mútua da esposa e Menecmo II. A entrada é em _diserbiun_. É uma cena violenta, mas cômica, porque a esposa ataca o marido que de fato não é seu marido. Segue-se a entrada do _senex_, o sogro de Menecmo I (v.753-774). É um _cantium_ em monólogo. Depois, o _cantium_ de duelo (v. 775-871), com alteração: _senex/matera, senex/Menexcius_. É uma cena de mal-entendidos, porque o velho pensa estar diante do genro, o que não é verdade. Há dois monólogos finais em _diserbiun_ (v. 872-888): no primeiro, Menecmo II pede que, quando o velho voltar, não lhe digam por que riu tanto dele; no segundo, o velho reclama canseiro por estar há tempos esperando o médico que mandara buscar para tratar do genro que ele pensa estar louco.

6º segmento

Neste segmento (v. 889-965) há duas entradas de médico que discute com o velho (v. 889-989) e nova entrada de Menecmo I (v. 899-908); é o _cantium_ de entrada de papal, seguido do _cantium_ de duelo com aparência nepos (v. 909-965); o médico e o velho discutem com Menecmo e concluem que ele está mesmo louco, mandando vires escavos para levá-lo ao consultório, onde o doutor poderá tratá-lo adequadamente. Não há monólogo final.

7º segmento

Começa pelo _cantium_ de entrada de papal: escravo Messenião fala das qualidades do bom escravo e do que ele próprio fez para merecer a liberdade, o que é o ideal de todo escravo nas comédias (v. 966-987). Segue-se o _cantium_ de duelo (v. 990-1049): Menecmo I é arrastado pelos escravos na presença de Messenião, que pensa tratar-se de seu patrão e tudo faz para livrá-lo; no segundo quadro, outro duelo, em que o escravo, encontrando o patrão, reclama a liberdade, como retribuição por o ter salvo, sem saber que se trata do outro Menecmo. Não há monólogo final.

O _cantium_ final (v. 1060-1162) encerra a comédia, com o esclarecimento de todos os mal-entendidos. O escravo Messenião vé diante de si os dois Menecmos, como se fosse num espelho. O _cantium_ é um duelo em versos setários trocaços, em que os dois Menecmos, depois de longa discussão, se reconhecem. Tornam a peça, com a decisão de dois de voltarem à pátria, mas depois de liquidarem seus negócios, apurando dinheiro com a venda dos escravos, da casa e da mulher (siquid _moptor uernitt, "se aparecer comprador"). O último verso é comum a todas as comédias: _Nunc spectatores ualete et nobis clarè plaudite._

Conclusão

Este estudo não esgota a questão das partes da comédia latina, nem pretende ter escrito uma antiga polêmica da divisão em atos, polêmica tão antiga quanto a própria comédia. Também não são conclusões nem satisfatórias os estudos anteriores. Parece ter sentido a tradução de _episódio_ por _ato_, mas é preciso entender o episódio ou o ato como uma _sequência dramática_ ou segmento cômico, em cujo interior se realizam ações veiculadas pelo canto e pela fara. Na verdade, o espetáculo cômico proposto pela comédia latina só pode ser apreciado se a peça for lida com todos os elementos que a compõem: às vezes uma trama complicada, na comédia de intrigas, e quase sempre uma sucessão de situações cômicas que, conduzidas no meio da dança e do canto, compõem o espetáculo.

---

Meyerhold e a biomecânica

Uma poética do corpo

**Arlete Orlando Cavaliere**

Professora da Universidade de São Paulo

Resumo

O presente artigo focaliza a trajetória artística do diretor russo de vanguarda V. E. Meyerhold, em especial a importância fixe em que era sua técnica da biomecânica como base para o trabalho do ator em consonância com os procedimentos artísticos do construtivismo russo no campo das artes plásticas e da arquitetura. Meyerhold nos propõe uma reflexão acerca sobre as relações texto-estética, assim como uma nova compreensão da utilização da palavra e do texto literário no fenômeno do teatro moderno e contemporâneo.

Palavras-chave

Meyerhold, teatro russo; crítica teatral.

Abstract

This article sets a focus on the artistic path of the innovative Russian director V.E. Meyerhold, giving special emphasis to the important phase when he – in consonance with the artistic procedures of Russian Constructivism in the plastic arts and in Architecture – devised his biomechanical technique as a basis for the work of actors. Meyerhold proposes an acute reflection on the relationships between text and the show, as well as a new understanding of the role played by word and literary text within the phenomenon of modern and contemporary theater.

Keywords

Meyerhold, Russian theater; theater criticism.

Vševolod Meyerhold (1874-1940) iniciou sua carreira teatral como ator na Companhia criada por Nemniósich, Danchenko e Konstantin Stanislavski em fins do século XIX. O Teatro Popular de Arte de Moscou (a palavra "popular" desapareceu anos depois) tornou-se, como se sabe, o templo do naturalismo cênicos e do realismo psicológico e foi para Meyerhold uma grande escola. Mas, mais do que isso, teve importância fundamental para as inquietudes estéticas do encenador que o levaram a um posterior rompimento com a Companhia de Stanislavski e a busca de novas vias na criação teatral. Contaminado, certamente, pelas novas correntes estéticas dos inícios do século XX, afirma-se logo como um anti-realista e passa a desafiar, não só através de sua prática artística como encenador, mas também como teórico e pensador, o academismo e o realismo-naturalismo na arte.

No impressionismo, no cubismo e finalmente no expressionismo alemão, Meyerhold vai encontrar fonte de inspiração para o desenvolvimento de novos caminhos no campo teatral e, principalmente, na pesquisa de valores formais como o volume, a cor, a linha que teriam um papel crescente na afirmação da teatralidade e no seu princípio de um teatro da convicção e da estilização.

A criação Meyerholdiana atravessa um período de extrema turbulência na história da Rússia, marcado fundamentalmente pela Revolução de 17 e suas consequentes rever-
Neste espaço cênico, Meyerhold desejava um novo tipo de dramaturgia. A estrutura cênica, cujas formas abstratas continham elementos teatrais, era uma forma de expressão que se unia a um movimento de renovação artística. Ele queria criar uma cultura popular que fosse acessível a todos, independentemente de sua condição social.

Meyerhold propôs o teatro como um espaço de libertação, onde a expressão artística pudesse se desenvolver livremente. Ele acreditava que o teatro era um meio poderoso de comunicar ideias e mudar o mundo. Através de sua teoria da biomecânica, Meyerhold buscava liberar a energia e a vitalidade do corpo, fazendo com que as pessoas se sentissem como participantes ativos do espetáculo.

No entanto, Meyerhold enfrentou muitos desafios ao longo de sua carreira. O seu trabalho foi censurado por alguns, e ele enfrentou perseguições políticas ao longo de sua vida. No entanto, seu legado perdura até os dias de hoje, influenciando as artes e o teatro em todo o mundo.

O legado de Meyerhold continua a influenciar a forma como pensamos e criamos em teatro. Ele nos ensina a valorizar a experiência corporal e a expressão no espaço cênico, abrindo caminho para novas formas de comunicação e expressão artística.
palavras pronunciadas no palco, a significação mais profunda do drama:

No teatro da convenção o espectador não esquece em nenhum momento que diante dele está um ator que representa, e o ator não esquece que diante dele está a plateia; sob os seus pés, o palco e a rede, a cenografia. É a mesma coisa com um quadro; ao olhá-lo não se pode esquecer por um segundo que se trata de pintas, tela, pintor, mas ao mesmo tempo emana um sentimento de vida, sublime e iluminado. É sempre assim, quanto melhor é o quadro, mais forte é o sentimento de vida.1

Sintetizar, estilizar, transformar em símbolos serão procedimentos-chave de sua poética teatral. Para isso, recorrerá mais ao movimento plástico do corpo do ator do que à perfeita caracterização naturalista. Considera o ator como agente fundamental da cena e incidirá o seu trabalho de encenador nos movimentos rítmicos e na plasticidade do corpo, numa preciosa conexão com os outros meios de expressão que conformam a linguagem cênico. No espaço cênico o ator é um corpo humano, cujo poder expressivo aumentará na medida em que mantiver com os outros signos cénicos relações de cumprimento e antagonismo.

O ator sobre o palco é o escultor diante de seu bloco de argila: lhe é preciso encarnar numa forma palpável o mesmo conteúdo que o escultor; isto é, os impulso de suas almas, suas convulsões. O pianista tem como material os sons do instrumento no qual ele toca, o cantor tem a voz, quanto ao ator, possui seu próprio corpo, a fala, a mimica, os gestos. A obra que um artista interpreta é o molde onde se introduz sua criação pessoal.2

A técnica da biomecânica consiste, portanto, em transformar o corpo do ator, sua fisionomia, em linguagem artística fundamental da arte teatral. A transformação do ator, do homem sobre o palco, em objeto de arte significa fazer do corpo humano, a partir de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica harmonia com o ritmo musical e plástico do movimento cênico. Depende-se também a partir daí que o ator biomecânico deve possuir um sentido de musical desenvolvido. O ator sabe por que razão as coisas que o cercam têm tal forma e não uma outra; não ignora que se trata de um produto da arte teatral, também ele se transformando num produto artístico. Harmoniza seus movimentos com alegria pela sua eloqüência musical e pela leveza e plasticidade de seu corpo. Estes movimentos lhe impõem um virtuosismo de acrobatas, como o ator japonês clássico que inspirou o trabalho de Meyerhold por ser essencialmente um ator-acrobata e dançarino.

Nessa metodologia, a palavra cênica obriga o ator a ser como um músico, pois o trabalho com as pausas leva-o a calcular o tempo não só como um músico, mas também como poeta. E a música tem o papel de uma corrente que acompanha as evoluções do ator no palco e seus instantes de pausa.

Com relação ao texto literário, à obra dramática propriamente dita, Meyerhold procurará surpreender sempre dois diálogos: um “externamente necessário”, que compreende as palavras que acompanham e explicam a ação, e outro “interior”, que deve, segundo ele, ser captado pelo espectador. A técnica da biomecânica consiste, portanto, em transformar o corpo do ator, sua fisionomia, em linguagem artística fundamental para o teatro: “a música dos movimentos plásticos”.

Vê-se, portanto, que no sistema meyerholdiano a base sólida sobre a qual o ator apoia seu trabalho, e a partir da qual faz “nascer o sentimento” é, sem dúvida alguma, a própria corporalidade: sua proposta, fundamentalmente, de uma premissa física.

Não foi sem razão que os cursos da biomecânica incluíam sempre em seu programa de estudos a cultura física, a acrobacia, a dança, exercícios de rítmica, o boxe e a esgrima. É sempre o corpo do ator, enquan- to linguagem expressiva e produto de arte, que parece definir o sustentáculo da poética cênico meyerholdiana.

Há que se destacar também o estudo e a pesquisa dos princípios da representação de épocas e tempos e das técnicas da tradição teatral: a comedia dell’arte e o teatro oriental, onde se depreende a absoluta necessidade do novo ator aprender uma série de atos obrigatórios, qualquer que seja o teatro em que ele crie. Mas não se trata, certamente, de uma reconstituição dos métodos do passado, e sim, um aproveitamento eficaz das tradições teatrais com vistas a construir sempre uma ação cênica inédita, conduzida por um novo ator.

Também explicita-se a partir desses presupostos a constante utilização por Meyerhold dos expedientes do circo e do music-hall. Há, sem dúvida, razões teóricas para isso na medida em que encontrou também nessas modalidades cênicas características indispensáveis ao ator: limpeza, virtuosismo de técnica, sentido absoluto do ritmo, agilidade corporal que conseguiu, num mínimo de tempo, inserir um máximo de sensações.

Não se pode esquecer também que Meyerhold atribuiu à biomecânica uma tarefa educativa para a formação do novo homem soviético que nascia com a revolução, o que corresponde à organização científica do trabalho e à exigência da racionalização dos movimentos e do comportamento físico. Transferia, portanto, para o palco da biomecânica todas as suas convicções estéticas pré-revolucionárias orientadas para um teatro da fiscalidade e do dinamismo corporal do ator e, conjugando-los agora com uma ideologia revolucionária voltada para a estruturação de um novo homem e uma nova sociedade, projetava no ator biomecânico as leis que deveriam vigorar a partir de então, baseadas na eficiência, na destreza e, sobretudo, na cooperatividade organizativa.

Num artigo de 1922 intitulado “O ator do futuro”,3 Meyerhold escreve:

Ao estudarmos o trabalho de um operário experimentado, observamos em seus movimentos:
1. ausência de movimentos inúteis não produtivos;
2. um ritmo;
3. a consciência exata de seu centro de gravidade;
4. firmeza.

O processo de trabalho de um operário experimentado se parece com a dança, situando-se assim no limiar da arte.

A imagem de um homem que trabalha corretamente sempre produz prazer. Tudo isso se aplica perfeitamente ao trabalho do ator do futuro, pois estamos sempre lidiando em arte com a organização de um

---

1 Cf. o conjunto de textos “O teatro” (Sobre teatro), de 1912, publicado no primeiro dos dois volumes que integram a coletânea dos escritos do encenador, preparada por A. Fevralski: V. E. MEYERHOLD, Säule, pílula, réblo, heresi (Artigos, cartas, discursos, conversas), Moscou, Liceu, 1968.
2 V. MEYERHOLD, op. cit., p. 127.
3 Este texto encontrou-se publicado no volume II dos escritos de MEYERHOLD, op. cit., p. 486.
certain material. A arte deve fundar-se sobre bases científicas e toda criação artística deve ser consciente. A arte do ator é fundada sobre a organização de seu material, isto é, o ator deve saber utilizar corretamente os meios expressivos de seu corpo.

E ainda:

Se assumo a postura de um homem triste, começo a sentir tristeza. Na minha qualidade de diretor biomecânico vigio para que o ator seja sábio e que seus nervos não sejam atingidos. Pouco importa que se represente uma peça triste: vocês devem ficar alegres e não se concentrem interiormente para não ficarem neurastênicos. Certos atores fazem todas as espécies de manipulações para penetrar num mundo triste e isto os torna nervosos. Quanto a nós, dizemos: se eu faço vocês assumirem uma postura triste, a réplica será triste também.

Dessa forma, Meyerhold parecia desacreditar que uma abordagem psicológica pudesse conduzir a qualquer solução cênica com precisão e rigor técnico:

Construir sobre uma base psicológica o edifício teatral é como edificar uma casa sobre a areia: ela desabará inevitavelmente. Na realidade, todo estado psicológico está condicionado por certos processos fisiológicos. Ao encontrar a solução correta do seu estado físico, o ator chegará a uma situação através da qual surgirá nele essa "excitabilidade" que constitui a essência de seu jogo, que contagia os espectadores e que os faz participar desse jogo. É a partir de toda uma série de situações ou de estados físicos que nascem esses pontos de excitabilidade e que só depois se tingirão deste ou daquele sentimento.  

A partir da década de 30, Meyerhold começa a ser perseguido pela crítica oficial stalinista. Recusava-se a curvar-se à deformação do conceito do realismo socialista. Vivia, portanto, cada vez mais tragicamente o problema das relações entre a burocracia e a arte, ou melhor, entre os burocratas da arte e o criador. Qualificado publicamente pelo Partido como "chefe do formalismo no teatro" e responsável por obras estéticas e retrôgradas, obrigam-no a pronunciar um discurso para reconhecer seus "erros" formalistas e propor um "realismo verdadeiro" como único objetivo artístico. Em janeiro de 1938 o Teatro Meyerhold é fechado por decreto e, três dias após o Congresso Geral de Diretores Teatrais, ocorrido em 1939, Meyerhold é deportado por ter negado mais uma vez à manifestação pública de submissão e retração artística.

Hoje, após meio século de silêncio oficial sobre a vida, a obra e a morte de Meyerhold, sabe-se enfim, com a recente possibilidade de acesso aos arquivos soviéticos e à divulgação de materiais e documentos, que Stalin decreto o fusilamento do encenador russo em 2 de novembro de 1940.

A esse trágico destino, sem dúvida muito pouco digno para um dos principais criadores da década de vinte, o próprio Meyerhold já responderia com suficiente ironia, confiante, por certo, de que a partir dele nasceria toda uma nova corrente teatral e que o futuro, mais cedo ou mais tarde,

reavalia seu rico passado: "Se depois de minha morte, vocês tiverem que ler biografias nas quais sou retratado como um sacerdote, vaidoso de minha própria importância, proferindo verdades eternas, eu os encarrego de declarar que tudo isto é culinária e que fui sempre uma pessoa muito feliz".

---


5 V. MEYER-HOLD, "O ator do futuro e a biomecânica", op. cit., p. 489.