

Meyerhold e o “corpo” teatral brasileiro: presença ou ausência?

Arlete Cavalieri

Falar da presença de Meyerhold no Brasil, ou melhor, da ressonância de suas propostas estéticas na cena brasileira, leva-nos de imediato a um paradoxo que está expresso na indagação formulada no próprio título deste artigo: presença ou ausência?

Por que ausência? À primeira vista, pode parecer difícil uma aproximação, mesmo que no âmbito da especulação teórica, de dois universos culturais aparentemente tão distantes e com especificidades tão marcantes como os da Rússia e do Brasil.

Por outro lado, no que se refere em particular à presença, ou pelo menos, à divulgação da teoria e da prática meyerholdianas no Brasil, pode-se dizer talvez, se levamos em conta principalmente a prática teatral brasileira, que houve entre nós, por muitas décadas, um certo desconhecimento de Meyerhold – em virtude, em grande parte, da vigência de uma estética dita “stanislavskiana”, aliás operante não só na Rússia, mas, de maneira geral, no mundo inteiro.

Esta situação, sem dúvida, tendeu a se modificar a partir do final da década de 1970 e inícios de 1980, resultado, certamente, das profundas modificações ocorridas na ex-União Soviética e que geraram e vêm gerando, inclusive

no Brasil, um crescente interesse por parte de encenadores, atores e estudiosos do teatro pela vida, obra e teoria teatral do encenador russo.

No entanto, se a recente possibilidade de acesso aos arquivos soviéticos e à divulgação de novos materiais e documentos referentes à prática e à teoria teatrais meyerholdianas propiciaram em vários países, particularmente na Europa e nos Estados Unidos, a imediata tradução e publicação de seus escritos, o mesmo não ocorreu com tal rapidez no Brasil.

E aqui podemos detectar mais uma ausência: não temos ainda em língua portuguesa uma edição substancial dos escritos de Meyerhold e muitos de nossos encenadores, atores, professores e estudiosos de teatro chegaram a alguns dos textos divulgados no ocidente pela via da tradução indireta.

Isso não significa, no entanto, que o movimento teatral brasileiro das últimas décadas não tenha acompanhado e absorvido, quer do ponto de vista artístico, quer no plano da reflexão teórica, as mais recentes investigações da estética teatral contemporânea, inclusive no que diz respeito ao trabalho de Meyerhold. No campo teórico e crítico, por exemplo, há que se mencionar a enorme contribuição de Jacó Guinsburg e da Editora Perspectiva.

* Arlete Cavalieri é professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Aliás, três vertentes podem ser detectadas nos últimos anos com relação ao estudo e à divulgação da obra de Meyerhold entre nós. Em primeiro lugar, o estudo histórico e teórico-estético, que inclui a reflexão, a tradução e a divulgação de textos de e sobre Meyerhold. Em seguida, as pesquisas práticas no âmbito do trabalho do ator, que englobam o ensino em universidades e escolas de teatro, e também a experimentação das técnicas meyerholdianas por grupos teatrais, especialmente no que se refere à interpretação do ator. Por último vêm a criação de espetáculos teatrais e a pesquisa de diretores brasileiros marcados pelas experiências cênicas de Meyerhold e das vanguardas russas de modo geral.

Todavia, podemos dizer que muito da teoria e da prática teatral meyerholdianas chegou de modo transversal, talvez mais pela prática do que pela teoria, principalmente por meio de alguns de seus, por assim dizer, ‘sucessores’. O teatro pobre de Grotowski, a antropologia teatral de Eugênio Barba, o teatro plástico-visual de Bob Wilson, por exemplo, fizeram-se conhecer no Brasil em forma de espetáculos, *workshops* e debates ocorridos nas últimas décadas, com a presença muitas vezes dos próprios diretores, cujas propostas e experiências foram absorvidas e incorporadas a uma forma e a um pensar teatrais brasileiros.

Também o teatro político dos anos 1960 e 1970, cuja figura exponencial foi Augusto Boal, trouxe à cena brasileira muitos procedimentos teatrais que, poderíamos dizer, apenas ‘de viés’ derivam de certa fase do teatro revolucionário de Meyerhold, uma vez que a orientação e a filiação do Teatro de Arena, por exemplo, estiveram muito mais marcadas naqueles anos pelo teatro de Bertolt Brecht.

Sem dúvida, a busca de um teatro da convenção, um teatro da visualidade, em que os signos se cruzam e perdem a arbitrariedade original, transformando a palavra em corporalidade cênica, associando as diversas linguagens e as diferentes artes para se chegar à criação de um teatro poético, físico, não psicológico, que ca-

racteriza as manifestações mais inovadoras da cena contemporânea, encontra no Brasil representantes importantes, que dialogam, ainda que de forma oblíqua, não apenas com as propostas estéticas meyerholdianas, mas com todos os desdobramentos teórico-práticos que sua experiência nos legou. Penso aqui, em particular, no “teatro essencial” de Denise Stoklos e na pesquisa e na criação teatral meyerholdianas das atrizes Maria Thais Lima Santos e Yedda Chaves. No que se refere às experimentações no campo da encenação, é preciso lembrar, numa perspectiva histórica, o trabalho pioneiro de Ziembinski (1908-1978) e também, mais recentemente, as direções de Antunes Filho, Beth Lopes, Gerald Thomas, Ulisses Cruz e Gabriel Vilela.

A partir dessas colocações, podemos então passar ao outro polo da reflexão aqui proposta: por onde se opera, de modo mais orgânico e profundo, a presença meyerholdiana no Brasil? Pois, se como vimos anteriormente, certas contingências histórico-políticas e culturais determinaram, por muitos anos, o afastamento da estética de Meyerhold no Brasil, é mais do que tempo agora de perceber suas conexões profundas com um modo específico da expressão artística e cultural brasileiras.

Todos nós sabemos que, se há alguma estética teatral que possa englobar de forma geral a produção artística de Meyerhold, dando continuidade e consistência conceituais a quase todos os seus trabalhos pré e pós-revolucionários e que, de certa forma, serve de ligação entre o estudo da *commedia dell’arte*, do teatro de feira, da arte popular russa e os desafios da cena contemporânea, inclusive da pesquisa da biomecânica, essa estética prende-se à idéia meyerholdiana do grotesco.

Ora, quando pensamos nas raízes da cultura brasileira e no amálgama das culturas indígenas, africanas e européias que constitui, afinal, o substrato de um modo de ser, pensar e se expressar, não será difícil perceber a predominância excepcional de um princípio de vida material e corporal e de um caráter dionisíaco que regem esse imaginário povoado de imagens

hiperbólicas e hipertrofiadas, que nos remetem frequentemente ao domínio do maravilhoso. A essa espécie de 'biologismo ritualístico' corresponde talvez uma vigorosa exposição da corporalidade enquanto signo expressivo.

Neste sentido, essa, por assim dizer, 'fiscalidade' inerente à cultura brasileira e que foi posta em valor de modo consciente já pelos nossos artistas modernistas nos inícios do século XX, especialmente na pintura e na literatura, propaga-se hoje de forma espantosa em diferentes meios de expressão artística.¹

Em outras palavras, poderíamos dizer que essa "carnavalização" irreverente que engendra todo um *modus* cultural particular se refrata hoje, mais do que nunca, em várias modalidades artísticas: na dança, na música popular, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e, sob certo sentido, até na televisão. Fazendo uso de uma estética anti-realista, antimimética, não psicológica e não-aristotélica, várias manifestações artísticas atuais buscam recuperar e aprofundar as raízes populares brasileiras, muito presentes, ainda hoje, nas festas do nosso folclore, nas brincadeiras das feiras na praça pública, sem contar o vigor duradouro dos ritos carnavalescos no Brasil.

Tudo isto se vincula diretamente às propostas meyerholdianas de um teatro e de uma estética do grotesco:

"O grotesco é uma exageração deliberada, uma reconstrução (desfiguração) da natureza, uma união de objetos considerada impossível tanto no interior da natureza, quanto em nossa experiência cotidiana, com grande

insistência no aspecto sensível, material da forma assim criada [...].

O teatro enquanto combinação extra-material de fenômenos naturais, temporais, espaciais e numéricos que, de modo constante, contradizem o cotidiano de nossa experiência, é, em sua própria essência, um exemplo de grotesco. Nascido do grotesco da mascarada ritual, o teatro será inevitavelmente destruído à menor tentativa de suprimir-lhe o grotesco, pois este é o princípio de sua existência". (*Emploi aktiora*, 1922).

Há, sem dúvida, em recentes experiências teatrais brasileiras, a revalorização das formas do teatro e da cultura popular e um novo tratamento dos expedientes do circo e do cômico burlesco. Mas, ao mesmo tempo, observa-se um redimensionamento da própria função da comédia, desde sempre considerada pela tradição teatral como forma "inferior", baixa e grosseira de humor.

E, nesse sentido, muitas experiências do teatro brasileiro contemporâneo, matizadas pelo grotesco e revitalizadas pelas próprias raízes da cultura popular, apoiando-se, antes de tudo, na idéia de que a arte do ator deve estar fundada naquele mesmo jogo de máscaras, de gestos e de movimentos que sempre encantou o público nas festas das praças públicas, revelam também, como preconizou Meyerhold em sua teoria do grotesco, a sua contrafação trágica, a outra face do riso, isto é, o silêncio e as lágrimas tristes e invisíveis, expressão de um tempo de crise e derrisão e da decadência trágica dos nossos tempos.

¹ Nomes importantes do movimento modernista brasileiro das décadas de 1910 e 1920, cuja inovação estética e artística dialogava, como se sabe, com as vanguardas históricas européias, não deixavam de evidenciar a especificidade e os traços culturais de uma brasilidade redescoberta, livre das amarras lusitanas, pondo em foco a formação de uma nova identidade, como aparece, por exemplo, na prosa de Mário de Andrade, na dramaturgia de Oswald de Andrade e na pintura de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari, para citar apenas alguns dos nomes mais importantes do movimento de vanguarda brasileiro. Surge aí representado artisticamente um novo "corpus" brasileiro, signo da revolução estética e cultural que se estende, sob certo sentido, por todo o século XX.

Assim, terreno fértil para um teatro do grotesco, a realidade brasileira projeta-se hoje cenicamente de forma ambígua, permitindo que, num mesmo espetáculo, se revezem o cômico e o trágico, alternando-se diabolicamente para fazer a cena resvalar, de um minuto para outro, da mais bufa e sentimental cantiga à mais cruel e violenta sátira.

Não resta dúvida que o tema da festa popular, da atmosfera carnalizada, do riso regenerador, do corpo revolucionário, oferece no âmbito da cultura e do teatro brasileiros inúmeras possibilidades para uma 'plasmação' artística segundo os princípios da estética do grotesco de Meyerhold. Mas é preciso perceber também, como aliás pretende o próprio encenador russo, que subjacente a essa densa polifonia informativa plástico-visual, matizada de contrastes inesperados e desconcertantes que conformam muitos de nossos espetáculos atuais, vêm impressos também o ridículo e o sinistro de uma realidade e de um universo tragicômicos que se tornaram alienados, e que são a marca do nosso tempo. Neles farsa e tragédia se misturam, e o componente grotesco e 'estranhante' da cena faz nascer a perplexidade do espectador diante da arbitrariedade que o discurso teatral provoca.

Ora, sintetizar, estilizar, transformar em símbolos, serão os procedimentos-chave dessa poética teatral. Para isso, é necessário recorrer mais ao movimento plástico do corpo do ator do que, por exemplo, à perfeita caracterização naturalista.

E aqui, as lições de Meyerhold com relação à função e ao trabalho do ator enquanto expressão artística que dá sustentação a todo o fenômeno teatral têm dimensões cujas decorências permanecem ainda, em larga medida, insuspeitadas, e encontram na cena brasileira terreno fértil e propício, principalmente no que se refere ao rompimento absoluto com o naturalismo cênico propugnado pelo encenador russo.

Se pensarmos, mais uma vez, naquela corporalidade intrínseca às raízes indígenas e africanas que conformam a cultura brasileira, não será difícil perceber que o estudo por Meyerhold da técnica dos movimentos do corpo do ator, baseado essencialmente nos princípios básicos da *commedia dell'arte* italiana e nos teatros populares de feira russos, encontram na expressividade corporal brasileira seu elemento ideal.

Dessa forma, as idéias e a 'praxis' teatral de Meyerhold apresentam em nosso meio virtualidades cuja potência permanece ainda imprevisível. A revalorização, nos últimos anos, de aspectos esquecidos da tradição teatral desde os gregos² e os autos medievais das feiras com seus saltimbancos populares³ até a *commedia dell'arte* e o teatro de títeres com suas trapalhadas rabelaisianas,⁴ dá mostras das afinidades existentes com nossa essência coletiva e cultural, impressa na tradição da dança, do rito, da mímica e da pantomima. Distante, portanto, do naturalismo psicológico importado e imposto, que impede a liberação de todo um imaginário e um histrionismo até certo ponto 'naturais' dentro do universo cultural brasileiro.

² Penso aqui, em especial, nos espetáculos *As Troianas* e *Medéia* de Antunes Filho e em *As Bacantes* de José Celso Martinez Correia .

³ A dramaturgia de Ariano Suassuna, em especial, a peça *O Auto da Compadecida*, transposta numa linguagem inovadora para o cinema muito recentemente, recupera não apenas o universo inocente e irreverente das festas folclóricas do nordeste brasileiro, mas faz alusão também às suas origens clássicas , aprofundando suas raízes nos autos de Gil Vicente e Lope de Vega e ainda nas sátiras de Cervantes.

⁴ Lembre-se da forte tradição na cultura popular do nordeste do teatro de mamulengos, irreverente, corporal e carnalizado, cuja linguagem paródica e grotesca tem sido recuperada, entre outros, pelo trabalho de Antonio Nóbrega.

Não podemos esquecer também que o ator meyerholdiano deve possuir um sentido musical desenvolvido e transformar o seu corpo e sua fisicalidade em linguagem artística fundamental da arte teatral. A transformação do ator em objeto de arte significa, para Meyerhold, fazer do corpo humano, a partir de sua leveza e sua mobilidade, o meio de expressão essencial da cena, em orgânica harmonia com o ritmo musical e plástico do movimento cênico. O homem sobre o palco deve, assim, harmonizar os movimentos pela sua elocução musical e pela leveza e plasticidade de seu corpo. Esses movimentos, segundo o encenador russo, impõem a esse tipo de ator o virtuosismo do acrobata e do dançarino.

Vê-se, portanto, que no sistema meyerholdiano a palavra melódica obriga o ator a ser um músico da cena, pois o trabalho com as pausas leva-o a calcular o tempo, como na música e na poesia. Esta última tem, como se sabe, papel fundamental no teatro de Meyerhold e age como uma corrente que acompanha as evoluções do ator no palco e sustenta seus instantes de pausa. De todo modo, a base sólida sobre a qual o ator apóia seu trabalho, e a partir da qual faz "nascer o sentimento" é, sem dúvida alguma, a própria corporalidade: sua proposta parte, fundamentalmente, de uma premissa física.⁵

O teatro grotesco de Meyerhold advém dessa superposição de imagens e movimentos, que tem no corpo a expressão máxima da relação inusitada entre palavra e imagem, instalando

do a noção de algo inquietante e, por isso, trágico. A exploração dessas conjunções improváveis parece ser um dos traços fundamentais do teatro meyerholdiano, que tende sempre a uma espécie de anarquia que brota do embaralhamento dos códigos teatrais, e que desagrada a própria noção do real.

É nesta orientação que se projeta a ampla abertura do projeto estético de Meyerhold para a expressão artística de nosso alegre "triste trópico". O elemento musical estruturador, que significa para a economia do espetáculo meyerholdiano mais do que uma simples base de atmosfera para o desenvolvimento da ação dramática, e a função determinante do corpo do ator, enquanto instrumento fundamental na busca da significação mais profunda da própria teatralidade, permitem uma renovada articulação do jogo teatral e propõem conexões profundas com uma forma específica da expressão artística e cultural brasileiras.

A proposta estética meyerholdiana autoriza, assim, uma audaciosa liberdade na exploração das potencialidades criativas e poéticas do teatro brasileiro e pode conciliar experimentalismo e arte popular, modernidade e tradição, conquistas formais e poder de comunicação. Em última análise, pode reatualizar o vínculo ritualístico entre palco e platéia. Aqui se situa a contemporaneidade do teatro de Meyerhold e de seus conceitos sobre a arte da cena. Nisso está, enfim, sua principal abrangência revolucionária.

⁵ Não resta dúvida que esta estética teatral participa de toda uma orientação da cena moderna da década de 10 e 20, na qual se integram encenadores importantes, tais como Max Reinhart, Gordon Craig, Georg Fuchs, Adolphe Appia e, sob certo sentido, B. Brecht, cujas propostas de novas alternativas para o teatro realista-naturalista passam, antes de mais nada, por uma estética teatral antiliterária ou, pelo menos, por uma práxis teatral, onde as palavras, isto é, o aspecto "literário" do drama, exercem uma função muito diferente se comparada com encenadores na tradição de um Stanislávski ou de um Nemiróvitch-Dântchenko.