

UMA DISCUSSÃO SOBRE O ESPAÇO CÊNICO MEYERHOLDIANO¹

Rebeka Carocha Seixas

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRN

Resumo:

Este trabalho objetiva discutir o conceito de Convenção Consciente proposto por Meyerhold no que toca a organização do espaço cênico e o suposto “tipo de espaço” que surge na proposta teórica de uma produção do espaço cênico específico ou identitário, este trabalho é um resultado parcial da pesquisa em desenvolvimento e que tem como título *Convenção Consciente: a produção do espaço cênico meyerholdiano* e investiga a construção do espaço cênico dentro da proposta do Teatro da Convenção Consciente a partir da análise das encenações produzidas por Meyerhold entre os anos de 1905 e 1926.

Palavras Chaves: Meyerhold, Convenção Consciente, Espaço Cênico, Princípios

O princípio da Convenção Consciente desenvolvido inicialmente por Vsévolod Meyerhold no período em que esteve à frente do Teatro-Estúdio, e depois aprimorado ao longo de sua carreira como encenador, parte da idéia de tornar o espaço teatral “utilitário”. Os conceitos desenvolvidos pelo encenador durante a elaboração do Teatro da Convenção Consciente serão discutidos com intuito de entender o processo de organização da cena proposta por Meyerhold.

O conceito de Convenção Consciente, baseado no artigo do poeta Valeri Briussov², propõe uma reestruturação do espetáculo objetivando abolir a ilusão da quarta parede. Segundo o poeta esse teatro que separava ator e público por uma linha imaginária tornava o espectador apenas um mero observador da ação. A Convenção Consciente traz um novo olhar sobre a encenação e sobre o papel do espectador no espetáculo. O termo convenção designa o jogo que se estabelece entre o ator e o espectador no momento em que ocorre a encenação, é um acordo que se firma entre estes dois agentes do espetáculo. O ator é responsável por levar os elementos primordiais para a compreensão da peça até o público que, através da imaginação, completa os significados do drama. Ou seja, o Teatro da Convenção Consciente surge com o intuito de, em contraponto ao naturalismo, aproximar ator e platéia, favorecendo a comunicação entre os dois. Um fluxo contínuo é estabelecido entre, o espaço ocupado pelo ator, e o espaço ocupado pela platéia, onde emissor e receptor estão agindo, em uma constante troca.

A convenção consciente, idealizada por Briussov, propunha que o jogo entre ator e espectador fosse consciente, ou seja, que o ator e a platéia tivessem ciência da

¹ O presente artigo faz parte da pesquisa em desenvolvimento em nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRN sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

² Briussov, V. “A verdade inútil”. São Petersburgo, 1902.

troca que se estabeleceria no espaço teatral, que um soubesse da função do outro e que ambos só conseguissem estabelecer um fluxo contínuo entre eles através dessa sintonia de papéis.

A proposta de um teatro onde a quarta parede é abolida gera uma reestruturação do espaço cênico. A cenografia por muito tempo foi organizada por um “decorador” que era responsável por colocar em cena os elementos necessários para o desenvolvimento da ação do drama, ou seja, a cenografia era entendida como uma “decoração” do espetáculo até meados do século XIX. O próprio Meyerhold, em seus escritos que datam de 1912, se refere ao profissional responsável pela organização dos elementos cênicos no palco como sendo o “decorador”, profissional que seguia as ordens do diretor de cena. “Se o diretor e o decorador pertencem a uma mesma escola de pintura, então é preciso que o primeiro faça um desenho (um plano) para que o segundo anime-o com as cores [*sic*] dispostas harmoniosamente” (MEYERHOLD, 1969: 44).

Aos poucos a cenografia ganha um caráter mais objetivo e passa a delimitar exatamente o ambiente onde ocorre a ação e não mais o lugar, como era pensado anteriormente. No naturalismo a tentativa de representar com exatidão o ambiente sugerido pela peça leva à cena detalhes minuciosos do lugar retratado gerando um exagero de objetos em cena.

Diante de um teatro onde a quarta parede é abolida a luz elétrica traz uma contribuição significativa para essa evolução cenográfica e passa a ser elemento primordial do espetáculo, capaz de criar a atmosfera da encenação.

Inicialmente, a iluminação é capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o lugar momentâneo da ação. A luz do projetor permite também o isolamento de um ator ou de um acessório. Ela faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas também para pôr em relevo tal ator ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia; ela se torna signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado. Uma função importante da iluminação consiste em poder ampliar ou modificar o valor semiológico novo; o rosto, o corpo do ator ou o fragmento do cenário são às vezes “modelados” pela luz. A cor difundida pela iluminação pode também desempenhar um papel semiológico (KOWZAM, 2006:113).

O diretor russo acredita que a gama de cores dos painéis que compõem o cenário, juntamente com a luz do espetáculo, são capazes de trazer à cena os signos presentes nos subtextos do espetáculo. Meyerhold explora em algumas de suas encenações, a penumbra, o que inicialmente não é bem aceito pelo público acostumado a ver em cena uma luz “natural”. Porém suas pesquisas vão desencadear uma nova reflexão sobre a necessidade do cenário. Na opinião do encenador seria possível levar para o palco um espaço cênico vazio onde a luz sobre painéis pintados poderia fazer surgir a atmosfera idealizada.

Um dos objetivos do Teatro da Convenção Consciente é, portanto, desenvolver meios cênicos que possibilitem a aproximação entre ator e espectador. A evolução espacial da cena pode ser entendida como a busca por uma re-significação do

público dentro do acontecimento teatral, tornando possíveis algumas definições de espaço. A partir do momento em que se busca uma nova forma de utilização do espaço, a cenografia passa a não ser mais vista como mera decoração e/ou ambientação, mas sim como espaço simbólico, proposta que ganha força a partir do surgimento do movimento simbolista. Ao espaço é atribuído o caráter de linguagem, pois através dele pode-se falar algo sobre o texto, as personagens, as relações espaciais.

A cenografia aos poucos passa a ser confundida com o lugar teatral, que segundo Mantovani seria: “composto pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico – onde atua o ator e acontece a cena” (1989: 7). Pavis em seu livro *A Análise dos Espetáculos*, no capítulo denominado *Espaço, Tempo e Ação*, apresenta um significado mais amplo ao termo, definindo o lugar teatral como:

(...) o prédio e sua arquitetura, sua inscrição na cidade ou na paisagem; mas também o local não previsto para uma representação onde a encenação escolheu se instalar, local específico não transferível para um teatro ou outro lugar. No lugar institucionalmente teatral, será observada a disposição dos espaços internos (palco, platéia, espaços vazios, camarins etc.) e externos (terraço, *hall* e pátio de entrada) (2005: 141/142).

Enquanto Mantovani (1989) apresenta uma definição que não inclui diretamente a arquitetura teatral, Pavis levanta a possibilidade de toda a arquitetura teatral - o prédio, suas divisões internas e demais extensões - compor o que denomina de lugar teatral. Um ponto comum a essas duas definições é que o lugar que a platéia ocupa, passa a fazer parte de uma definição de espaço, expandindo suas possibilidades de exploração. A arquitetura teatral, ou o lugar teatral, entendido como espaço concreto responsável por determinar a relação entre o ator e o público se torna objeto de análise uma vez que os artistas, principalmente Meyerhold, buscam formas de fazer com que a arquitetura teatral possa contribuir na aproximação entre espectador e ator. O encenador russo trabalha com a hipótese de o lugar teatral configurar-se como espaço cênico na busca de uma aproximação entre ator e espectador.

Pavis conceitua diversas formas de exploração do espaço classificando-o a partir da sua utilização por parte dos encenadores, atores, cenógrafos e demais criadores do espetáculo. O autor define espaço cênico como: “(...) lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, a platéia e todo o prédio teatral” (2005: 142).

O espaço cênico foi, durante muitos anos, uma definição que se referia mais especificamente à cenografia, porém, definições mais recentes trazem uma nova concepção que engloba todos os elementos do espetáculo, incluindo a platéia.

Quando se pensa em espaço cênico, duas variáveis, dois elementos constituintes precisam ser levados em conta. O primeiro é a cenografia, “a escrita da cena”, os elementos que auxiliarão na caracterização do espaço onde ocorrerá. O segundo é a arquitetura teatral, ou seja, o espaço concebido para abrigar o evento e a platéia, o público que experimenta o evento. A separação destes dois elementos torna-se cada vez mais complexa à medida que conformam instâncias

cada vez mais indistinguíveis, contudo as sutilezas que as determinam estabelecem nuances que possibilitam a sua mínima distinção (RODRIGUES, 2008:14).

A visão de cenografia como “a escrita da cena” parece estar vinculada diretamente ao movimento dos atores, ao lugar onde, com seus movimentos o ator desenha o espaço, e a uma forma de representar, através dos elementos constituintes da cena, não apenas onde a ação do drama ocorre, mas também, do conflito interno das personagens. Meyerhold fala da sua experiência:

O trabalho sobre Schluck e Jau, de Hauptmann, nos ensinou a só nos interessarmos pelo essencial, “a quinta essência da vida”, segundo a expressão de Tchekov, ao nos revelar a diferença entre a reprodução no palco de um estilo e a estilização das situações. Mais nos deixávamos conduzir pelo ardor nesse trabalho, e mais percebíamos os erros do nosso irmão mais velho, o Teatro de Arte de Moscou (MEYEHOLD, 1969:47).

Pavis relaciona o espaço com os diversos elementos que compõem a cena e nesse sentido trabalha com a idéia de um espaço gestual que segundo ele seria: “(...) o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço “emitido” e traçado pelo ator, introduzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrain” (2005: 142). O espaço cênico é pensado com o intuito de facilitar os movimentos dos atores e sua interação como os objetos, por acreditar ser o ator a peça chave para a compreensão do espetáculo. O vazio é também entendido como cenário e é explorado com o intuito de “enxugar” o espaço tornando-o mais funcional e possibilitando ao ator uma maior liberdade de movimento.

O encenador estuda formas de reelaborar o uso do palco fugindo da forma tradicional, pensando na proposta de utilização de lugares alternativos, como ruas e praças, para a encenação de seus espetáculos. Ao pensar em possibilidades de utilização de diversos espaços Meyerhold automaticamente inclui em sua encenação a arquitetura teatral, atribuindo-lhe importância enquanto elemento capaz de auxiliar no entendimento do espetáculo, instigar a imaginação criativa e possibilitar um processo de questionamento do público diante da obra de arte. Além da possibilidade de utilização da arquitetura teatral nos espetáculos, Meyerhold se distancia do formato tradicional de um teatro clássico, em busca de inovações para seus espetáculos.

A busca de Meyerhold, juntamente com outros artistas como Brecht e Artaud, é a quebra com a configuração tradicional do teatro que não faz com que a platéia participe da encenação. A busca por totalizações teatrais procurava um teatro baseado nos ritos antigos e inovavam o conceito espacial. As definições deixam claro o papel ativo do espectador enquanto partícipe do espetáculo. A platéia, juntamente com o ator, são elementos constituintes do espaço cênico. Com isso em mente, Meyerhold, em sua pesquisa no Teatro da Convenção Consciente, explora o espaço cênico de maneira a favorecer a interação entre o ator e o espectador, sendo este, ao que parece, o foco do encenador no período em que esteve à frente do Teatro-Estúdio.

A questão é: como conseguir com que a platéia participe ativamente no espetáculo? Que elementos devem ser explorados para que o público esteja presente na

representação? Neste sentido o desenvolvimento do princípio da Convenção Consciente é extremamente relevante porque traz para o palco a idéia wagneriana da proposta de síntese.

A proposta de Richard Wagner³ consistia em alcançar uma síntese das artes, na qual a produção pudesse ser elaborada em conjunto com os diversos artistas participantes da montagem. A música é responsável por ditar o ritmo da encenação e as demais artes devem formar um conjunto harmonioso. No Teatro da Convenção Consciente o artista está livre para desenvolver a sua criatividade. Cada ator, após fazer uma pesquisa sobre o autor do texto escolhido e sua obra, declama sua fala diante dos demais atores e do diretor, e estes interferem constantemente no sentido de melhorar o entendimento do texto e assim fazer com que as idéias do autor se tornem mais claras. Os músicos, os cenógrafos, e demais artistas envolvidos, também trabalham com a idéia de troca. Podemos concluir então que Meyerhold já propunha um processo colaborativo em suas encenações. Essa forma de pensar sobre o texto e de levar em consideração a opinião dos artistas envolvidos na criação artística, acreditava Meyerhold, favorecia a transmissão do pensamento do autor, através do ator, até o espectador. O ator e o diretor se relacionariam de maneira diferente, contribuindo mutuamente. O método proposto por Meyerhold “libera um do outro e força o espectador a passar de uma simples contemplação ao ato criador (para começar, fazendo trabalhar a sua imaginação)” (MEYERHOLD, 1969: 28/29).

Meyerhold propõe a criação do que chamou de: “teatro da linha reta”, onde todos os criadores estão no mesmo plano (horizontal) e o ator, por ser ele quem está diante da platéia, ganha importância. Através do ator, o espectador entra em contato com a arte do autor e do encenador. Um teatro onde a hierarquia é abolida, onde os artistas podem participar ativamente da criação, não sendo apenas “marionetes” nas mãos do diretor.

Cabe ao ator, portanto, a tarefa mais importante no fenômeno teatral, pois ao encontrar-se face a face com o espectador realiza a síntese artística autor-encenador, comunicando-a ao espectador segundo sua forma própria de expressão e sensibilidade. A técnica apurada de virtuosidade na atuação do ator não significa assim sacrificar sua própria criatividade e intuição. Ao contrário, o que deve estar em primeiro plano, nesta perspectiva, é o brilho do talento do ator, sem o qual a criação livre, tal como postula o encenador, não pode ser concebida (CAVALIERE, 1996: 106).

Meyerhold destaca a importância do ator como instrumento de identificação com a platéia. O ator deve ser capaz de, após ter absorvido as idéias do diretor e do autor, levar ao espectador a sua interpretação, o seu entendimento do espetáculo. Ao diretor cabe, exclusivamente, a função de dar a sua interpretação do texto, passando aos atores sua concepção da encenação. O ator, após entender todas as idéias do diretor com relação ao espetáculo, está livre para criar; criação esta que será, ao final do processo, harmonizada pelo diretor, sem que este tente impor suas idéias.

³ Compositor, maestro e ensaísta alemão, que viveu no século início do século XIX. Wagner trabalha com a idéia de uma “obra de arte total” onde propõe uma integração entre as diversas formas de arte.

Com o intuito de tornar o espectador participante ativo da ação e trabalhar com novas possibilidades de utilização do espaço cênico, Meyerhold pesquisa o princípio de estilização que tem como base a idéia de síntese dos elementos cênicos. O objetivo era abolir o exagero de objetos cênicos que tornavam a cena “carregada” de detalhes e que, muitas vezes, desviavam a atenção do espectador.

Não entendo por “estilização” a reprodução exata do estilo de uma determinada época ou acontecimento, como faz o fotógrafo em suas fotos. Para mim, o conceito de estilização está indissoluvelmente ligado à idéia de convenção, de generalização e de símbolo. “Estilizar” uma época ou um fato significa dar, através de todos os meios de expressão, a síntese interior dessa época ou desse fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte (MEYERHOLD, 1912: 9).

Meyerhold propõe a estilização como princípio chave do Teatro da Convenção Consciente por obrigar o ator a completar, pela sua imaginação, as alusões feitas em cena. O que o encenador busca, nesse caso, é uma síntese de elementos que possam remeter à época retratada sem a necessidade de encher o palco de elementos que apenas, em sua opinião, poluíam a cena. A síntese dos elementos cênicos é uma forma de resumir um conjunto de idéias a partir de seus conceitos primordiais, ou seja, as indicações e idéias suscitadas pelo drama deveriam ser levadas ao palco através de signos que pudessem ser compreendidos pelo espectador. No palco só estariam os elementos essenciais para o entendimento do drama, contrariando as idéias naturalistas vigentes no período.

As imagens assim moldadas, dispostas simetricamente, como nas pinturas de ícones ou na sua estatuária, seguem em seu fluxo um princípio de rigorosa composição e não de aleatória acumulação, subordinando-se ao movimento rítmico das linhas, à consonância musical das manchas de cor ou das massas escultóricas. O cenário deve obedecer ao mesmo princípio icônico, visando não diluir, mas a concentrar e a concretizar o movimento do ator e o essencial de seu desempenho cujo produto, de outra parte, visto pelo efeito externo de sua configuração, deve ser, na sua substantivação hierático-simbólica, da arte do alto-relevo e da estatuária (GUINSBURG, 2001: 62).

Segundo Petr Bogatyrev “(...) na representação teatral, o signo mais esquemático do cenário mais elementar pode designar a própria coisa” (2006: 73), ou seja, através do emprego sintético dos elementos cênicos pode-se levar ao palco, o mínimo de objetos que contenham por sua vez, os significados necessários para que o espectador compreenda o espetáculo e seus subtextos. A intenção é abolir a idéia de ilusão, assim, Meyerhold propõe um teatro onde a platéia esteja ciente de estar participando de uma representação, em um palco com atores que representam.

A técnica da “convenção consciente” luta contra o princípio da ilusão. O nôvo [*sic*] teatro nada tem a fazer com a ilusão, êste [*sic*] sonho apolíneo. Fixando a plástica estatuária, fixa ao mesmo tempo, na

lembança do espectador certos agrupamentos portadores, ao lado das palavras, das notas falsas da tragédia.

O nôvo [sic] teatro não procura a variedade dos jogos de cena como o faz sempre o teatro naturalista, onde a multiplicidade das evoluções dá lugar a um caleidoscópio de atitudes. O nôvo [sic] teatro aspira dominar as linhas, a composição dos grupos, os coloridos das roupas, e, na sua imobilidade, exprime mil vêzes [sic] melhor o movimento do teatro naturalista. Pois não é o deslocamento pròpriamente [sic] dito que cria o movimento no teatro, mas a repartição das cores [sic] e das linhas, e a arte de cruzá-las e fazê-las vibrar (MEYERHOLD, 1969: 38).

A idéia de síntese cria um espaço mais preocupado com o significado de cada elemento cênico do que com a ambientação da peça. “A direção e a representação dos atores contribuem para elaborar novos meios de representação, conscientemente estilizados. As formas cênicas são intencionalmente intensificadas: nada sôbre [sic] o palco é fortuito” (MEYERHOLD, 1969:51). No espaço meyerholdiano os elementos que constituem a cena adquirem a força de signos que se apresentam de forma econômica tornando a cena menos *carregada* de detalhes e mais objetiva em conteúdo. A síntese está diretamente ligada ao princípio da estilização proposto por Meyerhold no Teatro da Convenção Consciente.

A renovação espacial proposta pelo encenador russo inicia-se no processo de criação. Nas primeiras pesquisas do Teatro-Estúdio, o encenador propõe juntamente com os cenógrafos escolhidos, Sapunov e Sudéikin, a exclusão do uso das maquetes para a idealização dos cenários.

No ateliê das maquetes, no decorrer do mês de maio, nasceram os planos das peças, pois, “virando e revirando uma maquete em nossas mãos, virávamos e revirávamos o próprio teatro contemporâneo”. Para Meyerhold, a experiência desempenhou um papel decisivo ao permitir “queimar e pisotear as velhas técnicas caducas do teatro naturalista”. Surgia aqui o primeiro instrumento concreto, além do drama simbolista, contra o naturalismo: *a guerra das maquetes* foi o fim do fiel servilismo à reprodução cenográfica, à necessidade da verdade. Nos telões, nos cenários em forma de painéis que reduziam a cena naturalista a uma “impressão da realidade”, foram delineadas a nova matriz da cena meyerholdiana, na medida em que o novo drama exigia uma outra organização do espaço (SANTOS, 2002: 16).

O rompimento com o uso das maquetes gera uma nova organização do espaço e do conceito de cenário, o que Santos (2002) defende como sendo uma das matrizes do teatro idealizado por Meyerhold. Sem as maquetes o que fica é o esboço com linhas acentuadas para auxiliar o decorador na construção das peças constituintes do cenário. A rejeição às maquetes dá lugar à exploração do princípio da estilização; a cena é estudada para mostrar apenas o que é imprescindível para a compreensão do espetáculo. A síntese dos elementos cênicos leva ao palco telões pintados, músicas que ditam o ritmo dos movimentos plásticos, figurinos coloridos, gestos econômicos e

cenários que são representados muito mais por cores do que por objetos. O espaço cênico pensado por Meyerhold é econômico, o que para ele, facilitará a movimentação dos atores deixando-os mais livres em cena.

O teatro da convenção liberta o ator do cenário, oferecendo-lhe um espaço em três dimensões e colocando a sua disposição uma estatuária plástica natural.

Graças aos procedimentos da técnica convencional a maquinaria teatral complicada desmorona-se, e as encenações são levadas a um tal grau de simplicidade que o ator pode ir representar em praça pública, sem depender de cenários e acessórios especialmente adaptados à caixa do teatro, liberto de todas as contingências exteriores (MEYERHOLD, 1912: 44).

As idéias propostas por Meyerhold apontam para um teatro visual, onde os signos são devidamente estudados para transmitirem sinteticamente a mensagem desejada. Por ser um “teatro visual”, o encenador opta pela exclusão da ribalta, e coloca a cena no nível da orquestra, aproximando assim atores e espectadores.

Suprimindo o proscênio elevado, o teatro da convenção abaixa a cena ao nível da platéia e, tomando o ritmo como base da dicção e do movimento dos atores, deixa entrever a possibilidade de um renascimento da dança: além disso, nesse teatro a palavra poderá facilmente transformar-se em um grito harmonioso ou em um silêncio melodioso (MEYERHOLD, 1912: 45).

Picon-Vallin diferencia a imagem da visão, segundo ela: “A primeira seria um fenômeno óptico, ela começa e termina nos olhos, no sistema ocular. A segunda seria um fenômeno mental: se ela começa nos olhos, é no espírito que se realiza” (2006: 91). A autora define o teatro como sendo uma “arte que, nascida da visão do encenador, deslancha e desencadeia a visão dos espectadores sem alimentar neles o fluxo de visível (...)” (2006: 92), que, segundo ela, seria a febre do “século do ‘visual’”, em referência ao século XX. Ou seja, a partir de um estudo aprofundado sobre o texto da peça, a partir de um estudo de imagens, de uma pesquisa aprofundada sobre os elementos cênicos é que o encenador compõe a sua arte. “(...) o encenador estaria em busca de imagens capazes de sintetizar, de aprofundar, de traspassar, de contradizer o texto, em busca de uma cena na qual os ritmos, as cores, o movimento, viriam entrelaçar-se como as palavras e os sons” (2006: 89).

A intenção futura de Meyerhold era a de criar um teatro onde não existisse distinção entre ator e espectador. As pesquisas desenvolvidas pelo encenador vão caminhar no sentido da busca por uma “totalização” do teatro, onde não há divisão de classes, onde o ator se configura num agente da cena juntamente com o espectador. Esse teatro busca a quebra com a divisão de classes e ganha caráter político. O ator é colocado em cena de maneira a compor o cenário. Os figurinos são pensados como quadros que têm como objetivo compor uma pintura maior – a cena. O ritmo musicado conduz a encenação meyerholdiana. A idéia de Meyerhold era, portanto, submeter à gestualidade e a fala do ator ao ritmo imposto pela música.

A atuação especificamente devia integrar-se de tal maneira no fundo coreográfico que o intérprete viesse a perder, por assim dizer, a espessura, convertendo-se numa espécie de massa ou mancha de cor a destacar-se apenas do décor. Seu gesto, solene e pausado, isento de tudo o que pudesse perturbar-lhe o desenho rítmico e plástico, cristalizaria a música de uma recitação friamente orgiástica e comporia, com o corpo atuante, uma estatuária cênica que trouxesse, não só pelo dito mas sobretudo pelo não-dito, pelas áreas de sombra e silêncio, os signos conotativos dos mistérios inefáveis (GUINSBURG, 2001: 26).

Meyerhold defende uma apropriação do texto, onde o objetivo não é mais o de seguir à risca as indicações do autor. As rubricas são deixadas de lado para que o encenador fique livre para criar a sua própria interpretação do espetáculo. Béatrice Picon-Vallin inclui Meyerhold entre os artistas reformadores do século XX (como Craig, Artaud), por entender que a visão do encenador russo vai além do drama propriamente dito, buscando novas formas de comunicação com a platéia. Segundo ela:

O que se vê (gestual, atuação, cenário etc.) não deve refletir o texto. Porque, para se tornar encenador, “é necessário deixar de ser ilustrador”, afirma Meyerhold. A atuação dos atores, dos objetos, do espaço, é contraposta ao texto (criação de um subtexto, de um contra texto). No caso de Meyerhold, a transação entre os dois vai ao sentido de um contraponto, até mesmo de uma dissonância, e não de uma redundância acumuladora como no naturalismo (2006: 75).

Meyerhold propõe, alguns anos depois, que “na pré-atuação, as palavras surjam do movimento, e não ao contrário” (Picon-Vallin, 2006: 75). Essa preocupação com o movimento dos atores, e com o desenho espacial que dele resulta, se tornará uma das matrizes do teatro proposto por Meyerhold. Suas pesquisas desencadearam um treinamento físico que mais tarde foi denominado de Biomecânica⁴. Porém aqui nos deteremos ao trabalho de Meyerhold na organização do espaço cênico.

Do mesmo modo que as palavras deveriam surgir do movimento, o encenador acreditava que as emoções dos atores também deveriam surgir da movimentação. Ou seja, a idéia é que a partir da movimentação externa as sensações internas pudessem surgir. A partir da idéia de uma movimentação plástica, moldada pelo ritmo musical e por uma espacialidade que se configura por “sintética”, possibilitando um maior espaço livre e conseqüentemente, uma maior movimentação dos atores, temos uma nova cena, uma cena que podemos chamar de cena meyerholdiana.

Economia calculada de movimentos e de gestos. A mímica é reduzida aos frêmitos, à intensidade dos olhares, aos sorrisos. A configuração do palco permite jogos de cena desenrolados na distância; muitas vezes dois interlocutores são colocados nas duas extremidades da cena, o que acentua o efeito desejado de frieza. Silêncios, longos

⁴ Este treinamento do ator foi desenvolvido por Meyerhold baseado nas idéias construtivistas visando formar um “atleta da cena”.

olhares, movimentos rítmicos simplificados. Hedda e Leborg olham-se pouco, declamam diante do espectador ou se calam, contidos neles mesmos; é o “diálogo interior”. Os atôres movimentam-se ritmadamente. O conjunto tende a criar uma “sinfonia” (MEYERHOLD, 1969: 54).

Todos esses elementos, a cenografia, a exploração do ritmo musical, a plástica dos movimentos, explorados por Meyerhold nas suas pesquisas em busca de uma Convenção Consciente retomam a teatralidade⁵ característica do teatro antigo, e se configuram como matrizes para a produção de um espaço, que denomino “espaço meyerholdiano”. Os princípios empregados pelo encenador na elaboração do chamado Teatro da Convenção Consciente, revolucionaram o teatro de seu tempo e deram início a revoluções que culminaram no teatro que produzimos hoje.

Bibliografia

- ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOGATYREV, Petr. “Os signos do teatro” (pg.71/91) *in* **Semiologia do teatro**. Org. J. Guinsburg, J. Teixeira Coelho Netto, Reni Chaves Cardoso. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor Geral de Gogol/ Meyerhold: um espetáculo Síntese**. São Paulo: Perspectiva, 1996. Coleção Estudos.
- GUINSBURG, J. **Stanislávski, Meyerhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KOWZAN, Tadeusz. “Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo” (pg.93/123). *in* **Semiologia do teatro**. Org. J. Guinsburg, J. Teixeira Coelho Netto, Reni Chaves Cardoso. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.
- MEYERHOLD, Vsévolod. **Do teatro**. São Petersburgo, 1912.
- _____. **Textos teóricos**. Seleção, estudos, notas e bibliografia de J. A. Hormigon. Madrid, Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de España, 1992.
- _____. **O teatro de Meyerhold**. Tradução, apresentação, organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON- VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno Gesto, 2006.
- RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**. Tese de Mestrado. Minas Gerais, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jaques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

⁵ Pavis, em seu Dicionário do Teatro, define teatralidade como a faculdade de “usar ao máximo as técnicas cênicas que substituem o discurso das personagens e tendem a se bastar em si mesmas” (1999: 373).

SANTOS, Maria Thais Lima. **O encenador como pedagogo**. Tese de Doutorado. São Paulo, 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.