sobre representação, ética e corpo na cena contemporânea.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Dessa forma, essa natureza se concretiza por meio de um corpo cênico inventivo e responsivo às ideias e dinâmicas que se articulam no ato criativo. Em seu tempo, a expansão dessa concepção de corpo está vinculada também ao propósito de libertar o teatro do predomínio da palavra, instaurando a noção de corpo cênico: um *novo teatro* que tem no corpo o eixo de seu processo criativo e de sua própria obra, explorando-o como substância expressiva e geradora de sentidos. Como observa a diretora e pesquisadora Maria Thaís[24], "a noção de corpo cênico decorreu, na obra meyerholdiana, do desejo de descobrir a natureza própria do teatro, de libertá-lo do domínio exclusivo da palavra e de transformar a relação da cena com o espectador" (2009, p. 159).

Nessa perspectiva, Meyerhold buscava consolidar um teatro independente, capaz de operar como um campo expandido de linguagens — um território de mestiçagem e diálogo entre formas artísticas provenientes da literatura, da ciência, da música, da arquitetura e da pintura. A partir desse horizonte, o *novo teatro* afirmaria sua natureza própria: viva, autêntica e em permanente transformação.

Por fim, cabe sublinhar a potência do desejo de Meyerhold em transformar as adversidades em criação, uma busca pela arte, pela vida e pelo encontro com o outro como caminho de liberdade. Abensour, ao citar Charles Dullin[25], recorda a forma como o diretor francês se referiu a Meyerhold chamando-o de *pirata iluminado*. Dullin escreveu: "Pirata, pois durante sua vida Meyerhold tomou de assalto as caravelas da arte bien-pensant. Iluminado, pois era habitado pela certeza

[24] Maria Thais foi professora sênior da Universidade de São Paulo (USP). Atuou como docente no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), e, entre 1993 e 2003, foi professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp. É diretora teatral, pesquisadora e autora do livro *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V. E. Meyerhold*.

[25] Fala proferida em um encontro do ator francês Charles Dullin (1885-1949) com Meyerhold em 1930. Trecho encontrado em *souvenirs et notes de travail d'um acteur, p. 69.*

Volume 2026
ISSN 2319-0868

de que o teatro tem uma função vital para o homem: escola de liberdade e espiritualidade" (*apud* Abensour, 2011, p. 15).

Referências:

ABENSOUR, Gérard. **Meyerhold ou a invenção da encenação**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOGDANOV, Gennadi. **Os encontros de Biomecânica Teatral de Meyerhold com Kustov no Teatro de Sátira de Moscou**. Trad. Marcelo Bulgarelli. Revista Arte Sesc, Porto Alegre, segundo semestre de 2011. 2011, p. 27-33.

BOGDANOV, Gennadi Nikolaevic. Entrevista concedida a Gilmar Moretti e Marcelo Bulgarelli, realizada em Porto Alegre, 5 de maio de 2017a [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta tese].

CAPPELLARI, Moara Feola. **O construtivismo russo na cenografia do teatro de vanguarda: uma análise do espetáculo O cornudo magnífico.** Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2016.

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

EJZENSTEJN, Sergej Michailovic. **Sulla biomeccanica: azione scenica e movimento.** Trad. Alessia Cervini. Roma: Armando Editore, 2009.

GOMES, Adriane Maciel. **A princesa Turandot de Vakhtângov: a renovação dos princípios da Commedia dell'Arte no Teatro Moderno Russo**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2008.

MALCOVATI, Fausto. Introduzione. In: MEYERHOLD, Vsevolod, PESOCINSKIJ, Nicolaj; MALCOVATI, Fausto. **L'attore biomeccanico**. Milano: Ubilibri, 2009.
MEJERCHOL'D, Vsevolod E. L'Ottobre teatrale 1918/1939. Milano: Feltrinelli Editore, 1977.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Teoría Teatral**. Madrid: Fundamentos, 1979.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Lições de Regia (1918-1919).** Roma: Bulzoni, 1998.

MEYERHOLD, Vsevolod. **El actor sobre la escena**. México: Escenologia, 1998.

MEYERHOLD, Vsevolod, PESOCINSKIJ, Nicolaj; MALCOVATI, Fausto. **L'attore biomeccanico**. Milano: Ubilibri, 2009.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Lecciones de Dirección Escénica**. Madrid: ADE, 2010.

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

MEYERHOLD, Vsevolod. **Do teatro.** Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MEYERHOLD, Vsevolod. **O ator do futuro e a biomecânica**. In: TAVARES, J. R.; KEISERMAN, N. (orgs.). O corpo cênico entre dança e teatro. Rio de Janeiro: Unirio/Capes, 2013.

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

PESOCINSKIJ, Nicolaj. **Vsevolod Mejerchol'd L'attore biomeccanico**. Milano: Udilibri, 2009.
PITCHES, Jonathan; AQUILINA, Stefan (ed.). **The Routledge Companion to Vsevolod Meyerhold**. London; New York: Routledge, 2023.

POSNER, Dassin. The commedia dell'arte origins of biomechanics. In: PITCHES, Jonathan; AQUILINA, Stefan (ed.). **The Routledge Companion to Vsevolod Meyerhold**. London; New York: Routledge, 2023.

PICON-VALLIN, Béatrice**. Mejerchol'd**. Perugia: MTTMedizioni, 2006.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX.** Campinas, 2006.

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

Recebido em: 30/06/2026.
Aceito em: 16/08/2026.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes.

Nome do Autor: Marcelo Bugarelli
Minibiografia: Ator e diretor, Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como bolsista CAPES. Foi bolsista da FAPERGS - auxílio de pesquisa de Doutorado na Università degli Studi Roma Tre, Itália. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), também como bolsista CAPES. Possui graduação em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Atualmente é professor substituto no curso de Teatro da UFRGS, na área de Direção Teatral. Integra, desde 2008, o Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale di Meyerhold (CISBiT), na cidade de Perugia, Itália, coordenado pelo russo Gennadi Nikolaevich Bogdanov. No

ISSN 2319-0868

CISBiT, atua como professor na área de dramaturgia do movimento e como assistente de Bogdanov nas sessões de trabalho prático realizadas no Brasil desde 2011. É diretor e ator do Rakurs Teatro (Porto Alegre) desde 2015 e colaborador artístico do grupo La Fabbrica dei Gesti (Lecce, Itália) desde 2013.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5303-9951
E-mail: mrbulga@yahoo.com.br

CC BY

REVISTA DA FUNDARTE