



V. Meyerhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa

Yedda Carvalho Chaves

Introdução

Em suas pesquisas artísticas e científicas, Meyerhold faz, em 1918, uma distinção entre a arte do diretor, a “arte teatral”, e a do ator, a “arte cênica”. Para Meyerhold, tais especificidades necessitam de novas terminologias que capturem os desafios propostos ao novo ator. De fato, ele diz: “*O ator é mais livre na sua criação, pois enquanto ele cria sob os olhos do espectador, sua arte é ao mesmo tempo processo e resultado.*”¹ Meyerhold, esse “incansável experimentador”, como afirmou Asja Lacis², inovou com o seu olhar. A arte do ator se manifesta não somente pela demonstração do puro resultado, a cópia, a re-representação, ela gera vida em tempo real, o processo.

O ensinamento de Meyerhold sobre a arte teatral e cênica se funda, antes de tudo, em uma atitude caracterizada por elaborações dinâmicas no campo das investigações artísticas. A integração entre os estudos realizados por Meyerhold e seus colaboradores e a biomecânica teatral é única em seu gênero. As dimensões do

espaço e do tempo estão intrinsecamente interligadas à percepção que o ator tem de si mesmo no espaço e no jogo cênico. Ao mesmo tempo artístico e pedagógico, este ensinamento cruza abordagens que vêm de domínios diferentes para explorar em profundidade os interstícios existentes entre natureza e cultura. Por um lado, Meyerhold se interessa pela natureza, aquela humana, que estava sendo naquele momento histórico, o início do século vinte, analisada pelo microscópio; por outro lado ele olha através do telescópio para as culturas teatrais do passado ao mesmo tempo que entrevê as formas do teatro do futuro. Olhando com um forte engajamento político e social para o teatro vigente, interroga-se sobre os seus estilos e seus modos de produção. Inversamente à crítica sobre uma metodologia meyerholdiana de formação e de constrição, que imporia modelos, podemos observar através dos discursos meyerholdianos uma verdadeira abertura sobre a cultura do saber-fazer atoral. Um campo novo emerge assim a fim de explorar a atitude cênica, a do laboratório do ator do futuro, na mes-

Yedda Carvalho Chaves é atriz e professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

¹ Meyerhold. *1918-1919*. Moscou, 2001, p. 24.

² Cf. Asya LACIS, *Profession: Révolutionnaire. Sur le théâtre prolétarien. Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.

ma medida em que o estudo sobre o homem em cena, a biomecânica teatral, propõe novas fronteiras entre as artes e a ciência para que o ator possa correr novos riscos expressivos.

A idéia de obra artística-política-social em Meyerhold conecta-se de maneira direta e emergencial à concepção do “ator novo” e da sua “teatralidade”. Meyerhold elege uma condição: “que o ator manifeste a sua arte apenas através de uma técnica que refrate, em seu jogo, os elementos do material posto à sua disposição por meios específicos, em conformidade com as particularidades do corpo e da mente humanos.”³ Os parâmetros de identificação e reconhecimento das relações aptas em garantir a musicalidade dos “desenhos plásticos” da cena e do ator foram por ele reinventados. E entre tais parâmetros, a noção de integração entre o corpo e a mente do ator será um eixo diferenciador em relação aos procedimentos empregados no teatro vigente da sua época. Dentro desta perspectiva, o encenador e seus atores não serão simplesmente receptores de um saber incorporado e depois fixado, uma espécie de representação de uma memória social-artística adquirida. Meyerhold, nas inúmeras revisões de suas próprias obras e contínuas elaborações sobre o ator, inverte o pólo da percepção do fato artístico. Em uma verdadeira revolução copernicana, ele trabalha arduamente na primeira implementação do corpo visto enquanto laboratório de intenções e interrogações artísticas.

Essa inversão pode ser compreendida e apreendida se nos debruçarmos sobre as con-

figurações sociais e históricas que a tornaram possíveis. No início do século XX, Meyerhold injeta em seus projetos artísticos um valor de reestruturação a partir das próprias bases do jogo do ator. Se por um lado este percurso é conhecido através dos escritos meyerholdianos e os inúmeros estudos sobre ele, fundamentado, como sabemos, em princípios que provem da música, da dança, dos teatros orientais, e da *commedia dell'arte*, por outro lado, e bem menos detalhado pela literatura crítica, encontramos os estudos científicos. Aqui os princípios são identificados para depois serem reinventados segundo uma ótica específica: a do “artista-experimentador”. De fato, no que diz respeito à esta segunda parte, pude constatar em minha pesquisa de doutorado⁴ que as colaborações iniciadas com fisiologistas russos foram profícuas e significativas e que Meyerhold inovou na discussão sobre a emoção no trabalho do ator ao agregar aos seus estudos, no campo da psicologia, a teoria periférica das emoções do filósofo e psicólogo americano William James.

Assim, vemos em Meyerhold que o domínio estético (abordagem comparativa dos princípios na música, dança, pintura, circo, desportos ...), o domínio das ciências do corpo (anatomia, fisiologia...), o domínio das ciências humanas (estudos das literaturas, filosofias, psicologias ...), e o domínio prático (*commedia dell'arte*, teatros orientais ...) cruzam-se, interrogam-se para tentar aproximar aspectos recônditos dessa globalidade complexa que é o homem-ator. Ao retrazar a relação entre psico-

³ Vsevolod MEYERHOLD, “Programme de travail, saison 1916-1917”, in *Écrits*, vol. I. Tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973/2001, nova edição revista e ampliada, pp. 256-257. Tradução de Yedda Carvalho Chaves. Texto original: “condition nécessaire pour la scène: que l'acteur ne manifeste son art que dans une technique, qui réfracte, dans son jeu, les éléments du matériau mis à sa disposition par des moyens spécifiques en conformité avec les particularités du corps et de l'esprit humain”.

⁴ Yedda CARVALHO CHAVES, *Vsevolod Meyerhold: um percurso através dos processos de incorporação. Traços de uma herança*, tese de doutorado sob a orientação de Béatrice Picon-Vallin (CNRS) e co-orientação de Alain Berthoz (LPPA – Collège de France), Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris, 2008, com financiamento da Capes.



logia e fisiologia dentro dos ensinamentos da arte teatral e cênica, o ponto crucial deste cruzamento de domínios parece estar na maneira como Meyerhold releu e expandiu as interações entre aquilo que parecia ser as diferentes instâncias do ator – o corpo, a mente e o cérebro. A teatralidade que emerge enquanto novo eixo do jogo cênico é engendrada por uma nova organização realizada pelo próprio ator em torno da flexibilidade perceptual, de suas possibilidades adaptativas, de sua criatividade em termos de composição.

Diante da complexidade do tema a ser analisado aqui – a “memória loci” no trabalho do ator de Meyerhold – o aspecto científico exercerá uma dupla função neste escrito: a atitude científica do artista russo e a investigação da relação entre as faculdades constitutivas do ator. Analisarei duas abordagens utilizadas por Meyerhold, a estética e a científica. A primeira tem por objetivo dar um quadro de referências sobre o trabalho da visualização do pensamento no corpo; na segunda examinarei algumas referências extraídas do campo da ciência que podem nos fazer perceber como Meyerhold realizou as suas experiências no sentido de encontrar o pensamento dentro do movimento.

A visualização do pensamento no corpo

No domínio estético, o objetivo desejado é o de reabilitar o corpo teatral retomando as dicotomias admitidas: linha-música, corpos-alma, corpos-cérebro, vida-arte, trágico-cômico ... A música, a dança, a pantomima são estudadas

para desembocar no reconhecimento de princípios e dos códigos destas formas de artes nas quais Meyerhold vê linguagens autenticamente teatrais. Neste sentido, Guglielmo Ebreo e Leonardo da Vinci são duas referências importantes para Meyerhold. O primeiro, em 1463, elevou a dança ao mesmo nível do estatuto ocupado pela música. Nos rastros de seu mestre Domenico de Piacenza funde o corpo com a arte digníssima, a música. As equivalências são procuradas na relação entre os passos e as notas musicais (passos longos – notas longas, passos curtos – notas curtas); as relações entre as notas tocadas pelo músico e as que são dançadas pelo dançarino são processos dinâmicos, pois não se encontram sempre numa relação especular com as imagens acústicas, nem numa relação de acompanhamento linear. A dança comedida (*danza misurata*) e doutra funda suas bases na geometria (os passos e figuras são espacializados e se adaptam às diferentes configurações da sala) e na complexidade matemática dos processos composicionais da música a fim de dar à dança a densidade necessária para a expressão da alma. E para retornar à nossa problemática – o pensamento e o movimento – para Ebreo “a virtude da dança advém do fato que ela é uma ação que manifesta os movimentos espirituais (...) os quais, enquanto natureza contida, tentam o quanto eles podem exteriorizar-se em ato manifesto”.⁵ Inspirando-se em Guglielmo Ebreo Meyerhold afirma que a “faculdade de dispor os corpos no espaço é lei fundamental no jogo do ator”.⁶ O termo faculdade, podendo ir desde a faculdade da alma, sensibilidade, até a compreensão no sentido corrente da inteligência, visa também as faculdades superiores. Estas apresen-

⁵ Guglielmo EBREO DE PESARO, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Manuscrito, p. 1463. Paris, Bibliothèque Nationale, fond ital. 973, f. 3v. Texto Original: “La qual virtute del danzare non è altro che una azione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali (...) i quali, come contro a sua natura rinchiusi, si sforzano quanto possono d’uscire fuori e farsi in atto manifesti.”

⁶ V. MEYERHOLD. “Meyerhold parle. Le metteur en scène et l’acteur (1934-1939)”, in *Écrits*, IV, *op. cit.*, p. 317.

tam-se no domínio das ciências cognitivas enquanto processo de compreensão, envolvendo o raciocínio, a avaliação, a memória e a imaginação. À “faculdade de dispor o corpo no espaço” soma-se um outro aspecto que diz respeito ao como modelá-lo através dos movimentos.

Em meados de 1490, Leonardo da Vinci, em seu projeto de um *Tratado da pintura*, faz derivar o estatuto da pintura de uma ciência matemática: a geometria. Com uma abordagem emprestada principalmente do domínio das ciências naturais, ele dá forma aos seus corpos aplicando uma teoria das proporções e referindo-se à análise dos processos anatômicos e mecânicos do corpo. Valorizando a dimensão dos planos, a tridimensionalidade do corpo, Leonardo investiga e busca em cada órgão um significado emocional. De acordo com estas concepções, o corpo em movimento, composto e recomposto segundo os princípios da geometria, possui, segundo Leonardo, as evidentes correspondências com o movimento da mente. A pintura, enquanto “poesia muda”, encontra o seu sentido nas estratégias esboçadas pelo próprio Leonardo da Vinci: “O bom pintor tem essencialmente duas coisas para representar: os personagens e os seus estados de espírito. A primeira é fácil, a segunda difícil, pois é preciso chegar até ele por meio dos gestos e dos movimentos dos membros.”⁷

Outras referências poderiam ser consideradas em relação à noção segundo a qual a geometria seria um dos princípios da visualização do pensamento no corpo. Por exemplo o *Código de Terpsichore* de Carlos Blasis, citado por Meyerhold no “Curso de Biomecânica” em

1918. Aqui, as observações sobre a dança e sobre o pantomima trazem materiais novos e conduzem Meyerhold a afirmar que “o pantomima nasce da dança”.⁸ Para finalizar esta abordagem estética, tem-se recurso aos métodos literários para identificar a estrutura do narratividade, o seu centro de gravidade e a sua especificidade teatral, a ação. Para Meyerhold, o narratividade impregna-se de diferentes espécies de materiais que devem inscrever-se no corpo do ator. Este ponto nos conduz ao próximo domínio analisado aqui, a abordagem psicológica.

A “memória loci”

O dramático para Meyerhold passa pelas formas autenticamente teatrais, as técnicas apreendidas e revistas, mas também passa por uma teatralidade que não se dá somente em cena, mas concerne o ator por inteiro, a teatralidade no corpo.

Tomemos um caso apresentado por Meyerhold. “Otelo estrangula Desdémona e a qualidade do ator consiste em que, mesmo indo até o extremo de seu limite, até o último impulso, ele deve constantemente dirigir-se, dominar-se para não estrangular realmente Desdémona”⁹. Há aqui “grandes dificuldades”, sublinha Meyerhold. Uma primeira observação sobre as dificuldades encontradas pelos dois atores como adverte o diretor russo, em especial o que interpreta Otelo, mostra-nos que, pelo fato de se encontrar numa condição de retração muscular intensa, pode, de maneira involuntária, perder certas referências, como a modulação

⁷ Léonard de VINCI, Codex Urbinas, 60 v, lat. 1270, Rome, Vatican, copie du XVI^e siècle, in *Léonard de Vinci. La peinture*, (org.) André Chastel, Paris, Hermann, 1964, p. 145. Cf. Edição italiana: *Trattato della Pittura*. Milao, I Mammut, 1996.

⁸ Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold*. Coll. Arts du spectacle, série Les Voies de la création théâtrale. Paris, CNRS Éditions, vol. 17, 1990, p. 80.

⁹ V. MEYERHOLD, “Idéologie et technologie au théâtre (entretien avec des dirigeants de collectifs d’amateurs) (12 décembre 1933)”, in *Écrits*, III, *op. cit.*, p. 147.



da energia cinética e machucar a atriz que interpreta Desdémona.

Neste caso, dois aspectos que estruturam a composição do movimento merecem atenção. A primeira diz respeito à intenção. A intenção se mostra, como sabemos, numa relação íntima estabelecida entre o pensamento e o movimento. Entre os enunciados biomecânicos que caracterizam esta interdependência Meyerhold afirma que o ator deve "servir-se de cada um dos seus membros para executar a intenção."¹⁰ Porém, um outro aspecto permite auxiliar a estruturação de uma ação onde o ímpeto poderia destruir o fluxo do seu "desenho musical" e alterando o seu sentido. Esse aspecto diz respeito à memória.

A capacidade de lembrar o fluxo vivido da ação está fundamentado na memória, um dos aspectos cognitivos implicados no trabalho do ator no momento de criação de materiais. Porém, a memória que nos interessa aqui é aquela do instante da cena, no qual o ator está em processo. Eisenstein, um dos mais conhecidos "laborantins"¹¹ de Meyerhold, discorre sobre o como os atores eram convidados a trabalhar com o texto: "*Os atores não devem 'decorar' as falas [delegá-las à memória]¹², mas recordá-las em base à memória loci, ou seja, a partir do lugar, da posição do próprio corpo em um espaço e em um tempo determinado.*"¹³

No caso da cena entre Otelo e Desdémona também a "memória loci" tem um papel crucial. A memória para Meyerhold encontra-

se ancorada no corpo. O caráter cinestésico e egocêntrico da memória contribui aqui ao mapeamento e reconhecimento dos atos e de suas percepções, permitindo assim a antecipação das ações em questão. Neste sentido, a memória não dá lugar ao lembrar, a memória autobiográfica, pessoal, e nem ocupa o cérebro com tarefas como aquela de lembrar o texto decorado. A memória se organiza em torno do novo epicentro: a "memória loci". Se por um lado o pensamento passa pelo movimento, como vimos nas referências acima que tratam a intenção manifesta pelos movimentos no espaço, por outro lado a "memória loci" é a garantia que a organização psicofísica gere novos espaços mentais internos e externos. Dentro da nova perspectiva em que o ator é visto "mais livre em cena para criar sob os olhos do espectador", a questão do risco como estudo dos limites que o ator pode correr no instante cênico são balizadas por elementos espaço-temporais que funcionam como referências concretas e a partir das quais ele fará os ajustes necessários.

A noção de corpo e mente que emerge é assim explicitamente a de um corpo que pensa, de dedos que pensam, de pernas que pensam. Sabendo que a potência da metáfora encontra bases objetivas na realização do movimento, dos mais sutis e simples aos mais complexos, gestos e ações, pois intrinsecamente ligados aos processos cognição (a percepção, a imaginação e a memória até o controle motor) o movimento tem um papel não somente funcional, mas de-

¹⁰ V. MEYERHOLD, "Énoncés de Meyerhold sur la biomécanique", (org.) M. Koreniev, trad. de Béatrice Picon-Vallin – CNRS, in *Exercices(s)*, Actes du Symposium *Le Siècle Stanislavski, Bouffonneries*, n° 18 - 19, Lectoure, 1989, p. 218.

¹¹ Termo que designava os alunos-atores engajados no trabalho com as pesquisas meyerholdianas nos Laboratórios de Direção do Teatro de Meyerhold, o GosTIM.

¹² Explicação obtida durante a minha formação em Biomecânica Teatral com o ator-pedagogo Guennadi Bogdanov. Bogdanov foi discípulo de Nicolai Kustov, ator e instrutor de biomecânica no Teatro de Meyerhold até o fechamento do mesmo em 1938.

¹³ Aulas de Meyerhold no GVYRM e GVYTM, Anotações de Eisenstein. In: *L'Attore Biomeccanico*, apresentação dos textos de Nikolai Pesotchinski, (org.) Fausto Malcovati. Milão: Ubulibri, 1993, p. 70.

senha e nuance as nossas intenções, e também as nossas emoções. Nos escritos de Meyerhold que correspondem ao período de elaboração da Biomecânica, podemos observar o lugar central que ocupa a interdependência entre o corpo, o cérebro e a mente no processo de criação do jogo, e em particular as implicações dessa integração no trabalho com a composição do movimento impregnado de musicalidade do ator.

No que diz respeito à tarefa que os nossos dois atores desempenham na cena entre Otelo e Desdémone, podemos supor que também as emoções sejam consideradas entre as dificuldades advertidas por Meyerhold e que podem interferir no processo de memória, entendida em seu sentido amplo: indo dos dados intencionalmente apreendidos, experiências vividas, recuperáveis de maneira explícita, às experiências vividas e que não são lembradas de maneira consciente.

A emoção: processo e jogo do ator

No que diz respeito às investigações efetuadas por Meyerhold no domínio das ciências humanas, é necessário interessar-se em especial à teoria das emoções de William James. No fim do século XIX, James, um dos fundadores da psicologia fisiológica experimental e um dos principais representantes da filosofia pragmática, interessava-se pela experiência consciente, onde o corpo tem um lugar preponderante.

Em sua teoria sobre as emoções periféricas, ele faz a seguinte pergunta: “Pode-se imaginar o estado de raiva substituindo as efervescências do tórax, a vermelhidão do rosto, a dilatação das narinas, os rangidos de dentes, o impulso a agir violentamente, pela representação de músculos relaxados, de uma respiração calma e um rosto impassível?”¹⁴ Para James não é possível imaginar uma forte emoção sem ter a consciência das sensações que correspondem a estes sintomas corporais “uma emoção desencarnada, ele é um puro vazio”.¹⁵ Opondo-se à Wilhelm Wundt¹⁶, para quem a experiência emocional é mental, James afirma que “as mudanças corporais seguem diretamente a percepção do fato que estimula e que o nosso sentimento destas mudanças, no momento em que ocorrem, constitui a emoção”.¹⁷ As nuances entre os termos emoção e sentimento aqui apresentadas mereceriam ser problematizadas, no entanto, neste processo, privilegiarei o papel importante que James atribui à percepção, e graças ao qual desenvolve a sua noção de experiência. Para James, o corpo é a “parte mais íntima do eu material”.¹⁸ E a esse respeito, declara: “O mundo sobre o qual faz-se uma experiência (nomeado também ‘campo de consciência’) apresenta-se a todo momento tendo como centro o nosso corpo; centro de visão, centro de ação, centro de interesse. O lugar onde o corpo encontra-se, é ‘aqui’; o momento onde o corpo age é ‘agora’; o que o corpo toca é ‘isso’.”¹⁹ Estes indicadores que designam a ‘posição’ implicam um conhecimento do processo perceptivo que faz referência a um centro de ação e de in-

¹⁴ William JAMES, *Précis de psychologie*, trad. de Nathalie Ferron, Paris, Le Seuil, 2003, p. 345.

¹⁵ *Ibid.*, p. 347.

¹⁶ Wilhelm WUNDT, “Emotion (1897)”, in *Outlines of psychology*, Bristol, Thoemmes press, 1998.

¹⁷ W. JAMES, *Précis de psychologie, op. cit.*, p. 341.

¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹ *Ibid.*, “L’expérience de l’activité (1905)”, in *Essais d’empirisme radical*, trad. de G. Garreta e M. Girel, Marseille, Agone, 2005, p. 137.

teresse situado no corpo em movimento e logo em ação.

Seguindo as descobertas de James, que lembramos foi traduzido em russo já a partir de 1896 (logo somente poucos anos após a publicação da sua obra *The Principles of Psychology* - 1892), Meyerhold explica como concebia o processo do trabalho psicofísico: “*Eu devo talvez suscitar em mim todos os sentimentos de uma pessoa assustada pelo cão que late e depois correr? Não*, responde o diretor, *eu não devo evocar nada em mim antes de começar a correr, mas no momento em que por-me-ei a correr, as verdadeiras sensações de uma pessoa assustada emergirão em mim.*”²⁰ Sobre este ponto, Nikolai Pesotchinski precisa: “Meyerhold não acreditava que a sensação de medo nesta situação nascia automaticamente, ele não excluía que a imaginação do ator pudesse contribuir para fazer emergir a condição necessária. O impulso gestual tornará tangível a condição imaginada.”²¹ No que diz respeito a sensação e a imaginação, é importante observar que, para James, os circuitos nervosos implicados nestes dois processos são os mesmos: “As nossas imagens mentais sempre são despertadas através da associação; é necessário que uma idéia ou uma sensação prévia as tenham sugeridas.”²²

É necessário ainda acrescentar que o trabalho de composição sobre a emoção em Meyerhold passa pela produção de metáforas. Quando ele diz: “Se pedir ao ator que interpreta Otelo: no momento em que se lançar sobre Iago para estrangulá-lo, por favor, esqueça ser

um homem e aja como um tigre”²³, a metáfora aqui funciona como um instrumento. Construído sobre a base rítmica, este ‘movimento animal’ procurado pelo ator é portador de um preciso pensamento e de uma precisa psicologia (estudo-emoção). A metáfora torna-se possível se encararmos o termo intermédio, o ritmo que caracteriza o programa de ação automática (do animal) como uma propriedade inerente aos dois termos, mas que poderia alargar-se ao outro. Perceber o ritmo do programa de ação de ataque ou defesa de um animal é uma atividade que pode ser interpretada mentalmente, mas se em algum caso ela será somente auditiva ou emocional, para o ator ela é principalmente motora. James insistia sobre a nossa “receptividade em relação à música”²⁴, e a qual lembramos que, para Meyerhold, é um dos elementos privilegiados da ação cênica. Aqui a memória musical também tem um desdobramento importante na memória do ator. Segundo Sloboda, as “estimativas da capacidade de memória para um conjunto de itens que não estão relacionados entre si de acordo com algum princípio, sugerem que há um limite para cada série individual (Miller, 1956). Conforme mais itens são acrescentados, a memória para outros itens é perdida. Aparentemente, a única maneira de superar tais limitações consiste em encontrar alguma forma de relacionar ou ligar os itens entre si. Na música, tais relações já estão presentes, em grande parte, na padronização e na estrutura de uma composição”.²⁵

²⁰ V. MEYERHOLD, “GEKTEMAS (18 gennaio 1929)”, in *L'attore biomeccanico*, op. cit., p. 102.

²¹ Nikolai PESOTCHINSKI, “La biomeccanica, dubbi e certezze”, in *L'attore biomeccanico*, op. cit., p. 23.

²² W. JAMES, *Précis de psychologie*, op. cit., p. 272.

²³ V. MEYERHOLD, “Lezione n. 13. L'attore et l'animale (20 marzo 1919)”, in *Vsevolod Mejerchol'd. 1918 : Lezioni di teatro*, trad. de Cristina Moroni, Milão, Ubulibri, 2004, p. 90.

²⁴ Oliver SACKS, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*. Paris, Seuil, 2009, p. 14.

²⁵ John A. SLOBODA, *A Mente Musical. A psicologia cognitiva da música*, trad. de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina, Eduel, 2008, p. 249.

A partir de uma gama de movimentos que são compostos musicalmente, tendo como base fatores de tempo e de ritmo, encontramos novamente o conceito de “memória loci” identificado por Eiseinsten. A “memória loci” se desenvolve em relação aos elementos musicais transpostos para a ação. As ondas rítmicas, os acentos, os contrastes de tons e timbres, são alguns dos fatores que compõem o “desenho musical” do ator meyerholdiano, a sua ação teatral.

Na abertura que tal procedimento psicofísico da “memória loci” propõe, podemos reconhecer a busca por equilíbrios espaciais e emocionais inusitados, desconhecidos pelo ator, processo que cria a “necessidade” indicando onde procurar as sensações que formam o corporeidade das intenções, a visualização do corpo que pensa. A atitude que consiste em desvendar novos hábitos perceptivos ganha novos sentidos a partir do trabalho com a “memória loci”.

A abordagem neurofisiológica da percepção e a ação de acordo com Alain Berthoz, representa hoje uma perspectiva essencial que se refere não somente ao homem, mas também ao homem-ator: “Pensamos com o nosso corpo, afirma o neurofisiologista francês, e não somente com uma linguagem mental destacada do corpo que age. Assim como Grotowski, Brook, Mnouchkine lutaram por um teatro do corpo sensível, devemos lutar de modo que a cognição seja reencarnada na ação.”²⁶ Com o progresso das análises cinemáticas do movimento paradoxal na ‘Biomecânica teatral’ conduzidas por mim e sob a orientação do Prof. Berthoz junto ao Collège de France, ele afirma em 2007 que

encontramos em Meyerhold a importante consideração desses mecanismos de antecipação do pensamento através do jogo dos corpos.²⁷ Os estudos sobre James o conduzem, além disso, a reconhecer, pelas obliquidades de novas investigações que utilizam os mapas tridimensionais do cérebro, obtidos com imagem por ressonância magnética, que a imaginação de um movimento ativa as mesmas estruturas que a sua execução.²⁸ Com efeito, as investigações de Vittorio Gallese e George Lakoff indicam o nível complexo onde encontram-se estes estudos: “certas partes do cérebro utilizadas para a ação também são utilizadas pela imaginação (imagine o que você poderia estar fazendo). Assim, no cérebro, a imaginação não é separada da percepção e da ação.”²⁹

A exemplo de James, Gérald Edelman, prêmio Nobel de medicina, elabora a partir da sensação uma biologia da consciência: “As sensações correspondem ao conjunto das experiências pessoais ou subjetivas, os sentimentos e as impressões que acompanham o estado de consciência. São estados fenomenais que constituem o “como nós vemos as coisas’ enquanto seres humanos.”³⁰ Assim, através da concepção jamesiana da consciência e da hipótese das sensações, Bernard Feltz afirma que Edelman torna possível “uma teoria da consciência que se fundamenta sobre o postulado segundo o qual as sensações, estritamente íntimas ao ser humano, podem ser objeto de análise fenomenal na medida em que é postulado que elas são compartilhadas por todos os seres humanos.”³¹

²⁶ Prefácio de Alain BERTHOZ, in *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, J. Vrin, 1997, p. ii.

²⁷ A. BERTHOZ, *Phénoménologie et physiologie de l'action*. Paris, Éditions, Odile Jacob, 2007, p. 17.

²⁸ A. BERTHOZ, *La Décision*. Paris, Éditions, Odile Jacob, 2003, p. 70.

²⁹ Vittorio GALLESE, George LAKOFF, “The brain’s concepts: the role of the sensory-motor system conceptual knowledge”, in *Cognitive neuropsychology*, 2005, 22/3, p. 464.

³⁰ Gérald M. EDELMAN, *Biologie de la conscience*, trad.. do inglês de Ana Gerschenfeld. Paris, Edition Poche Odile Jacob, 2000, p. 175.

Neste sentido, reconhece-se efetivamente a ligação entre o ensino meyerholdiano e as neurociências nos enunciados que derivam da abordagem de James. A sua concepção da emoção, vista como percepção das mudanças corporais, não somente funcionou para Meyerhold como uma indicação precisa que permite conduzir a um trabalho novo, mas também confirmou o lugar do corpo enquanto fonte visível ou perceptível de um processo expressivo. Por último, a concepção de James valida as investigações de Meyerhold relacionadas ao percurso que vai do pensamento, ao movimento, passando pela emoção para chegar à palavra³². A divisão propedêutica da tríade vai caracterizar todo o seu percurso pedagógico-artístico. A composição das formas, posições, ações, em base à sugestão do seu conteúdo e as intenções que a dirigem, acionam a emoção, mas a partir da condição de encontrarem a ancoragem no corpo. A aquisição de conhecimentos sobre o mundo é um processo que depende desta paisagem corporal, procedente de estudos que confrontam várias técnicas e supervisionada pela percepção. Este ponto é ainda mais significativo visto que a teoria de James atualmente é examinada pelas teorias sobre a cognição 'encarnada' e justifica novas reflexões e desenvolvimentos de experimentos.

Esta maneira de conceber o corpo-mente não produz um paradigma mas uma atitude para

o trabalho criativo que deixou vestígios profundos no teatro. Seria interessante recordar como Jennifer Kumiega fala do relevo que ocupa a reflexão de Meyerhold no trabalho de Grotowski: "Para nós, Meyerhold foi importante não como elaborador de exercícios ou de técnicas, mas como inspirador do seguinte tema: na biomecânica, por trás de cada gesto do ator, o corpo age como um todo. Este princípio foi a sua maior descoberta."³³ Ou ainda o diálogo desenvolvido por Meyerhold entre as tradições e as investigações científicas, aspecto ressaltado por Vitez que considera que "definitivamente o teatro não se ensina mais de maneira "mandarina" e deve dar lugar à uma pedagogia experimentada provinda de Stanislavski e Meyerhold: "O ator da era científica (...) é um ator alegre. Sabe o que faz."³⁴

Se a multiplicidade das reflexões e as experiências, científicas e artísticas, tem em comum as relações dinâmicas e recíprocas entre o corpo e a mente, elas tem por objetivo níveis de expressão diferentes. No que se refere às científicas, Meyerhold mais do que transpô-las em cena, as utilizou em seu favor e as fundamentou não no seu domínio de origem, mas nas próprias instigações artísticas. Buscando aprofundar o funcionamento do corpo e do cérebro em relação às especificidades da arte, ele cria um terreno fértil e aberto onde o ator pode ir além dos elementos imediatamente perceptíveis do conhecido para indagar sobre novos riscos expressivos.

³¹ Bernard FELTZ, "Neurosciences et réductionnisme. Une lecture de G. M. Edelman", in *Entre le corps et l'esprit. Approche interdisciplinaire du Mind Body Problem*, (org.) B. Feltz e D. Lambert. Liège, Ed. Pierre Mardaga, 1994, p. 197.

³² Cf. Y. CARVALHO CHAVES, *A biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2001.

³³ Jennifer KUMIEGA, *Jerzy Grotowski. The Théâtre of Grotowski*, London-New York, Methuen, 1985, p. 121.

³⁴ Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XX^e siècle*. Paris, Éditions Théâtrales, 1997, p. 63.

Referências bibliográficas

- BERTHOZ, Alain et PETIT, Jean-Luc, *Phénoménologie et physiologie de l'action*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2006.
- BERTHOZ, A., *La Décision*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2003.
- CARVALHO CHAVES, Yedda, *Vsevolod Meyerhold: um percurso através dos processos de incorporação. Traços de uma herança*, tese de doutorado Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris, 2008.
- _____. *A biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*, Dissertação de mestrado, sob a orientação de Fausto Fuser. S. Paulo: ECA-USP, 2001.
- EBREO DE PESARO, Guglielmo, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*. Paris, Bibliothèque Nationale, Manuscrito italiano, p. 1463.
- EDELMAN, Gérald M., *Biologie de la conscience*, trad. de Ana Gerschenfeld. Paris, Edition Poche Odile Jacob, 2000.
- FELTZ, Bernard, “Neurosciences et réductionnisme. Une lecture de G. M. Edelman”, in *Entre le corps et l'esprit. Approche interdisciplinaire du Mind Body Problem*, (org.) B. Feltz e D. Lambert. Liège, Ed. Pierre Mardaga, 1994.
- GALLESE, Vittorio e LAKOFF, George, “The brain's concepts: the role of the sensory-motor system conceptual knowledge”, in *Cognitive neuropsychology*, 2005, 22/3.
- JAMES, William, *Précis de psychologie*, trad. de Nathalie Ferron. Paris, Le Seuil, 2003.
- _____. “L'expérience de l'activité (1905)”, in *Essais d'empirisme radical*, trad. de G. Garreta e M. Girel. Marseille, Agone, 2005.
- KUMIEGA, Jennifer, *Jerzy Grotowski. The Théâtre of Grotowski*. London-New York, Methuen, 1985.
- LACIS, Asya, *Profession: Révolutionnaire. Sur le théâtre prolétarien. Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
- Chastel, André (Org.). *Léonard de Vinci. La peinture*. Paris, Hermann, 1964.
- DUSIGNE, Jean-François (Org.). *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.
- MEYERHOLD, V.E., *Écrits sur le Théâtre*. Tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Age d'Homme, 2001 (t. 1), 2009 nova edição revista e ampliada (t. 2), 1980 (t. 3), 1992 (t. 4).
- _____. *Vsevolod Mejerchol'd. 1918 : Lezioni di teatro*. Tradução de Cristina Moroni, introd. de Fausto Malcovati. Milão: Ubulibri, 2004.
- _____. *Vsevolod Meyerhold. Leçons 1918-1919*, (org.) Oleg Feldman. Moscou, O.G.I., 2001.
- _____. *L'attore biomeccanico*, textos apresentados por Nikolai Pesotchinski, (org.) Fausto Malcovati. Milão: Ubulibri, 1993.

_____. "Énoncés de Meyerhold sur la biomécanique". (org.) M. Koreniev, trad. de Béatrice Picon-Vallin – CNRS, in *Exercices(s)*, Actes du Symposium *Le Siècle Stanislavski, Bouffonneries*, n° 18 -19, Lectoure, 1989.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*. Coll. Arts du spectacle, série Les Voies de la création théâtrale. Paris, CNRS Éditions, vol. 17, 1990.

SACKS, Oliver, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*. Paris, Seuil, 2009.

SLOBODA, John A., *A Mente Musical. A psicologia cognitiva da música*. Trad. de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina, Eduel, 2008.

WUNDT, Wilhelm, "Emotion (1897)", in *Outlines of psychology*. Bristol, Thoemmes press, 1998.

RESUMO: O presente estudo analisa aspectos da memória *loci* no processo de criação e atuação do ator de Meyerhold. A memória, como a conhecemos, é aqui expandida ao corpo. A memória *loci*, do latim *locus*, lugar, mais do que uma metáfora, é constituída por referenciais espaciais, gestuais, de modulações dos movimentos rítmicos. O espaço da ação compositional permite compor, recompor a ação no espaço. Além da ativação perceptiva que emerge, tal procedimento confere sentido às relações que o ator sempre estabelecerá em cena. Considerado por Eisenstein como fundamentalmente inovador, esse recurso permite ao intérprete de se sentir livre para criar. Liberado do ato constritivo de perseguir o fluxo mental do texto, o ator ativa as palavras por meio da espacialização do seus gestos e das ações.

PALAVRAS-CHAVE: Meyerhold, teatralidade, atuação, memória *loci*, sensação, emoção, James.