

MÚSICA E TRANSFORMAÇÃO:
POR UM OLHAR DIFERENCIADO NA HISTÓRIA DA MÚSICA

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff

MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL

DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:

João Carlos Teatini de Souza Clímaco

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE

UNICENTRO

REITOR: Aldo Nelson Bona

VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza

PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil

COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel

COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski

VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Klevi Mary Reali,
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,
Maria de Fátima Rodrigues, Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Márcio Cunha

COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange
Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knüppel

Marília Carbonari

**A BIOMECÂNICA DE
MEYERHOLD COMO RECURSO
ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO DE
TREINAMENTO E CRIAÇÃO
CORPORAL DO ATOR**

*(aplicações na formação do ator e do
arte-educador)*

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Natacha Jordão

Gráfica Unicentro
250 exemplares

Catálogo na Publicação

Biblioteca Central da UNICENTRO, Campus Guarapuava
Bibliotecária responsável: Vânia Jacó da Silva CRB 1544-9

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador
S235i Improvisação em dança / Gabriela Di Donato Salvador Santinho, Kamilla Mesquita Oliveira.– Guarapuava: UNICENTRO, 2013.
72p.

Bibliografia

1. Dança. 2. Improviso. 3. Dança. I. Título. II. Oliveira, Kamilla Mesquita

CDD 20. ed.

792.62

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	07
CORPO COTIDIANO X CORPO CÊNICO.....	09
2.1. O Corpo Cotidiano.....	09
2.2. O Corpo Cênico.....	12
2.3. O teatro de Stanislavski e o corpo cênico “naturalista”.....	14
2.4. O teatro de Meyerhold e o corpo cênico “biomecânico”.....	16
POR QUE USAR A BIOMECÂNICA DE MEYERHOLD COMO TREINAMENTO DO ATOR E ARTE- EDUCADOR ATUALMENTE?.....	21
O “CORPO QUE PENSA” DE MEYERHOLD.....	24
4.1. Experimentações precedentes: <i>Commédia dell’arte</i> , Teatro Nô e o Grotesco.....	26
4.2. Revolução Russa e o ator como trabalhador do palco: novos desafios.....	28
4.3. Bases constitutivas da Biomecânica: Taylorismo, Reflexologia e Construtivismo.....	29
4.4. O Construtivismo e a Biomecânica.....	32
4.5. A Biomecânica: treinamento corporal e movimentação de cena consciente Enunciados de Meyerhold sobre a Biomecânica.....	34
Enunciados de Meyerhold sobre a Biomecânica.....	39

ÉTUDES: APLICAÇÃO PRÁTICA COMENTADA DOS
ESTUDOS DA BIOMECÂNICA..... 45

- 5.1. Introdução ao conceito de *Études* (exercícios cênico-pedagógicos da Biomecânica)..... 45
- 5.2. Aulas de Biomecânica no Teatro de Meyerhold... 47
- 5.3. Lista de todos os *Études*..... 48
- 5.4. Seleção de três *Études*:..... 49

SUGESTÕES DE ABORDAGEM DA BIOMECÂNICA
HOJE. COMO UTILIZAR OS PRINCÍPIOS DA
BIOMECÂNICA NA FORMAÇÃO DO ATOR E DO
ARTE-EDUCADOR..... 59

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 85

BIBLIOGRAFIA..... 87

ANEXOS..... 89

INTRODUÇÃO

“Para nós, o homem é uma pessoa social.
Um agregado de relações sociais encarnadas num indivíduo”.

Vigotski

Nossa relação com nosso corpo é construída da mesma forma que nossas funções psicológicas superiores, a partir das relações interpessoais. Como escreve Vigotski em seu *Manuscrito de 1929*, “eu me relaciono comigo tal como as pessoas relacionam-se comigo”.

É a partir das relações que estabelecemos desde nossa concepção, que nosso corpo e nossa mente se formam. As tensões e relaxamentos intrauterinos são o primeiro ambiente de estímulo para nosso corpo, porém, com nosso desenvolvimento, as relações sociais e culturais imprimirão em nós marcas mais profundas.

A construção do nosso corpo é, portanto, dialética, percebemos e respondemos aos estímulos

VIGOTSKI, Lev Semenovich.
Manuscrito de 1929.
Educação & Sociedade,
Campinas/SP: CEDES, v. 21,
n. 71, jul. 2000, p. 21-44.
(Traduzido do original russo
e publicado no Boletim da
Universidade de Moscou,
Série 14, Psicologia, 1986,
No. 1, por A. A. Puzirei, e
gentilmente cedido pela filha
de Vigotski, G. L. Vigotskaia.
Tradução: Alexandra
Marenitch; assistente de
tradução: Luís Carlos de
Freitas; revisão técnica: Angel
Pino).

externos, sejam eles físicos ou sociais. Nosso corpo é nossa presença material no mundo, somos e construímos nosso corpo cotidianamente. Todavia, essa construção pode ser consciente ou não.

Em uma sociedade de consumo, como a ocidental, ao nosso corpo são atribuídas duas funções: ser instrumento de trabalho (força-de-trabalho) e ser objeto estético (imagem). Em ambos os casos, ele é visto como objeto fetichizado, como algo que não nos pertence, alienado. Porém, como já dissemos, a relação de construção social do corpo é dialética, pois ao mesmo tempo em que a sociedade atribui funções a ele, as relações humanas o estimulam a ser meio expressivo, o que nos faz únicos e reconhecíveis em uma cultura. É nesse sentido que o teatro desenvolveu a arte do ator: o corpo como material expressivo para a arte e para a vida.

Os conceitos de fetiche da mercadoria e alienação estão em: MARX, Karl. *O Capital*. Traduzido por Reginaldo Sant'Anna. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 79 -93.

CORPO COTIDIANO E CORPO CÊNICO

Para criar ou construir um corpo expressivo para o teatro, é preciso conhecer como ele se expressa no dia a dia. Desde que acordamos até a hora em que vamos dormir, estamos conscientes de nossos movimentos e de como está “organizado” nosso corpo? Como as tensões ou as sensações de relaxamento marcam nosso corpo, nossa expressão?

CORPO COTIDIANO

Em seu artigo, *O ator-performer e a crítica do ‘corpo cotidiano’*, Cassiano Quilici (2006) discute a relação entre o teatro e o “corpo cotidiano”, destacando o papel do trabalho corporal no teatro moderno e contemporâneo, salienta ainda, como as diversas linhas de formação do

Quilici, Cassiano Sydow. O ator-performer e a crítica do “corpo cotidiano”. *Revista Cultura Crítica*. São Paulo: APROPUC-SP. No. 3, 1º. Semestre. 2006.

ator propõem a desconstrução do corpo para depois reconstruí-lo artisticamente, na tentativa de conseguir uma melhor comunicação. Dessa forma, o espectador seria afetado “não só pela narrativa e pelos signos que ele ‘lê’ em cena, mas também pelas intensidades geradas e pelos estados corporais construídos pelos artistas”.

QUILICI, Cassiano Sydow. O ator-performer e a crítica do “corpo cotidiano”. *Revista Cultura Crítica*. São Paulo: APROPUC-SP. No. 3, 1º. Semestre. 2006.

Para o autor, o corpo cotidiano é entendido, geralmente, como um corpo automatizado, em que o agir está, muitas vezes, desligado do pensamento e da atenção.

Ibidem.

O corpo cotidiano careceria da energia e da vivacidade convocadas pelos processos artísticos. Nessa caracterização da experiência cotidiana, está subentendida a existência de um meio social em que vigoram certos modos de lidar com o corpo, os gestos, as ações e o pensamento. Entender o cotidiano como o lugar da automaticidade das ações e dos comportamentos é reconhecer uma espécie de “alienação” ou de cisão na subjetividade, a predominância de uma experiência que fragmenta corpo e mente”.

Ibidem.

Normalmente, se pararmos para pensar, não prestamos atenção na expressão do nosso corpo, na forma “como” executamos os movimentos cotidianos. É como se estivéssemos realizando nossas tarefas de modo mecânico, “no piloto automático”. Tendemos a reproduzir e a repetir movimentos alheios, ações pré-determinadas pelas convenções sociais, pelas relações de produção ou de trabalho, mas que, quase sempre, são realizadas sem pensar. Isso nos classificaria como “maus atores”.

Na prática, quando começamos a trabalhar nosso corpo para a cena teatral, é que nos damos conta dos chamados “vícios corporais”, ou seja, daquilo que fazemos e mostramos com o corpo, sem perceber.

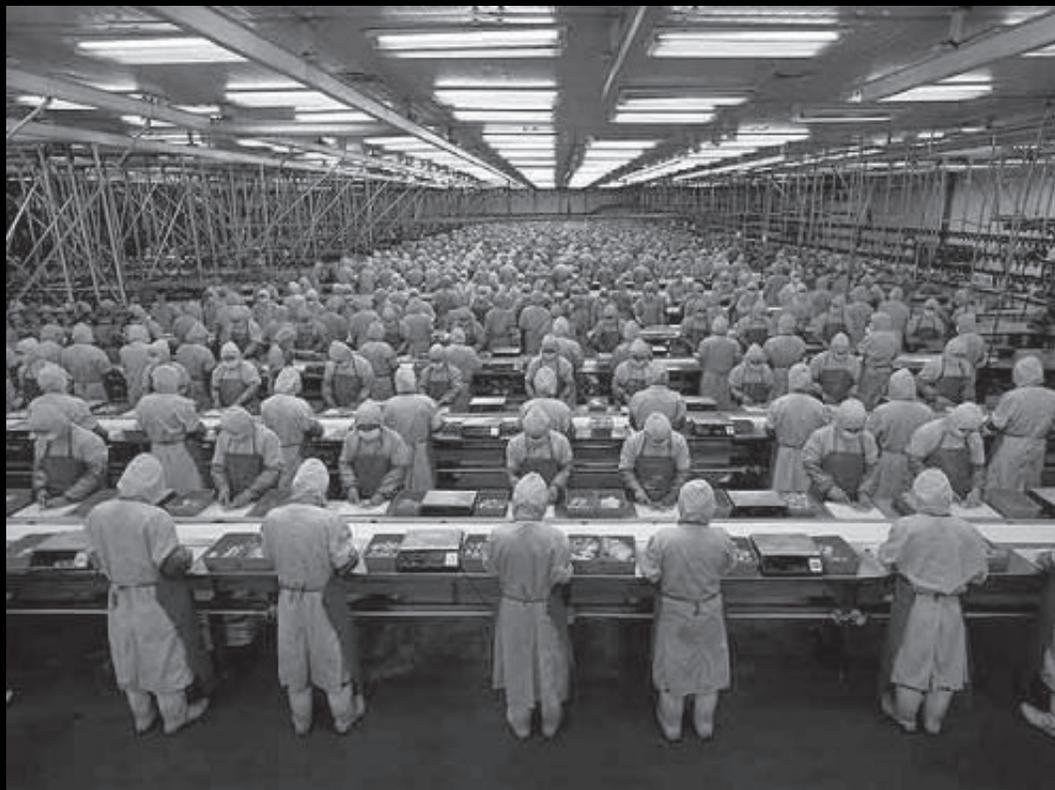


Figura 1- Linha de Produção (<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/notas/linha-de-producao.html>)



Figura 2- Cena a partir do trabalho corporal
(<http://casadoteatro.spaceblog.com.br/335810/OFICINA-CORPO-CENICO/>)

SANTOS, Maria Thais Lima O. *Encenador como Pedagogo*. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 99-100.

O CORPO CÊNICO

A mudança da relação do indivíduo com seu próprio corpo vem com o desenvolvimento dos processos sociais de libertação do ser humano. Durante os séculos XIX e XX, o corpo foi valorizado como um veículo de expressão, resultado de um processo histórico que provocava uma renovação teatral inédita na aprendizagem, nas técnicas e nos estilos de interpretação.

Perspectiva histórica é o esforço de compreender um acontecimento ou conceito a partir das relações que ele estabelece com o momento em que se desenvolveu. Por exemplo, atribuir uma “perspectiva histórica” ao trabalho corporal no teatro significa explicar porque o corpo e o movimento do ator se destacam dos outros elementos da cena, para ser estudado. É pensar no que estava acontecendo com a sociedade e com as pessoas no dia a dia da época, e que possibilitou que os artistas começassem a ver o corpo de outra forma, acreditando que deveriam prestar atenção no corpo do ator como elemento importante para o que a peça deseja mostrar ao público.

Os estudos práticos e teóricos sobre o corpo eram, até então, vistos como algo específico das ciências biológicas, mas na virada do século passado, esses estudos ganharam o campo artístico, sobretudo, na dança e no teatro, fazendo com que essas linguagens se ampliassem ao desenvolver as “modernas” técnicas corporais.

A diretora e professora Maria Thais (SANTOS, 2002) dá uma perspectiva histórica ao aparecimento do conceito de corpo cênico, a partir de uma análise do desenvolvimento histórico-político-social que transformou a visão sobre ele. De acordo com ela:

A noção de **corpo cênico** foi um traço comum ao pensamento e à obra de alguns dos mais importantes encenadores do século passado. Seu “objetivo comum, declarado, é fazer com que o ator, por meio da inevitável representação, esteja realmente presente em cena”. No amplo painel da encenação do século XX, a tradição técnica, eleita para desenvolver a consciência e o controle do próprio corpo do ator, expressava as exigências e particularidades do projeto cênico de cada metteur en scène. Por outro lado, o valor do movimento no teatro ultrapassava as eleições estéticas e refletia, diretamente, as tradições

AZZARONI, Giovanni. *Il Corpo Scenico – ovvero La tradizione tecnica dell'attore*. (1990). IN: SANTOS, Maria Thais Lima O. *Encenador como Pedagogo*. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 99-100.

culturais nas quais estavam inseridas as práticas cênicas.

A passagem do século XIX para o XX foi o período em que o teatro obteve um importante salto qualitativo, na medida em tomou consciência de si como linguagem específica, composta de indumentária, de cenário e cenografia, de iluminação, de atuação e de sonoplastia. Esse momento foi marcado por experiências importantes quanto à encenação, trazendo à cena, a totalidade do teatro.

As experiências de Antoine, no *Théâtre Libre* de Paris, do Duque Meiningen, Otto Brahm e Reinhardt, na Alemanha, marcaram a entrada do Naturalismo no teatro. A necessidade de se apropriar do palco (até então privilégio do teatro burguês), para mostrar um “outro lado da vida”, levou esses artistas a buscarem, no Naturalismo descrito por Zola, em *Le naturalisme au théâtre*, a inspiração para traduzir não só a dramaturgia naturalista para o palco, mas para construir o próprio palco naturalista. Porém, é na Rússia, com o Teatro de Arte de Moscou (TAM), que o Naturalismo encontrou seu ideal de cópia da realidade.

Caminhando passo a passo com o processo de industrialização e, portanto, de ocidentalização, o TAM, de Stanislavski e Danchenco, buscava a naturalidade no palco, como se ele fosse uma continuação da vida, da “vida como ela é”.

Essa forma de trabalhar o corpo do ator, no Naturalismo, torna-se importante ainda hoje, pois, de maneira geral, a telenovela – nossa referência cultural mais difundida – propõe um “corpo cênico” natural (para não dizer hipernatural) que, sem dúvida, encontra as suas raízes no Naturalismo de Stanislavski.

SANTOS, Maria Thais Lima O
Encenador como Pedagogo.
2002. Tese (Doutorado em
Artes Cênicas) – Escola
de Comunicações e Arte,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, 2002, p. 99-100.

Sobretudo depois de 1920,
com as vanguardas do século
XX.

In: ZOLA, Émile. *Le roman
expérimental*. Paris, Garnier,
Flammarion, 1971.

BOLOGNESI, Mário Fernando.
*O Teatro de Stanislavski,
Maiakovski e Meyerhold*.
Marília: ARTEunesp, v. 1, p.
51-62, 1985.

O TEATRO DE STANISLAVSKI E O CORPO CÊNICO “NATURALISTA”

Sobretudo depois de 1920, com as vanguardas do século XX.

Stanislavski foi um dos mais importantes diretores russos do começo do século XX. Considerado um divisor de águas do teatro ocidental, foi muito progressista no seu trabalho de treinamento do ator, pois tomou consciência da necessidade de um trabalho psicofísico direcionado à cena, reproduzindo, embora com bastante atenção, as práticas fundadas na repetição de procedimentos e códigos que deveriam caracterizar os personagens e as situações. Por causa do contato com a dramaturgia de Tchecov, e da complexidade de suas personagens, estruturou o trabalho do ator sob outras bases, começando pelo entendimento dos processos interiores das personagens. Segundo Bonfitto (2002):

Os textos de Tchecov, nesse sentido, tiveram importância fundamental, pois eles não adquirem sua razão de ser a partir do discurso verbal, proferido pelas personagens. Para se chegar ao que “é dito” no trabalho com os textos de Tchecov, que em muitos momentos não corresponde à expressão do que se “sente” ou do que se “pensa”, é necessário que o ator atinja um profundo conhecimento da própria personagem. Em Tchekhov, o desenvolvimento das ações se dá através de um acúmulo de tensões (p. 22-23).

O autor coloca, na complexidade dramática de Tchecov e Maeterlink, o desafio de Stanislavski de elaborar novos procedimentos de criação da personagem, um terreno denominado, pelo encenador, de “estado criativo do ator”. Mais tarde, Stanislavski constrói o seu sistema baseado nas *Linhas de Forças Motivadas*, em que o elemento mais importante é a “memória emotiva”.

Entendendo o sentimento e a memória como elementos que vêm da *psique*, Stanislavski prepara o ator a partir de sua mente. Para ele, a ideia constrói o sentimento, e esse é traduzido pelo corpo em cena. Em seu *Manual do Ator* (1989), Stanislavski explica:

O primeiro e mais importante dos mestres é o sentimento, que infelizmente não é manipulável. Como vocês não podem iniciar o seu trabalho antes que os seus sentimentos sejam espontaneamente motivados, é preciso que recorram a um outro mestre. Quem é esse segundo mestre? É a mente. Sua Mente pode ser uma força motiva em seu processo de criação. Haverá um terceiro? Se o aparato criador de vocês pudesse ser estimulado e espiritualmente dirigido pelos anseios, teríamos encontrado um terceiro mestre – a Vontade.

BOLOGNESI, Mário Fernando.

O Teatro de Stanislavski, Maiakovski e Meyerhold.

Marília: ARTEunesp, v. 1, p.

51-62, 1985.

Para Stanislavski, o corpo não é um mestre. É a vontade que estimula o aparato criador da mente que, por sua vez, motiva seus sentimentos que, finalmente, serão expressos por meio de ações físicas pelo corpo em cena. Esse conceito de ação física será desenvolvido, posteriormente, pelo encenador, e marcará uma transição importante no teatro russo. Infelizmente, Stanislavski não conseguiu desprender-se do Naturalismo para dar o passo adiante na encenação e no trabalho do ator. Mais tarde, o próprio Tchecov manifestou seu descontentamento com as encenações detalhistas de suas peças, dirigidas por Stanislavski.

BOLOGNESI, Mário Fernando.

O Teatro de Stanislavski, Maiakovski e Meyerhold.

Marília: ARTEunesp, v. 1, p.

51-62, 1985.

Contudo, Tchecov não foi seu maior crítico, pois outro artista que havia passado pelo TAM e dirigido o seu Teatro-Estúdio levou a cabo não apenas as críticas ao trabalho da cena e da preparação do ator de Stanislavski, Meyerhold deu início a um teatro à altura dos processos históricos que estavam sendo vivenciados na Rússia no começo do século XX.

O TEATRO DE MEYERHOLD E O CORPO CÊNICO “BIOMECÂNICO”

Jovem ator do Teatro de Arte de Moscou (TAM), Meyerhold foi convidado, por Stanislavski, para dirigir, durante um período, o Teatro-Estúdio, espaço do TAM, destinado à experimentação de novas formas.

MEYERHOLD, Vsevolod..... Em seu livro *Sobre o Teatro*, Meyerhold (2003) descreve a importância de seus estudos no Teatro-Estúdio, para a construção de um Teatro de Convenção e para a (re) descoberta da teatralidade do corpo, por meio de investigações práticas das técnicas da *commédia dell’arte* e do teatro oriental. Além disso, o diretor destaca a importância da criação do autor, do encenador, do ator e também de um quarto elemento: o espectador. O Teatro da Convenção elabora encenações em que a imaginação do espectador deve “completar criativamente o desenho das alusões” colocadas em cena.

Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

O objetivo era descobrir uma técnica cênica adequada às novas formas dramáticas. Como Stanislavski, Meyerhold deparou-se com a complexidade das personagens de Tchecov e a estrutura de Meaterlink, porém sem o peso das tradições do palco, o jovem encenador aproveita a oportunidade dada pelo diretor do TAM para renovar a arte da encenação e criar novas técnicas.

BOLOGNESI, Mário Fernando..... A partir da experiência do Teatro-Estúdio, aparentemente frustrada – já que nenhum trabalho foi apresentado ao público – é que Meyerhold (2003) sente a necessidade de uma estilização da cena:

O Teatro de Stanislavski, Maïakovski e Meyerhold. Marília: ARTEunesp, v. 1, p. 51-82, 1985.

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, Vsevolod Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

A partir desse momento, Meyerhold rompe completamente com o Naturalismo e entra no Teatro de Convenção. Buscando a teatralidade do teatro, ele encontrou, no corpo do ator em cena, seu maior apoio.

Conectado com sua época, Meyerhold acompanhou e atuou nos processos sociais. Quando a Revolução Russa tomou as ruas, o encenador, já famoso, colocou sua arte a serviço dos trabalhadores e de seu objetivo comum, que era criar uma nova sociedade de justiça, de paz e de liberdade. Durante os cinco primeiros anos da União Soviética, Meyerhold experimentou total liberdade de investigação e criação. Nesse momento, o corpo do ator em cena era não somente suporte técnico, mas trazia para o palco o protagonismo do corpo das ruas.

Por meio do desenvolvimento de um treinamento baseado nos estudos dos anos anteriores, Meyerhold elabora, junto com seus companheiros construtivistas, um teatro novo, que só será possível com um novo ator, um novo homem e um novo corpo.

A Biomecânica, que para Meyerhold se transforma em sócio-mecânica, está baseada em um princípio: *se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo também trabalha. À menor tensão, todo o corpo trabalha*. O entendimento de corpo que subjaz a esse princípio só pode ser compreendido historicamente, pois é resultado de uma transformação radical na sociedade.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *O Teatro de Stanislavski, Maiakovski e Meyerhold*. Marília: ARTEunesp, v. 1, p. 51-62, 1985.

O corpo biomecânico de Meyerhold vai além de um corpo cênico. É um único organismo completo e consciente de seu potencial expressivo e comunicativo. O corpo que Meyerhold estuda, vive e constrói, é um corpo sujeito-histórico, um corpo vivo, dentro e fora do palco.



Figura 3- Cena de peça do TAM, de Stanislavski (http://www.noozhawk.com/arts/article/0213_chekhovs_the_seagull_takes_wing_at_ucsb)



Figura 4 – Meyerhold (http://rbth.ru/articles/2012/03/17/russian_directors_take_on_yale_drama_playwrights_15105.html)



Figura 5- Étude de Biomecânica (<http://diadesmanchado.blogspot.com.br/p/sobre-o-projeto-meyerhold-70-anos.html>)

A punhalada – uma das fases do estudo de biomecânica. Moscou, final dos anos 1920. N. Kustov e Z. Zlobin.

POR QUE USAR A BIOMECÂNICA DE MEYERHOLD PARA O TREINAMENTO DO ATOR E ARTE-EDUCADOR ATUALMENTE?

Desde o início, a Biomecânica foi projetada como um sistema universal, para todos os tipos de teatro. Segundo o testemunho de um dos ex-atores de Meyerhold, Igor Ilinski:

Meyerhold nunca formulou seu método biomecânico [...] atribuía à biomecânica um valor educativo para a formação do homem novo no palco e na vida. Nessa época, se exigia a racionalização dos movimentos e do comportamento físico aplicando à teoria de Gastev (economia de movimentos para exercer uma ação) relativa à organização científica do trabalho.

Ilinski (2003) entende o desenvolvimento da Biomecânica como a tentativa de estabelecer as leis

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

ILINSKI, Igor. La Biomecânica. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 198-201.

para o deslocamento do ator no espaço cênico, pelo caminho da experiência dos esquemas de exercícios de treinamento e procedimentos de interpretação.

Ibidem, p.198-201.

Esse testemunho deixa claro, que a criação da Biomecânica ocorreu mais como síntese do que como elaboração metodológica. Inclusive, anos depois, percebemos que Meyerhold rejeitou a cristalização da forma dos exercícios propostos no sistema da Biomecânica, pois seu objetivo sempre foi desenvolver um treinamento que pudesse ser replicado em todos os espaços teatrais como produção de movimentação cênica consciente. Tão importante quanto a forma, era o conteúdo.

Tanto os atores profissionais como os iniciantes deveriam, por meio da Biomecânica, ser ajudados a “moverem-se no espaço cênico mais livremente e com maior expressividade”. O papel central e ativo do ator foi expressado em um de seus enunciados sobre a Biomecânica:

Ibidem, p.198-201.

Toda arte é organização de um material. Para organizar seu material, o ator deve ter uma reserva colossal de meios técnicos. A dificuldade e a especificidade da arte do ator residem no fato do ator ser ao mesmo tempo material e organizador. A arte do ator é coisa sutil. O ator é a cada instante compositor.

MEYERHOLD, V. Enunciados

da Biomecânica. IN: PICON-VALLIN, Béatrice. O treinamento do Ator em Meyerhold. In: *Buffonneries*, nº 18/-19 - *Exercise (s) - Le Siècle Stanislavski, Lecture*, 1989, pág. 212-219.

Atualmente, o arte-educador, o ator e o professor de teatro, guardadas as proporções, possuem o mesmo desafio de Meyerhold, que é o de como preparar o ator (seja ele amador ou profissional, com referências culturais diferentes e muitas vezes restritas) para a presença cênica? Como desenvolver exercícios que preparem o corpo e libertem a mente para novas

experiências expressivas, as quais, na maioria das vezes, nosso corpo cotidiano não possui?

Para fornecer material que responda a essas perguntas, do ponto de vista prático, o conhecimento dos passos técnicos dos *Études* (palavra usada por Meyerhold para designar seus exercícios) poderá fazer chegar ao público-alvo, o verdadeiro objetivo do sistema biomecânico:

A biomecânica permite ao ator dirigir sua interpretação, coordená-la com o espectador e seus companheiros, compreender as possibilidades oferecidas pelas interpretações aos movimentos expressivos.

Dessa forma, o contato com a sistematização de exercícios práticos da Biomecânica – proposta deste livro – por meio de um material de fácil acesso e assimilação por parte dos atores e arte-educadores, proporcionará a ampliação da referência corporal e expressiva do profissional em formação.

Ao dissecar o movimento e analisá-lo como objeto científico, o estudo da Biomecânica e a assimilação de seus elementos constitutivos, por parte dos atores e arte-educadores, fornecerá uma verdadeira construção de conhecimento acerca da movimentação cênica e de seu potencial simbólico-expressivo.

A forma de pensar e de preparar o ator, de Meyerhold, era inovadora em 1920, e continua sendo ainda hoje. Para ele, o movimento cênico deveria ser pensado e compreendido não só individualmente, mas coletivamente. Segundo ele: “o movimento cênico é estudado como impulsão para a palavra,” ou seja, o corpo gera a palavra em cena, ideia completamente oposta à antiga tradição da relação palavra-emoção, que

ILINSKI, Igor. La Biomecânica. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 198-201.

ILINSKI, Igor. La Biomecânica. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 198-201.

MEYERHOLD, V. Enunciados da Biomecânica. IN: PICON-VALLIN, Béatrice. O treinamento do Ator em Meyerhold. In: *Buffonneries*, nº 18/-19 - *Exercise (s) - Le Siècle Stanislavski*, Lecture, 1989, pág. 212-219.

ainda hoje é seguida pela televisão e pelo cinema, meios de comunicação mais acessíveis ao grande público.

O “CORPO QUE PENSA” DE MEYERHOLD

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-senha e nuança as nossas intenções, e também as nossas emoções.

CHAVES, Yedda Carvalho.....

V. Meyerhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 9, n.1, 2009, p. 175.

Yeda Carvalho Chaves

Como vemos na citação acima, Chaves (2009) destaca a relação de interdependência do corpo, do cérebro e da mente, no processo de criação cênica. Essa elaboração virá com o desenvolvimento do estudo da Biomecânica.

É nesse momento que o encenador se conecta com o seu meio, com os processos sociais, políticos e econômicos da Rússia revolucionária, e dá à construção do movimento cênico, uma perspectiva histórica.

Ao reconhecer o protagonismo do corpo do ator como **significante cênico**, Meyerhold nega o naturalismo psicológico e, ao mesmo tempo, reivindica para o trabalho do ator, uma tomada de consciência corporal e expressiva, antes concentrada nos olhos do diretor e nas palavras do dramaturgo.

O ator que treina seu corpo expressivo, por meio da Biomecânica, torna-se autor de seus movimentos e dramaturgo de suas ações, pois, diferente de outras

Elemento que agrega.....
significado, que gera sentido.

formas de criação cênicas, o ator que trabalhava com Meyerhold era requisitado em todas suas faculdades físicas e intelectuais.

Outro fator importante é a ligação direta estabelecida pela Biomecânica entre pensamento e corpo. Bonfitto (2002) esclarece que:

O percurso presente no processo criativo do ator biomecânico poderia ser traduzido pelo seguinte esquema:

Pensamento-movimento-emoção-palavra
palavra — movimento — emoção

Nesse esquema, na verdade, vemos dois percursos: um que vai do pensamento à palavra (linha superior); e o outro relativo à busca de Meyerhold, como dito acima, por uma palavra que pudesse gerar movimentos e gestos. Nos dois casos, o objetivo de Meyerhold era o de desenvolver um estado de prontidão e a capacidade de reação a fim de diminuir ao máximo o tempo de passagem entre pensamento-movimento-, pensamento-palavra e movimento-emoção-palavra.”.....

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 44.

A Biomecânica foi a forma encontrada por Meyerhold para incorporar, no trabalho do ator, aquilo que a Revolução Russa estava modificando no trabalho do operário, do camponês: um intenso processo de desalienação do trabalho, do movimento no trabalho.

Como qualquer trabalhador, o ator deve tomar consciência do processo de produção (criação) e da função social de seu trabalho. A Revolução Socialista revelou o caráter social do trabalho e, ao mesmo tempo, tendo o controle sobre os meios e o produto do trabalho, os trabalhadores poderiam e deveriam escolher o *que fazer* e *como fazer* sua intervenção nesse novo mundo de possibilidades. Na prática, Meyerhold não traz um novo

corpo à cena, mas uma nova consciência corporal, uma nova relação do corpo com a vida e a cena.

EXPERIMENTAÇÕES PRECEDENTES: COMMÉDIA DELL'ARTE, TEATRO NÔ E O GROTESTO

O estudo corporal de Meyerhold começou antes da revolução. Depois da experiência de dirigir o Teatro-Estúdio, do TAM, ele rompe com o Naturalismo de Stanislavski e, apoiado pelo próprio Tchecov, apresenta-se como o maior crítico dos procedimentos stanislavskianos. Nesse momento, o encenador russo busca o “seu” teatro:

Teatro de Arte de Moscou, o teatro de Stanislavski.

O próprio Tchecov, autor de várias peças encenadas por Stanislavski, manifesta seu descontentamento com as encenações detalhistas dadas por Stanislavski às suas peças (BOLOGNESI, 1985)

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.

O próprio Tchecov, autor de várias peças encenadas por Stanislavski, manifesta seu descontentamento com as encenações detalhistas dadas por Stanislavski às suas peças (BOLOGNESI, 1985)

Chaves (2009) chama a atenção para o papel do corpo, no teatro de Meyerhold. Segundo ela, “o encenador dará ao corpo a dimensão de um laboratório de intenções e questionamentos artísticos”. Caberá então, à prática corporal, a resposta para a pergunta: qual corpo cênico traduzirá seus novos anseios teatrais?

Para responder a essa questão, Meyerhold recorre às antigas formas de teatro e, por meio da experimentação laboratorial no corpo do ator, escolhe quais heranças serviriam para o novo teatro e para o novo ator.

Nesse período, o estudo do movimento da cena e do trabalho do ator estava pautado na investigação da tradição do teatro do Século de Ouro Espanhol, de Molière, de Gozzi, do Teatro Nô japonês e da *Commédia*

dell'arte. Trabalhando em teatros tradicionais como o *Mariski* e o *Alexandriski*, Meyerhold mantém, em paralelo, o experimentalismo, com o pseudônimo *Dr. Daperttuto*, personagem com o qual experimenta o *Teatro de Feira* e o grotesco.

Através da inverosimilhança convencional e do jogo de contrastes, orienta suas pesquisas de modo a fazer do grotesco, do cômico, do monstruoso e estranho, as bases de sua estilística. Este tipo de teatro requer, entretanto, um novo ator, com preparação técnica distinta daquela desenvolvida por Stanislavski. Para mostrar o mundo como uma feira de delirantes palhaços, com ironia, desfigurações grotescas e personagens ridículos, é preciso que o ator se habilite à pantomima e à improvisação para, através do perfeito domínio do corpo, procurar uma interpretação adequada”

Esse estudo sobre o movimento no palco será título de um curso ministrado por Meyerhold, em seu Estúdio, em 1914. Nesse momento, o diretor começa a desenvolver um esquema de treinamento do ator que lhe renderá uma série de *Dezesseis Estudos* e pantomimas. Cada um desses estudos é inspirado em uma tradição cultural teatral distinta, e serve para ensinar, ao ator, os princípios específicos do movimento cênico, como, por exemplo, se mover em círculos.

Tanto o estudo das tradições teatrais, como os esquemas didáticos de exercícios para a movimentação no palco, serviram de precedentes diretos para o posterior desenvolvimento da Biomecânica. É na economia dos movimentos do teatro *Nô*, na destreza atoral da *commédia dell'arte* e no poder de síntese do grotesco, que Meyerhold inspirou-se para elaborar seus estudos biomecânicos. Porém, a necessidade de

BOLOGNESI, Mário
Fernando. *O teatro de Stanislavski, Maiakovski e Meyerhold*. IN: ARTEunesp. Marília: 1985, p. 54.

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

formular um sistema de treinamento para o ator veio, não de dentro do teatro, mas das ruas, isto é, do novo mundo que se apresentava com a Revolução Socialista.

REVOLUÇÃO RUSSA E O ATOR COMO TRABALHADOR DO PALCO: NOVOS DESAFIOS

A arte é o social em nós (Vigotski)

Em 1905, o povo russo se organizou em uma manifestação pacífica, que contou com mais de um milhão de pessoas, caminhando em direção ao palácio do Czar. O objetivo era entregar uma petição, assinada por cerca de 135 mil trabalhadores, reivindicando direitos ao povo, tais como a reforma agrária, a presença de representantes do povo no governo e melhores condições de vida. Esse episódio ficou conhecido como “Domingo Sangrento”, pois terminou em um massacre do povo, pela guarda do Czar.

Depois de 12 anos, em 1917, já assolados pela I Guerra Mundial, o povo russo volta às ruas, mas agora com um instrumento que mudará a história da humanidade: o Partido Revolucionário construído durante anos, sob a direção de Lênin, que liderou, nesse momento, a criação dos solvietes (conselhos operário-camponeses para administração da sociedade pelos próprios trabalhadores) e a tomada de poder pelos trabalhadores. Esse levante ficou conhecido como “Outubro Vermelho”, e conquistou o poder popular dos meios de produção e uma nova era para a educação e as artes.

Após a constituição do novo governo popular (em que cada membro não podia ganhar mais do que um operário qualificado e todos os cargos eram revogáveis), o novo governo bolchevique se deparou com uma enorme desigualdade de acesso a todas as necessidades humanas, tanto materiais – como comida, moradia e saneamento básico – como intelectuais e artísticas. A “Primavera dos Povos” fez florescer milhares de grupos de teatro amadores em todo o país.

Nome dado às Revoluções Socialistas ao longo da história.

Meyerhold, um dos mais importantes diretores russos e recém-nomeado Diretor do Departamento Teatral do Ministério do Povo para a Educação, empenhou-se em elaborar, a partir de sua prática e estudos de anos anteriores, um estudo ou técnica de treinamento do ator que pudesse ser disseminada por toda a nova União Soviética. A Biomecânica (1921), síntese aplicada desse treinamento, serviu não só aos novos atores, mas também como treinamento e nova forma de presença cênica dos profissionais do teatro.

BASES CONSTITUTIVAS DA BIOMECÂNICA: TAYLORISMO, REFLEXOLOGIA E CONSTRUTIVISMO

A Biomecânica – disciplina da medicina que estuda as forças externas ao corpo humano, conjugadas com as ações das forças internas do sistema locomotor – foi desenvolvida por Meyerhold para o trabalho corporal do ator, por meio de três inspirações: Taylorismo, Reflexologia e Construtivismo.

Para Meyerhold, o estudo da Biomecânica da medicina como conhecimento para o teatro se deu naturalmente, pois para ele, o movimento corporal (cênico ou não) deveria ser dissecado como objeto de análise científica.

O Taylorismo

Na década de 1910, Taylor, criador da “administração científica”, torna-se conhecido na Europa e na Rússia. Em 1918, o próprio Lênin toma os princípios tayloristas como um exemplo de aumento de produção, que embora no capitalismo servisse para extrair mais lucro, no socialismo, serviria para otimizar a força de trabalho e gerar mais tempo livre para o trabalhador dedicar-se ao estudo, às ciências e às artes.

A partir de uma investigação minuciosa de cada ação realizada pelo trabalhador, em cada etapa de produção, Taylor percebe que o operário executa inúmeros movimentos supérfluos que reduzem a produção de modo geral. Dessa forma, o estudioso analisa quais são os movimentos mais eficientes para cada tipo de trabalho, denominando esse estudo de “economia de movimentos”. Por meio de tentativas e erros, ele desenvolve um sistema

GORDON, Mel. A
Biomecânica de Meyerhold.
The Drama Review. MIT
Press, New York University
School of Arts, mar. 1973, p.
73-88.

Ibidem.....

de “ciclo de trabalho.” Mais tarde, após sua morte, em 1915, seus seguidores sistematizam os sete princípios do taylorismo:

- 1 - Movimentos suaves, curvos e contínuos das mãos são preferíveis a movimentos diretos, envolvendo mudanças de rumo abruptas e cortantes.
- 2 - As duas mãos devem começar e completar suas ações simultaneamente.
- 3 - As duas mãos não devem nunca estar inativas ao mesmo tempo, exceto durante as pausas no trabalho.
- 4 - Os movimentos dos braços devem ser feitos em direções opostas e simétricas, e simultaneamente.
- 5 - Os movimentos de mão e corpo devem ser limitados àqueles músculos que requerem a menor quantidade de esforço (geralmente os dedos, antebraço e ombro).
- 6 - Os movimentos que envolvem uma só contração de um certo grupo de músculos são mais rápidos, mais fáceis e mais precisos do que movimentos causados por grupos de músculos antagônicos.
- 7 - Movimentos rítmicos são, em geral, os mais eficientes.

K. Gastev (1881-1941), o principal taylorista soviético, foi ainda mais além do que seus colegas americanos quanto à redução dos princípios de Taylor. Ele assegurou que, quando o trabalhador conseguisse um domínio perfeito sobre o manuseio (a) do martelo, (b) da faca e (c) da picareta, ele seria capaz de fazer funcionar

qualquer peça de maquinaria, por mais complexa que fosse. Essa ideia básica – um artifício pedagógico singular, aparentemente simples mas ao mesmo tempo complexo e difícil – teria tido um apelo especial para Meyerhold.

A Reflexologia

Em oposição à psicologia introspectiva, na América e na Rússia, na virada de 1900, surgiram diferentes escolas do que se chamou “psicologia objetiva”. Rejeitando os conceitos de alma e a supremacia do papel do inconsciente, os “objetivistas” optaram por investigar outros caminhos para explicar o comportamento humano.

Basicamente, a Reflexologia do psicólogo americano William James, conclui que a consciência emocional e seus estados estão diretamente vinculados ao corpo físico. Em outras palavras, a emoção é um reflexo direto do estado corporal. Ao dizer: “eu vi o urso, eu corri, eu fiquei apavorado”, James mostra a base fisiológica de sua teoria: o ato de correr e não o urso causador do medo.

No mesmo período, na Rússia, Bekhterev – inspirado nos estudos de James e de Pavlov sobre os reflexos condicionados em animais – rejeita a psicologia subjetivista e investiga as leis que direcionam a ação reflexiva e o comportamento humano, por ele denominada “Reflexologia”. Com essa busca, desenvolve uma teoria de “reflexos motores associados”, que explica o conjunto do comportamento humano a partir de padrões de reflexos produzidos por condições externas, agindo no sistema nervoso do indivíduo. Apesar da falta de informações suficientes para compor a teoria, a

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

Reflexologia foi altamente difundida entre fisiologistas, psicólogos e educadores, após a Revolução.

A influência de James, para Meyerhold, se dá em dois campos da Reflexologia, o primeiro já citado acima, e o segundo, como explica Chaves abaixo, no comum entendimento do corpo concreto como lugar da experiência, seja ela real ou ficcional.

“...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”. 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’”. Estes indicadores que designam a ‘posição’ implicam um conhecimento do processo perceptivo que faz referência a um centro de ação e de interesse situado no corpo em movimento e logo em ação.”

CHAVES, Yedda Carvalho.

V. Meyerhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 9, n.1, 2009, p. 17B.

O CONSTRUTIVISMO E A BIOMECÂNICA

Em 1919, o Construtivismo surge como um movimento estético-político, e se desenvolve em todos os campos artísticos, influenciando, radicalmente, a vanguarda em toda a Europa, sobretudo, na Rússia e Alemanha. Como movimento, nega a ideia de “arte pura” e o entendimento da arte como uma criação humana separada do mundo cotidiano. Para os artistas construtivistas, entre eles Meyerhold, a arte deveria apropriar-se das conquistas tecnológicas da



Figura 6- Teatro Nô japonês
(<http://www.candelavizcaino.com/2011/11/que-es-el-teatro-noh-de-japon.html>)



Figura 7- Grotesto
(http://marques-samyn.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html)



Figura 8- Trabalhadores Russos
(<http://sociologiajornalismo.blogspot.com.br/2009/03/revolucao-russa-aula-03-03.html>)

industrialização e da coletivização do novo Estado Operário-Camponês para a construção de um mundo socialista.

O movimento construtivista durou até 1934, na URSS e na República de Weimar, na Alemanha. Embora tenha sido objeto de grande influência na arte moderna, o construtivismo foi condenado pelo stalinismo, no Congresso dos Escritores, de 1934, acusado de formalista, sendo perseguido, já que a única forma de arte permitida a partir desse momento era o realismo socialista.

Meyerhold foi um dos principais artistas do Construtivismo, entre os anos de 1922 e 1926, estendendo suas ideias de base científica (as mesmas utilizadas para elaborar a Biomecânica: o Taylorismo e a Reflexologia), sobre todos os aspectos da encenação teatral: cenografia, atuação e dramaturgia. É nesse momento, que o diretor se encontra com Maiakovski – importante poeta russo – e, sem perder a grandeza estética, cria espetáculos que serão uma autêntica militância.

Porém, apesar de possuírem os mesmos alicerces, a encenação construtivista e a Biomecânica guardam características próprias. Entre elas, apesar da taylorização do teatro permitir representar uma peça de quatro horas em apenas uma hora, os estudos da Biomecânica apresentavam poucos gestos de trabalho e muitos gestos em “câmara lenta”.

Vídeos relacionados:

http://www.youtube.com/watch?v=qSuhgGYVT_0&feature=related (trecho da Montagem de O Inspetor Geral, de Gorki).

A BIOMECÂNICA: TREINAMENTO CORPORAL E MOVIMENTO DE CENA CONSCIENTE

Em 1921, Meyerhold percebe que os teatros proletários estavam perdendo público e faz um diagnóstico da cena, constata que esses teatros estavam perdendo qualidade e reproduzindo as formas de atuação e encenação dos melodramas provincianos, típicos do período pré-revolucionário.

Prescindindo de qualquer treinamento formal, muitos dos novos atores de massa simplesmente subiam ao palco e declamavam suas falas de um modo desgracioso, muito à maneira dos protagonistas

de melodramas provinciais, sem atentar para a “mise en scène”, dimensões do palco ou para a audiência.

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

Meyerhold, que em 1922 estava encenando *O Cornudo Magnífico*, de Maiakovski, no momento áureo do teatro construtivista, começa a desenvolver os princípios da atuação “construtivista” para treinamento do ator em “larga escala”. Dessa forma, propunha que o teatro fosse transformado pelos mesmos fatores que atuavam sobre o restante da vida soviética: as metodologias científicas.



Figura 9- Linha de Produção taylorista

(<http://marianaideiasforadacaixa.files.wordpress.com/2011/04/escola-clc3a1ssica-taylorismo-fordismo.jpg>)

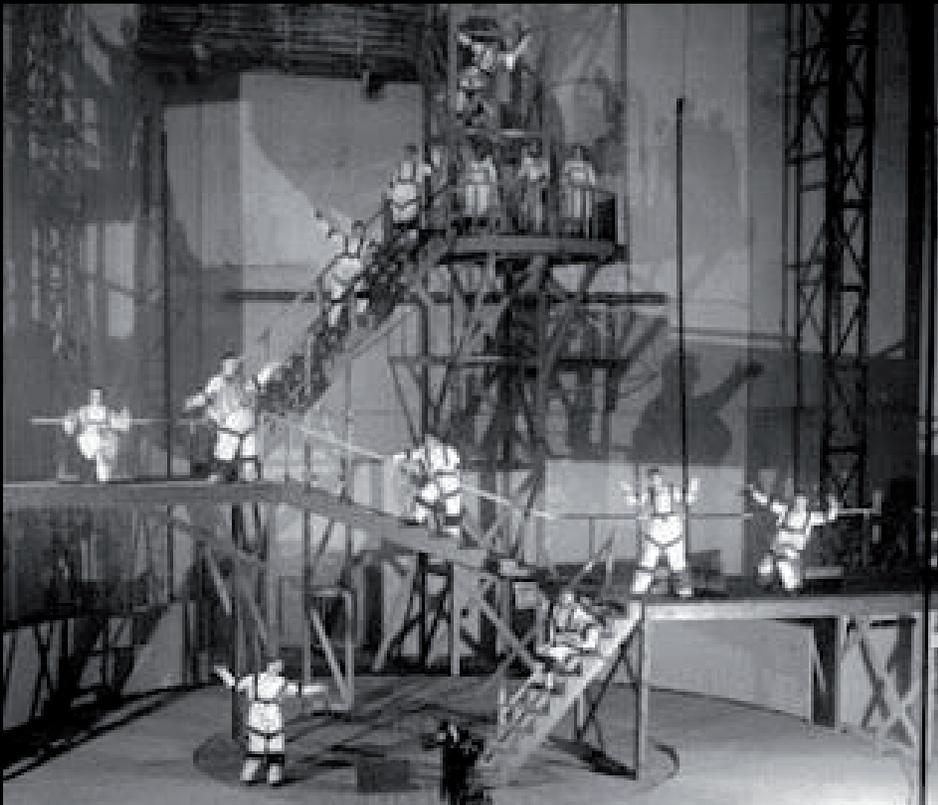


Figura 10- Cenário de peça construtivista

(http://2.bp.blogspot.com/_Eu-YGctFup4/R9aITOD9MxI/AAAAAAAAAXY/yQRn1U4I9HY/s1600-h/mayerhold1.jpg)

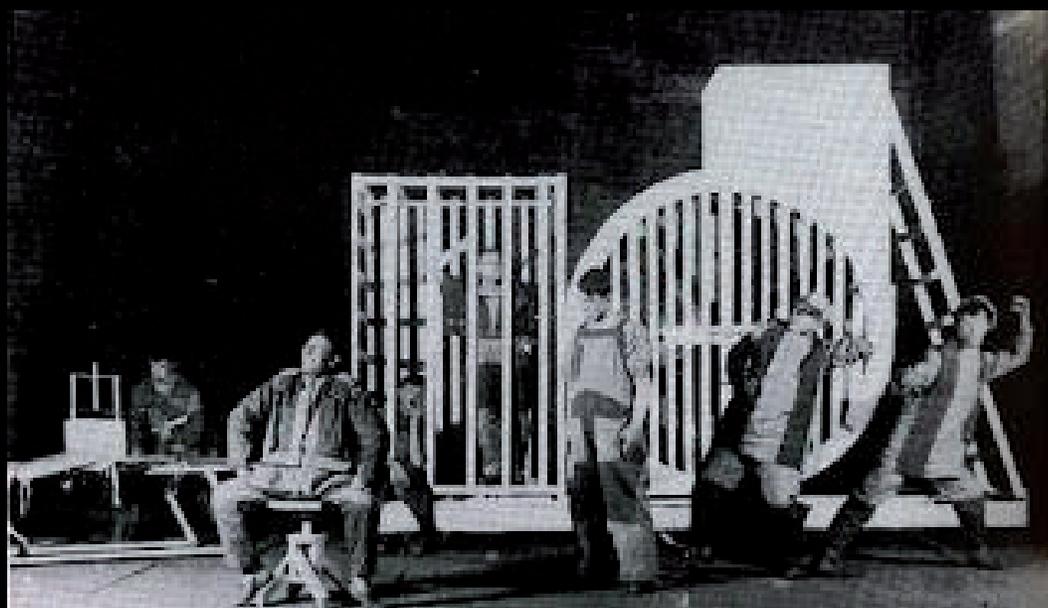


Figura 11- Cenário de peça construtivista A morte de Tarelkin
(<http://hapalavra.blogspot.com.br/2009/06/varvara-stepanova.html>)

Bolognese (1985), ao falar de *O Cornudo Magnífico*, esclarece a relação do Construtivismo com a formulação da Biomecânica como treinamento, construção e base de movimentação do novo ator para a nova cena:

Esta obra, embora contemporânea (1920), também passa o bisturi dos novos modos de representação. Nesta encenação, o espaço cênico propõe diretamente uma realidade, com movimento próprio, onde o dispositivo da cena – a “máquina-utensílio” – se une à própria interpretação. A esquematização extrema e a transparência da construção colocam *O Cornudo* em uma maximização do teatro enquanto representação, porém inserido de modo orgânico na organização e construção da vida. Desse modo, o teatro deixa de ser concebido enquanto arte de pura contemplação, distanciada do dia-a-dia. Nessa perspectiva, se insere também, a interpretação antinaturalista, racional e politizada que é a Biomecânica, através da concepção do ator proletário, cujo trabalho se funde à produção industrial. Buscando os movimentos de modo racional, a Biomecânica (que se transforma, para Meyerhold, em Sócio-mecânica) é a interpretação adequada para o ator-tribuno, que, com plenitude de sua consciência de classe, faz de seu trabalho uma práxis política cotidiana.

BOLOGNESI, Mário
Fernando. *O teatro de Stanislavski, Maiakovski e Meryerhold*. IN: ARTEunesp. Marília: 1985, p51-61.

É sobre esse ideal de desalienação do trabalho do corpo e da interpretação do ator em cena, que Meyerhold lança mão de todas as referências científicas e formas tradicionais de teatro para criar sua Biomecânica. Como vimos no subtítulo anterior, é a partir das ideias produtivistas de Taylor, da teoria dos reflexos condicionados do corpo e das emoções de Pavlov e James, que surgirão os exercícios básicos da Biomecânica.

Como em uma fábrica, o diretor deveria usar os métodos mais eficazes para produzir a reação desejada, lançando mão dos componentes teatrais na sua medida exata: disposição, texto dramático, áreas de encenação, cenário, objetos de cena, figurino, iluminação, estilos de interpretação, fala, música, tempo, etc.

Por outro lado, Meyerhold trabalhava um vocabulário físico-gestual, a partir de alguns movimentos centrais, a fim de desenvolver a precisão e o poder de síntese corporal expressiva do ator. O próprio sistema de treinamento do ator deveria revelar a otimização (mais eficiência com menor gasto de energia) do trabalho: um programa conciso, mas compreensível, que exigisse um mínimo de tempo para ser aprendido (o número de estudos em Biomecânica variava de sete a mais de vinte, geralmente ficando em torno de doze ou treze).

Ao mesmo tempo artístico e pedagógico, Meyerhold molda cada um de seus estudos compostos com exercícios físicos que, vistos superficialmente, não pareciam ter relação com o estilo construtivista de atuação.

Altamente complexos e simples, os exercícios biomecânicos contêm linhas indicativas para o desenvolvimento do movimento expressivo em toda a sua diversidade para a cena. Para desenvolver a essência da movimentação cênica, Meyerhold estabelece os princípios da Biomecânica:

ENUNCIADOS DE MEYERHOLD SOBRE A BIOMECÂNICA

1. Toda a biomecânica está baseada sobre este fato: se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo também trabalha. À menor tensão, todo o corpo trabalha.

GORDON, Mel. A
Biomecânica de Meyerhold.
The Drama Review. MIT
Press, New York University
School of Arts, mar. 1973, p.
73-88.

Texto estabelecido por
M. Koreniev, TSGALI.
Enunciados da Biomecânica.
IN: PICON-VALLIN, Béatrice.
O treinamento do Ator em
Meyerhold. In: *Buffonneries*,
nº 18/-19 - *Exercise (s)* - *Le*
Siècle Stanislavski, Lecture,
1989, pág. 212-219.

4. Cada um dos que trabalham deve estar consciente do momento em que pode passar de uma posição a uma outra. Uma cesura é obrigatória depois de cada elemento da tarefa dada.

5. Na biomecânica, cada movimento é composto de três momentos: 1) intenção, 2) equilíbrio, 3) execução.

8. A coordenação no espaço e sobre a área de representação, a capacidade de encontrar-se a si mesmo em um fluxo de massa, a faculdade de adaptação, de cálculo e de justeza do golpe de vista são as exigências de base da biomecânica.

9. A exclamação, signo do grau de excitabilidade, deve ter sempre um suporte técnico. A exclamação não pode ser admitida senão quando tudo está tenso, quando todo o material técnico está organizado.

10. Uma calma total e um equilíbrio justo são as primeiras condições de um bom trabalho preciso.

13. Ao executar um exercício, é preciso proibir-se de manifestar fogo ou temperamento, não se deve ter pressa, nem se apropriar muito do espaço. Domínio de si, calma e método antes de tudo.

14. Cada um deve possuir a posição convincente de um homem em equilíbrio, cada um deve ter uma reserva de atitudes, de poses e de diferentes recursos que permitam-lhe manter o equilíbrio. Cada um deve buscar por si mesmo o equilíbrio necessário ao momento dado.

15. Cada um deve compreender e saber sobre que perna está, a direita, a esquerda, as duas juntas. Cada intenção de mudar a posição do corpo ou dos membros deve imediatamente ser consciente.

16. O gesto é resultado do trabalho de todo o corpo. Cada gesto é sempre o resultado daquilo que o ator que mostra o jogo possui em sua reserva técnica.

17. A excitabilidade nasce no processo de trabalho como o resultado da utilização eficaz do material bem treinado.

18. Toda arte é organização de um material. Para organizar seu material, o ator deve ter uma reserva colossal de meios técnicos. A dificuldade e a especificidade da arte do ator residem no fato do ator ser ao mesmo tempo material e organizador. A arte do ator é coisa sutil. O ator é a cada instante compositor.

19. A dificuldade da arte do ator reside na harmonia extremamente rigorosa de todos os elementos de seu trabalho. A chave do êxito do ator está em seu bom estado físico.

21. O espectador deve sempre experimentar uma inquietude. Observando o exercício, ele acompanha um trabalho de alavancas que funcionam e retornam.

23. Em cada exercício coletivo, os participantes devem renunciar de uma vez por todas a este constante desejo do ator: ser o solista.

24. O deslocamento biomecânico do ator sobre a área cênica é uma meia-corrída, uma meia-caminhada, sempre sobre molas.

28. Toda arte é construída sobre a autolimitação. A arte é sempre e antes de tudo uma luta contra o material.

29. Não se deve dar liberdade aos movimentos. É preciso respeitar uma grande economia de movimento.

30. Os piano e forte são sempre relativos. O público deve ter sempre a impressão de uma reserva não utilizada. Jamais o ator deve dispensar toda a reserva que possui. Mesmo o gesto mais amplo deve deixar a possibilidade de alguma coisa mais aberta ainda.

32. A biomecânica não suporta nada de fortuito, tudo deve ser feito conscientemente com um cálculo prévio. Cada um dos que trabalham deve estabelecer com precisão, e conhecer a posição em que se encontra seu corpo, e se servir de cada um de seus membros para executar a intenção.

33. Uma lei geral do teatro: aquele que se permite dar livre curso a seu temperamento, no início do trabalho, este o dissipará infalivelmente antes do final do trabalho e sabotará toda a interpretação.

34. Nada de superficial é admitido no plano técnico. É preciso suscitar a comodidade e a eficácia. Quando o material está tecnicamente bem estruturado, preparado por um treinamento sólido, é somente então que se pode dar livre curso ao que se chama de excitabilidade. Do contrário o trabalho fracassará.

35. Nos exercícios preparatórios, nos ensaios, é preciso significar as emoções ligeiramente, por um pontilhado, indicando apenas, e com precisão, onde e quando deve se produzir a explosão. Uma exclamação mal preparada tecnicamente levará fatalmente a uma perda de equilíbrio. Será necessário buscá-la de novo, ou seja, recomeçar todo o trabalho.

37. O ator deve sempre colocar em primeiro lugar o controle de seu corpo. Temos na cabeça não um personagem, mas uma reserva de materiais técnicos.

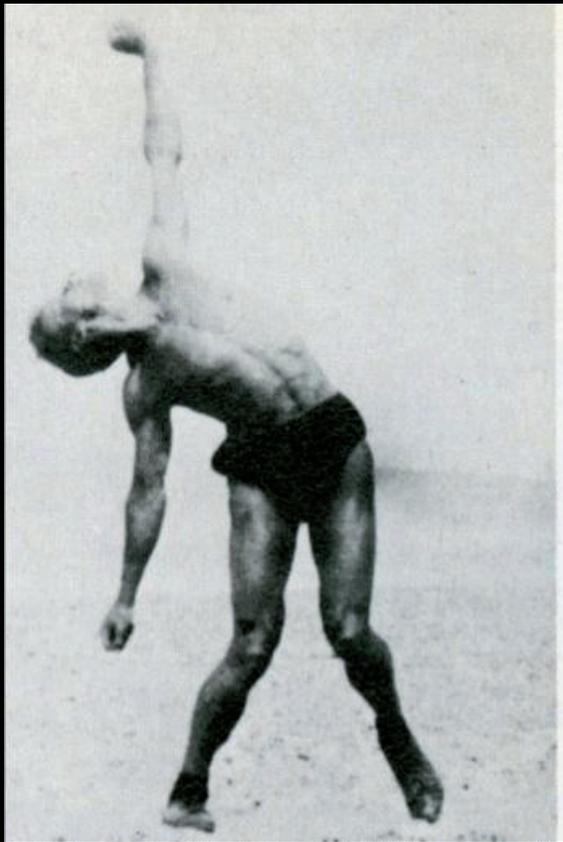
O ator está sempre na posição de um homem que organiza seu material. Deve utilizar com precisão seu diapasão e todos os meios de que dispõe para executar uma intenção dada. A qualificação do ator é sempre proporcional ao número de combinações que ele possui em sua reserva de técnicas.

39. Assim como a música é sempre uma sucessão precisa de medidas que não rompem o conjunto musical, também nossos exercícios são uma sequência de deslocamentos de uma precisão matemática que devem ser claramente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho de conjunto.

43. Acordo, atenção, tenacidade são os elementos de nosso sistema. Uma atenção concentrada no plano físico antes de tudo. O estado livre do corpo relaxado (duncanismo) é inadmissível. Entre nós, tudo é organizado, cada passo, o menor movimento está sob controle. O olho trabalha o tempo todo.

44. O princípio da biomecânica: o corpo é uma máquina, quem trabalha é o maquinista.

(Texto estabelecido por M. Koreniev, TSGALI, 963, 1338 e 998, 740, tradução de Béatrice Picon-Vallin – CNRS)



Figuras 14 e 15 - Movimentos do Étude Disparando com o arco, de Meyerhold.

(<http://www.studyblue.com/notes/note/n/contemporary-art-ii-final-exam-images/deck/904250>)

ÉTUDES: APLICAÇÃO PRÁTICA COMENTADA DOS ESTUDOS DA BIOMECÂNICA

INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE ÉTUDES (ROTEIRO DE AÇÕES TEATRAIS)

Inspirado nos *Dezesseis Estudos* elaborados em sua fase pré-revolucionária, como resultado das investigações sobre o trabalho corporal e o movimento sobre a cena do circo, do teatro japonês, da *commédia dell'arte*, da ginástica e da *music-hall*, Meyerhold, em 1921, sistematiza os chamados *Études* (palavra francesa para “estudos”) da Biomecânica.

Dissecando o movimento em gestos exatos, o encenador russo consegue aplicar, ao trabalho do ator, os princípios tayloristas de economia dos movimentos e a teoria da reflexologia de James, fazendo com que,

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 44.

O *otkaz* (literalmente “recusa”) é um conceito essencial da Biomecânica. Enunciado em 1914, no Estúdio de Petersburgo, é definido tanto como um elemento de fragmentação da linha principal da ação (separação do movimento precedente e preparação do movimento seguinte), quanto como um movimento em sentido inverso, opondo-se faltou algo direção do movimento de conjunto (recoo antes de avançar, flexão antes de se levantar):

O *otkaz* permite, portanto, controlar o movimento, assim complicado e decapado, reforçar a atenção do público, mas também a do parceiro em função de um jogo autenticamente coletivo e, por fim, aumentar a expressividade do jogo pela introdução de uma espécie de impulso preliminar (Nota de Maria Tháís).

por meio desses movimentos selecionados, o ator experimente uma variedade de emoções geradas a partir de um conjunto de organizações de sua musculatura. Isso atribui ao ator uma capacidade de estabelecer precisamente a relação entre sua organização física e as sensações nervosas mais íntimas. Em 1895, Meyerhold define os *Études*. Segundo ele, “cada exercício é um melodrama. Cada movimento dá ao ator a sensação de atuar no palco.”

Ao dissecar o movimento, a Biomecânica desenvolve o “ciclo de interpretação”, que compreende: *Intenção; Realização; Reação, Recusa ou Ponto de Repetição*, inspirado no “ciclo de trabalho”, proposto por Taylor.

Por meio de um estudo físico-científico realizado pelo corpo para executar uma ação, Meyerhold desenvolve os procedimentos de construção da ação:

- Iniciar o percurso de uma ação no sentido oposto de sua finalização: *oktas* (recusa).
- Buscar colocar o corpo e manipular objetos apresentando-os ao espectador em posições inusitadas, diferente de como são percebidos normalmente: *rakursy* (desenho).
- Tomar consciência da variação rítmica do desenvolvimento (*passil*), da conclusão (*totchka*), e do freio ou suspensão (*tormos*) de cada ação.

A prática corporal desses elementos aqui descritos revelam como a intervenção consciente, em qualquer aspecto de uma ação, pode constituir uma intenção ou linguagem específica.

Essa concepção dialética do exercício cênico exige o conhecimento preciso do poder expressivo das ações e/ou movimentos executados em cena e, por que não, em sala de aula.

Por meio da descrição dos *Études* da Biomecânica – exercícios criados com base em uma ação dramática concreta retirada de motivos simples, cotidianos – este capítulo pretende mostrar como a incorporação desses “exercícios” cênico-pedagógicos aplicados ao treinamento do ator e do ator-educador ou à formação dos estudantes, desenvolve qualitativamente a capacidade e consciência expressiva do trabalho corporal.

A dimensão pedagógica da Biomecânica possibilita não apenas um aprimoramento do corpo do ator, mas a atualização prática do princípio gerador desse sistema: a necessidade de um corpo versátil e livre para expressar e se expressar, de maneira consciente e em diferentes linguagens, na vida e na arte.

AS AULAS DE BIOMECÂNICA NO TEATRO DE MEYERHOLD

No Teatro de Meyerhold, as práticas de Biomecânica eram realizadas por oito a trinta membros, durante aproximadamente uma hora. Inicialmente, eram feitos exercícios complementares que auxiliavam na execução dos *Études*, palavra que, em francês, era usada para denominar a sequência de movimentos que compunham um pequeno melodrama corporal. Em seguida, eram feitos dois estudos com um descanso de quinze minutos. Os atores usavam uniformes leves, isto é, roupas que se assemelhavam às dos trabalhadores: *shorts* e camisetas para as mulheres e camisas e calças para os homens.

Os estudos da Biomecânica, cujo propósito era ensinar aos atores o máximo de movimentos no espaço por meio de coordenadas exatas, eram realizados com música tocada ao piano, que servia de estímulo emocional, mesmo que gerasse conflito com a composição rítmica natural do estudo. Nesse caso, a música não servia

SANTOS, Maria Thais Lima O
Encenador como Pedagogo.
2002. Tese (Doutorado em
Artes Cênicas) – Escola
de Comunicações e Arte,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, 2002, p. 99-100.

como metrônomo, pelo contrário, tinha uma função diferente em cada estudo. Em alguns, se apresentava no tempo do ritmo corporal, e em outros, era executada no contratempo.

<http://www.youtube.com/watch?v=mlcUGMdXJPA>

Descrição de uma aula de Biomecânica, no Teatro de Meyerhold: exercícios preparatórios com o bastão. Alexey Levisnkiy, no ECUM, em Belo Horizonte.

Alexey Levisnkiy é ator, diretor e professor. Laureado com o State Prize, foi graduado pelo School-Studio of MkhAT, em 1969. Foi um dos atores líderes do Satire Theatre, em Moscou, nos anos 70. Começou a estudar a Biomecânica com Nicolai Georgyevich Kustov, antigo colega de Meyerhold, e professor de Biomecânica na escola GosTIM, nos anos 80. Atualmente, trabalha como ator e diretor nos teatros de Moscou OKOLO e no Teatro Ermolova. Ministra master classes de Biomecânica, no Meyerhold Centre, e também em outros países, como na Áustria, Alemanha, EUA, Holanda e Reino Unido.

Para uma visão geral e detalhada dos movimentos da Biomecânica e seus princípios, acesse a playlist do Youtube: <http://www.youtube.com/playlist?list=PL990518B9B1FFCD1B>

LISTA DE TODOS OS ÉTUDES

Vale destacar, que o material descritivo e imagético sobre os *Études*, são de difícil acesso, por dois motivos, em especial: a censura à obra de Meyerhold durante o período stalinista, na URSS, e as características de tradição prática da passagem de conhecimento de mestre para discípulo adquiridas pela Biomecânica, decorrentes do primeiro motivo citado, não puderam ser massificados.

1. DISPARANDO O ARCO
2. ATIRANDO A PEDRA
3. A BOFETADA NO ROSTO
4. GOLPE COM A ADAGA
5. CONSTRUINDO A PIRÂMIDE
6. GOLPE COM OS PÉS
7. O SALTO SOBRE O PEITO
8. SOLTANDO O PESO
9. O CAVALO E O CAVALEIRO
10. PASSANDO UMA RASTEIRA
11. CARREGANDO O SACO

12. O SALTO PELAS COSTAS
13. O CÍRCULO

Afinação Corporal: o Dáctilo

O primeiro movimento realizado antes de quase todos os estudos era denominado “dáctilo” (*Dactyl*), um exercício símbolo, que significava o momento preciso do início do estudo e, para alguns, o término. Existem dois tipos de dáctilos, um completo e outro simples.

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

Dáctilo completo:

1. Em pé, parado, com todos os músculos relaxados.
2. O ator, subitamente, abaixa o tronco e levanta os braços em um movimento para trás. Com o impulso do movimento anterior, em um movimento curto e ascendente levanta os braços para frente, seu corpo acompanha os braços.
3. Descendo, ele dobra os joelhos, e desce os braços, batendo palmas duas vezes, em um movimento rápido e descendente e bate duas palmas na sequência.
4. Joga os braços para trás, ao se separarem depois da última palma.
5. O ator retoma a posição inicial, porém o estado não é de relaxamento, mas de prontidão física: é um corpo atento, pronto para começar o estudo.

SELEÇÃO DE TRÊS ÉTUDES

Os demais *Études* encontram-se em anexo, ao final do livro.

A descrição dos três estudos de Biomecânica selecionados para este livro tem por objetivo orientar e ilustrar o desenvolvimento corporal para a execução prática desses estudos. Devemos, porém, ter consciência de que, por serem exercícios práticos corporais,

são transmitidos como um linha entre “instrutor” e “aprendiz” ou “executor”, e que essa linha de transmissão pessoal nunca poderá ser substituída, em sua complexidade, por uma descrição escrita, mesmo que busque a precisão, como é nosso objetivo, com o que veremos a seguir.

Disparando o arco

Inspirada na descrição de Mel.....

Gordon (1973).

1. Preparação para o dácio;
2. Execução do dácio (Repetir duas vezes. Na segunda, o ritmo deve ser acelerado);
3. O ator cai no chão sobre os braços e pernas (quatro apoios). Ele encolhe, ao mesmo tempo, pernas e braços. Levanta-se sobre o pé direito e começa a puxar o braço esquerdo para cima;
4. Alinha os braços como uma reta perpendicular ao chão;
5. O ator avança, com seu ombro esquerdo para a frente e seu pé direito para trás;
6. Localizando um alvo imaginário, ele transfere seu peso do seu pé direito para o esquerdo, e de novo para o direito;
7. Apoiando-se sobre o seu braço esquerdo à frente, o ator transfere o seu peso para esse braço, flexionando os joelhos e pernas, projetando o braço direito para o alto, perpendicularmente ao chão;
8. O ator se encolhe sobre os joelhos flexionados, sem tocá-los no solo, e olha para frente, como se pegasse um objeto no chão, aproximando-o do seu tronco;

9. Levantando-se, e imitando, com seus braços, o movimento de um estiramento, o ator, sempre com uma torção da coluna, descreve o estirar e encolher de um arco.
10. O ator olha o seu alvo, com o arco na lateral do corpo;
11. Descrevendo um arco, cujo centro está em seu ombro direito, o equilíbrio do ator é trocado da perna direita para a esquerda, e mais uma vez para a direita;
12. O ator olha seu alvo;
13. O ator usa o arco à frente do queixo, para focalizar o seu alvo;
14. 15 e 16. Ele puxa uma flecha ou coldre imaginários de seu cinto, realizando uma sequência de movimentos;
15. O ator curva, muito rapidamente, a parte superior do seu dorso, em direção ao chão;
16. O ator puxa a flecha, levantando-a com o braço direito e, sob as pontas dos pés, desce nos joelhos e termina em uma posição semi-flexionada em cima dos joelhos, com o braço esquerdo à frente, e o direito na cintura;
17. O ator projeta o quadril para trás, levantando-o, e a coluna para frente, sem dobrá-la, com o braço direito para cima;
18. O ator volta à posição em pé, mantendo o desenho dos braços. Levanta rapidamente o braço direito, e termina com os dois braços à sua frente, como se tivessem mirando com o arco;
19. O ator mira o alvo;
20. O ator mira, fazendo o movimento como se fosse disparar a flecha, mas não o faz;
21. O ator mira novamente;
22. O ator olha para baixo, com os braços para baixo, como se preparasse o arco;
23. Ainda olhando para baixo, o ator estica o arco como se nele, inserisse a flecha;
24. O ator flexiona os joelhos, olhando para cima, com os braços para cima, segurando o arco já montado. O ator mantém a posição anterior, e apenas estica o braço direito para baixo;
25. Agora, lentamente, o ator se endireita, sustentando seus braços estendidos numa posição rígida. O braço esquerdo é puxado para a

- frente, e o braço direito é atirado para trás, num nível ligeiramente mais baixo;
26. O ator o dispara com um grito;
 27. Seu corpo imediatamente se torce como um arco disparado em posições de “recusa” (*refusal*).
 28. O ator dá uma volta em seu próprio eixo, e retorna à posição inicial do *Étude*.

Os objetivos e comentários podem ser encontrados em: GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

OBJETIVOS: Exemplo de um Ciclo de Interpretação: Intenção, Realização, Recusa da Ação. Desenvolvimento de movimentos de ombros e braços, livres e amplos. Utilização de alongamentos horizontais do corpo para encontrar centros de gravidade. Uso do pé para estabelecer equilíbrio. Prática de gestos de cair e levantar.

COMENTÁRIO: De acordo com Alexei Gripich, esse estudo teve, provavelmente, sua origem no trabalho pré-revolucionário, de treinamento do ator, de Meyerhold. Foi também, mais tarde, utilizado por Stanislavski, em seu estúdio.

(Nota: A série fotográfica desse estudo, em T-57, aparece numa ordem ligeiramente diferente.)

Descrição inspirada no trabalho/estudo: GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

Atirando a pedra

1. O ator executa o dátilo;
2. Em seguida, ele salta, vira-se para a esquerda, e volta ao chão, com o pé esquerdo para a frente. Seus joelhos estão curvados, com sua mão direita à frente e a esquerda para trás;
3. O ator endireita-se nessa posição, ou seja, mantendo a perna esquerda à frente da direita, porém com os pés paralelos (como uma imagem egípcia);

4. O ator executa um impulso de *otkas* (recusa) para trás, com o braço direito, para depois projetá-lo para frente, enquanto o braço esquerdo vai para trás. Os dois braços executam o movimento ao mesmo tempo, e se posicionam em forma de semicírculo. As pernas do ator também flexionam-se na mesma posição em que estavam. O ator olha para frente;
5. O ator executa, mantendo o desenho corporal, um *otkas* (movimento de recusa), e depois começa a correr, mantendo o desenho geral do corpo, com os joelhos e braços em forma de arco;
6. O ator salta e para. A posição de parar é igual à posição antes da corrida, porém o olhar é para trás e para o chão, como se ele estivesse vendo uma pedra;
7. O ator se levanta na ponta dos pés, e então cai sobre o joelho direito. Seu corpo oscila para trás e pega uma pedra com a mão direita, que também serve de apoio;
8. Tomando impulso com o braço esquerdo, o ator oscila para trás, e pegando uma pedra imaginária com sua mão direita, o ator levanta-se, volve seu braço direito num amplo arco para a esquerda, para a frente e para trás, no sentido transversal, atrás de seu corpo, que cai. Seu ombro esquerdo está elevado, o direito abaixado, com a mão direita no nível do joelho. Os joelhos estão levemente flexionados;
9. Ele dá um passo para trás;
10. Com a pedra imaginária ainda presa em sua mão direita, atrás do corpo, o ator começa a correr. Seu ombro esquerdo está levantado;
11. Ele para com um leve pulo, voltando ao chão com seu pé esquerdo à frente;
12. Depois de seu braço direito estar inclinado transversalmente sobre o peito, sua mão esquerda agarra o cotovelo e o braço esquerdo gira, fazendo círculos a partir do cotovelo;
13. O peso do corpo é transferido para o pé direito. Ainda agarrado pela mão esquerda, o braço direito é puxado abruptamente para trás, e é balançado em um arco, cuja base é o ombro. O ator solta a mão esquerda, permitindo que o braço direito forme um círculo amplo e completo;
14. Interrompendo o movimento circular, o braço direito é mantido à frente, enquanto o ator procura por um alvo imaginário;

15. Ele corre alguns passos adiante e pula;
16. Preparando o arremesso, ele balança seu braço e perna direitos para trás;
17. Ele joga a pedra imaginária, torcendo seu lado direito para a frente e o esquerdo para trás;
18. Ajoelhando-se sobre o joelho direito, o ator bate palmas, e então coloca a mão em concha, atrás da orelha direita, como se esperasse ouvir algum resultado;
19. (O alvo imaginário é atingido) Ele aponta com seu braço esquerdo e inclina-se para trás, com braço direito no quadril direito;
20. Elevando-se, ele executa um dácio.

Vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=XrkB_rcQNzM

Demonstração do Étude “Atirando a pedra”, por Genadi Bogdanov. O vídeo também mostra outras raízes do trabalho de Meyerhold, tais como o estudo da commédia dell’arte, da pantomima e da máscara, para o treinamento e expansão do vocabulário corporal do ator.

Gennadi Nikolaevic Bogdanov se formou como ator no GITIS (Moscow State Academy), em 1972. Estudou a Biomecânica Teatral de Meyerhold por quatro anos, com Nikolai Kustov – ator e instrutor do próprio Meyerhold até sua morte. É um dos fundadores da Escola Internacional de Biomecânica. Desde a década de 90, passou a colaborar com universidades e centros teatrais da Áustria, Austrália, Brasil, Bélgica, Holanda, Canadá, Dinamarca, França, País de Gales, Alemanha, Inglaterra, Itália, Países Baixos, Polônia, Singapura, Espanha, Suécia, Suíça e EUA, ministrando cursos, fazendo demonstrações técnicas e apresentando seus espetáculos, sendo um dos mais destacados mestres, e descendente direto da Biomecânica Teatral de Meyerhold. É mestre-colaborador do ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral), dirigido por Eugenio Barba, desde 1996. Foi diretor artístico da Escola Internacional de Biomecânica, no Centrum Mime Berlim. Atualmente, na Itália, é diretor pedagógico e artístico do Centro Internacional de Biomecânica Teatral de Meyerhold, em Perugia, onde ministra cursos de formação especializada.

OBJETIVOS: Exemplo de um Ciclo de Interpretação complexo, com múltiplas preparações, ações, reações e pausas. Desenvolvimento de movimentos curvos e livres, e do equilíbrio. Uso de braços e ombros para estabelecer o centro de gravidade quando em movimento. Exercício de excitabilidade reflexiva a estímulos sonoros. (q)

COMENTÁRIO: O estudo é executado em *tempos* alternados.

(Nota: Esta descrição foi retirada de *Theatre in Soviet Russia*, de Andre van Gyseghem, de 1943, o único relato detalhado publicado. Embora o estudo fosse uma parte básica da Biomecânica, não há fotografias disponíveis.)

Os objetivos e comentários podem ser encontrados em: GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

Ibidem.

Golpe com a adaga

<http://www.youtube.com/watch?v=dUUgaQqgBS0&feature=fvwrel>
Étude “Golpe com a Adaga”, executado no teatro de Meyerhold.

Descrição encontrada em: GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

1. Dois atores estão frente a frente, a uma distância de seis pés, e executam um dátilo;
2. O primeiro ator, com as mãos abertas atrás das costas, flexiona as pernas e salta à frente de seu parceiro, que levemente recua para trás. Pisando com seu pé direito, que está num ângulo de 45 graus em relação a seu parceiro, o ator cerra os punhos;
3. Com seu peso no pé direito, o primeiro ator puxa uma adaga imaginária, de uma bainha também imaginária presa em seu pulso esquerdo, formando um arco que cruza seu rosto num ângulo de 45 graus, que termina à direita e acima de sua cabeça;

4. Muito lentamente, ele começa a cravar a adaga dentro do espaço antes ocupado pelo corpo recuado de seu parceiro;
5. Enquanto o primeiro ator inicia seu movimento de golpear, seu peso é transferido para seu pé esquerdo, e a parte central e esquerda superior do seu dorso permanece voltada para a frente;
6. O parceiro, cujas pernas estão bem plantadas, com a perna esquerda flexionada e plenamente equilibrada sobre a base do pé esquerdo, e o pé direito com a barriga da perna e a parte traseira do pé retesadas, joga sua cabeça para trás e se arqueia até que tenha formado uma meia ponte, empurrando seus braços para baixo. Seus ombros estão paralelos num plano horizontal;
7. No ponto extremo de contato entre o parceiro e a adaga imaginária, o parceiro dá um safanão para cima, com um grito, cuja origem é o diafragma;
8. Isso assinala ao primeiro ator para rapidamente afastar seu braço direito e o corpo para a posição original.

OBJETIVOS: Exemplo de Ciclo de Interpretação.

Coordenação com o parceiro. Exemplo de estados psicofísicos automáticos, causados por mudanças no equilíbrio e tensão muscular (punhos cerrados, contração de músculos da parte mais baixa das costas). Desenvolvimento da resistência da parte inferior do tronco, como centro de equilíbrio. Desenvolvimento da excitabilidade reflexiva a estímulos sonoros externos (f) e (g).

COMENTÁRIO: Estudo executado em tempos extremamente alternados.

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

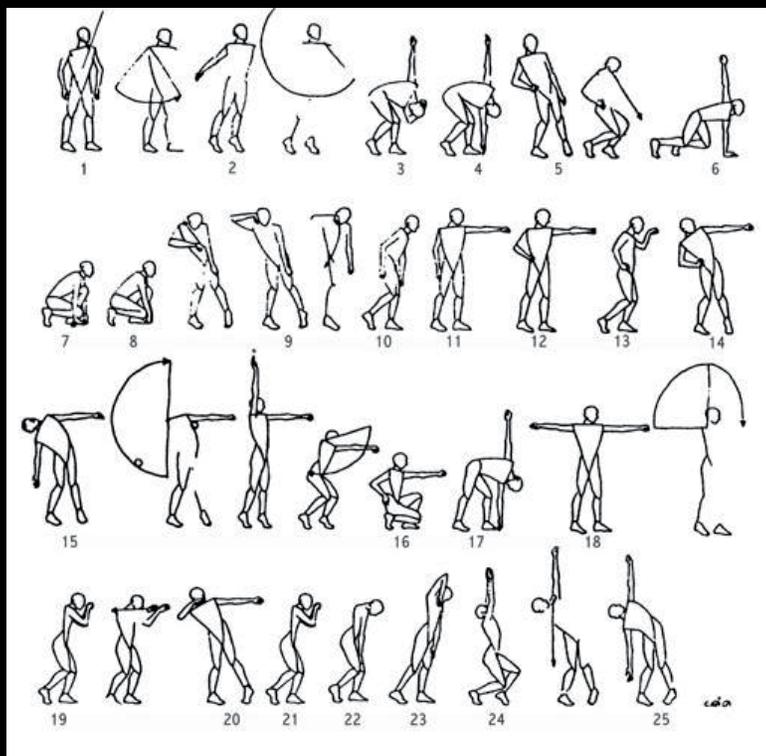


Figura 17:

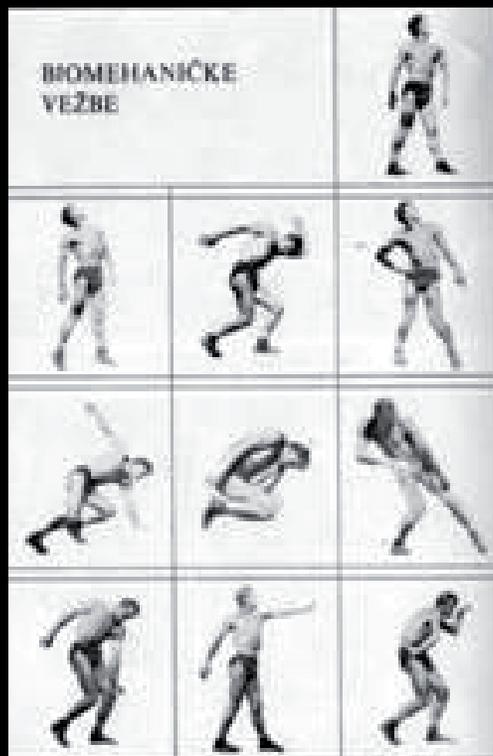


Figura 18:

(<http://jeffersondafonseca.blogspot.com.br/2012/08/vsevolod-meyerhold-1874-1940.html>)



Figura 1B - Posições que compõem o Étude "Atirando a pedra"



Figura 1B- Posições corporais do Étude "Atirando a pedra"

SUGESTÕES DE ABORDAGEM DA BIOMECÂNICA HOJE

A trajetória e o trabalho de Meyerhold, descritos neste livro, têm apenas a função de inspirar os atores e arte-educadores à prática e à criação de uma cena teatral consciente, tanto do ponto de vista do conteúdo social a ser abordado, como também do ponto de vista formal – talvez o ponto destacado pela Biomecânica. Ou seja, o **como** dizemos aquilo queremos dizer/mostrar.

Aconselhamos a todos os interessados em teatro a praticar os exercícios da Biomecânica, difundindo-os entre seus grupos ou estudantes, aplicando em seus corposos princípios do estudo científico do movimento, para que, a partir da assimilação desse aprendizado, criem livremente suas técnicas e estéticas teatrais.

O teatro é, para Meyerhold, uma construção, um trabalho organizado e racional. Nós, atores e arte-

educadores, também devemos estudar e criar a partir desse entendimento. Assim sendo, sugerimos que:

- Comecem suas práticas com exercícios de conexão do grupo, de contato, estimulando a presença dos indivíduos no local de trabalho;
- Busquem músicas que inspirem tanto a percepção rítmica quanto o desenvolvimento melódico;
- Assistam ao vídeo de Alexey e tentem executar exercícios que prepararem o corpo para os *Études* da Biomecânica; (<http://www.youtube.com/watch?v=mlcUGMdXJPA>).
- Procurem trabalhar, inicialmente, apenas o Dáctilo (movimento inicial dos *Études*), em todos os seus aspectos: desenho do espaço e a “onda” feita pela coluna como impulso para o próximo movimento;
- Verifiquem sempre a postura inicial (pés parapelos, joelhos semi-flexionados, coluna reta e olhar para frente no horizonte) e tentem interiorizar a organização corporal proposta pelos esquemas dos *Études*;
- Façam o Dáctilo, procurando realizá-lo com perfeição, primeiro individualmente, e depois coletivamente. Se quiserem, podem iniciar em grupos de 3 ou 4 pessoas, enquanto as demais observam. A observação é muito importante para a compreensão do movimento.

Também é muito útil que, continuamente, seja estimulada a ampliação das referências culturais, sobretudo, do corpo trabalhado para a cena. Por isso, sugerimos que os filmes de Eisenstein e Chaplin sejam assistidos, a fim de compreender o movimento e o corpo estilizado como base expressiva do discurso estético. Também aconselhamos a escutar a música de Liza e Chopin, e assistir aos vídeos de Dario Fo, no *Youtube*. Os poemas de Maiakovski e as pinturas de Kandinski e de Aleksandr Benois também podem compor com os estudos de Biomecânica.

Porém, devemos sempre ter em mente, que estamos no Brasil, na América Latina, e que devemos buscar em nossa cultura e arte, referências que possibilitem a compreensão do corpo e de seus movimentos, por meio de uma elaboração estética. Para isso, podemos pensar nos repentistas nordestinos,

nos movimentos corporais e na organização do cortejo de Maracatu, nas danças tradicionais gaúchas, nos movimentos circulares e no eixo do Bumba-meu-boi, no treinamento corporal e na relação rítmica da Capoeira, além, é claro, no próprio trabalho coletivo e harmônico das fábricas e do campo que, se fosse consciente, e tivesse sentido para o trabalhador, serviria para nós tal como serviu para Meyerhold.

O importante é que o exercício da investigação artística, no teatro, seja encarado como o estudo da anatomia humana para um cirurgião plástico, pois se não conhecemos o material com o qual trabalhamos (a arte, o sensível, o nosso corpo), não podemos atuar sobre ele. Para tanto, segue uma esquema prático da aplicação dos princípios da Biomecânica para a formação do ator e do arte-educador:

COMO UTILIZAR OS PRINCÍPIOS DA BIOMECÂNICA NA FORMAÇÃO DO ATOR E DO ARTE-EDUCADOR:

Princípios do movimento (geralmente falados em russo):

Otkas: recusa, ir no sentido contrário do movimento.

Posyl: desenvolvimento.

Tormoz: freio ou suspensão

Totchka: ponto ou conclusão.

.....
Descrição livremente
inspirada no vídeo de
Alejandro Salas-López:
<http://www.youtube.com/>

O “ciclo de interpretação”:

Otkas — Posyl — Tormoz — Totchka

ou

recusa — desenho — freio — ponto

Exemplo prático:

1. Primeiro escolha uma ação simples, como atravessar a rua;

2. Depois, repita a ação até memorizá-la com o corpo;
3. A ação deverá ser dividida em seus componentes: ver a rua, olhar para os dois lados, medir a distância até o outro lado. Calcular quantos passos são necessários para cruzá-la, e qual o impulso necessário para subir na calçada;
4. Identifique, dentro da estrutura, os pontos em que poderá utilizar cada um dos princípios biomecânicos. Por exemplo, realizar um *otkas* para ver a rua, olhando primeiro para o lugar de onde se vem, e depois, para a rua a ser atravessada. Em seguida, veja a trajetória *posyl* da caminhada de atravessar a rua (existe uma poça d'água no meio da rua? O que deve ser desviado e observado?), e logo realize a chegada no outro lado da rua (*tormoz*). Pode ser integrado um giro ao final. Ou seja, justifique suas ações;
 - Esses princípios se repetirão ao longo de toda a linha de ação, já que compõem o estudo sobre o movimento do corpo humano.
5. De forma clara e precisa, reconstrua os princípios trabalhados, já integrados à ação completa;
6. Repita, variando a intensidade física de cada uma das partes da ação, até chegar a um bom desenho. Essa variação pode compreender desde mostrar os impulsos até a máxima explosão do corpo para a ação. Busque os contrastes;
7. Escolha o ritmo, tendo uma música como apoio. Variações rítmicas podem ser conseguidas por meio da mudança de músicas, como o *jazz*, a música clássica, o *fórró*, o *chorinho* e o *tango*, ou simplesmente, agregando estados, como alegria, raiva, tristeza. Porém, não perca nunca a forma, os princípios devem manter-se à mostra e constituir o eixo da ação. As variações podem e devem ser dadas conforme a necessidade e vontade. O corpo é um laboratório expressivo;
8. Repita a ação sem interrupção. O ponto final também é o ponto de partida;
9. A partir da apropriação corporal consciente da ação, é possível trabalhar um texto, uma música, um objeto ou um figurino desejado para a composição cênica do “Estudo” criado. Experimente-o em lugares diferentes, deixando que o meio gere uma nova perspectiva sobre a ação.

10. Ao final, toda a ação deve ser como uma *pantomima grotesca dançada*, ou seja, como uma ação ressaltada pelo trabalho corporal, que contém oposições sintetizadas em uma “partitura” corporal.

Observações:

- É bom lembrar que os Estudos desenvolvidos não são um fim, mas **um meio** para a criação da cena teatral. É importante que o trabalho seja sentido corporalmente e, ao mesmo tempo, que tenhamos consciência de que, embora não falemos de emoções, os estudos são exercícios de atuação teatral e não ginástica pura;
- A **improvisação** na Biomecânica: para poder improvisar, devemos primeiro ter incorporado rigorosamente a ação. Se a improvisação for feita sem a precisão do desenho da ação, a estrutura do movimento poderá ser perdida e com ela, todo o trabalho;
- A **repetição** é a verdadeira aliada. É por meio do tempo, que o “Estudo” revelará seu **carácter pedagógico** de compreensão corporal dos impulsos do movimento para a cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“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”

Meyerhold

Por meio da Biomecânica de Meyerhold, vimos como podemos aprofundar o funcionamento do corpo e da mente em relação às especificidades da arte. Podemos criar um espaço de liberdade criativa, que ultrapasse a capacidade expressiva do corpo cotidiano e desenvolva o potencial artístico do ator por completo.

Ao superar a divisão entre forma e conteúdo, Meyerhold nos mostra como o corpo é pensamento. A forma assumida pelo corpo é conteúdo social assimilado, ou seja, o conteúdo artístico é o social interiorizado e expressado corporalmente.

A Biomecânica é um recurso artístico-pedagógico que nos desperta para um novo estar no mundo, para um novo olhar, e por que não, para uma atitude consciente como sujeitos históricos que somos.

IN: CHAVES, Yedda Carvalho. V. Meyerhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 9, n.1, 2009, p. 171.

A ampliação e realização do nosso potencial humano, em toda sua complexidade, não dependem apenas de nós, porém a prática consciente de instrumentos criados para despertar esse potencial é, sem dúvida, um estímulo para o desenvolvimento do papel do indivíduo na história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *O Teatro de Stanislavski, Maïakovski e Meyerhold*. Marília: ARTEunesp, v. 1, p. 51-62, 1985.

CHAVES, Yedda Carvalho. V. Meyerhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 9, n.1, 2009.

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

ILINSKI, Igor. La Biomecânica. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 198-201.

MARX, Karl. *O Capital*. Traduzido por Reginaldo Sant’Anna. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 79-93.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

_____. Enunciados da Biomecânica. IN: PICON-VALLIN, Béatrice. O treinamento do Ator em Meyerhold. In: *Buffonneries*, nº 18/-19 - *Exercise (s) - Le Siècle Stanislavski, Lecture*, 1989, pág. 212-219.

PICON-VALLIN, Béatrice. O treinamento do Ator em Meyerhold. In: *Buffonneries*, nº 18/-19 - *Exercise (s) - Le Siècle Stanislavski, Lecture*, 1989, pág. 212-219.

QUILICI, Cassiano Sydow. O ator-performer e a crítica do “corpo cotidiano”. *Revista Cultura Crítica*. São Paulo: APROPUC-SP. No. 3, 1º. Semestre. 2006.

SANTOS, Maria Thais Lima. *O Encenador como Pedagogo*. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 99-100.

_____. *Na Cena do Dr. Dapertutto Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Ed. PERSPECTIVA, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 75.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. Manuscrito de 1929. *Educação & Sociedade*, Campinas/SP: CEDES, v. 21, n.71, p. 21-44, jul. 2000.

_____. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZOLA, Émile. *Le romain expérimental*. Paris, Garnier; Flammarion, 1971.

ANEXO:

A descrição desses *Études* é uma reprodução extraída do artigo: GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts, mar. 1973, p. 73-88.

Outros *Études*:

1. A BOFETADA NO ROSTO
2. CONSTRUINDO A PIRÂMIDE
3. GOLPE COM OS PÉS
4. O SALTO SOBRE O PEITO
5. SOLTANDO O PESO
6. O CAVALO E O CAVALEIRO
7. PASSANDO UMA RASTEIRA
8. CARREGANDO O SACO
9. O SALTO PELAS COSTAS
10. O CÍRCULO

1. A BOFETADA NO ROSTO

(a) Dois atores ficam em pé, frente a frente, a uma distância de três pés. Seus pés estão paralelos, com os dedos firmemente plantados e levemente para a direita. Pressionando as pontas dos pés, seus calcanhares estão quase fora do chão. Suas cabeças estão inclinadas para a frente, com os ombros levantados. Os joelhos e braços estão curvados; (b) Ambos executam um dáctilo; (c) O primeiro ator dá um passo adiante com o pé esquerdo, colocando-o diretamente

em frente do direito. O pé esquerdo aponta para a direita, perpendicularmente ao pé direito. Faz uma rotação com a parte superior de seu dorso para a direita. Seu rosto está voltado para seu parceiro. Seus joelhos estão curvados, com o peso para a frente, no pé esquerdo. Enquanto isso, o parceiro dá um passo adiante com seu pé esquerdo, que está colocado a seis polegadas do eixo do seu pé direito. O peito do parceiro está a 45 graus em diagonal de sua posição original. (d) Simultaneamente, os dois atores inclinam-se para trás, transferindo seu peso para seus pés direitos. O primeiro ator, com seu braço direito estendido e com a mão aberta, desloca-se o mais afastado para trás, até que seu pé esquerdo esteja quase fora do chão; (e) Movendo seu braço direito num curso circular amplo para o lado direito, o primeiro ator torce seu corpo para a direita, enquanto seu peso é transferido adiante, para o pé esquerdo, que é movimentado para trás. O parceiro também move-se adiante e para o centro; (f) O parceiro inclina a cabeça para a direita, enquanto a mão esquerda do primeiro ator lentamente se aproxima; (g) O primeiro ator rapidamente lança sua mão esquerda no lado direito mais baixo do rosto do parceiro. Ele empurra para baixo seu braço direito, apanhando sua própria mão direita, criando um som de tapa. (h) O som assinala uma volta à posição (a). (O Estudo é repetido com a troca de papéis dos parceiros.)

OBJETIVOS: Exemplo de um Ciclo de Interpretação: Preparação, Ação e Ponto de Repetição. Coordenação com parceiro, mudando *tempos* da ação. Uso dos pés e movimentos da parte baixa do tronco para estabelecer equilíbrio. Divisão dos lados esquerdo e direito do corpo. Desenvolvimento da excitabilidade reflexiva a estímulos sonoros (h).

COMENTÁRIO: Estudo executado em *tempos* alternados, embora nunca tão lentamente quanto “Disparando o arco”.

2. CONSTRUINDO A PIRÂMIDE

(a) Dois atores em pé, frente a frente, a uma distância de três pés um do outro, executam um dácio.

(b) O parceiro flexiona seus joelhos, com o pé esquerdo para a frente. Em seguida, estende a perna direita para trás e para a direita, criando uma plataforma estável entre seu quadril e o joelho esquerdo. O parceiro apresenta sua mão esquerda ao primeiro ator, que, tomando-a na sua mão esquerda,

coloca seu pé esquerdo na parte inferior da coxa esquerda de seu parceiro; (c) A mão direita do primeiro ator é agarrada pela mão direita do parceiro, a qual é mantida bem acima de sua cabeça; (d) Enquanto o parceiro puxa a mão direita do primeiro ator, num círculo amplo por trás da cabeça do parceiro, para a direita deste, o primeiro ator rapidamente volve seus quadris para a direita, enquanto empurra seu pé esquerdo contra a “plataforma”, e volve seu pé direito e o corpo para cima e para a direita, até que seu pé direito pouse no ombro direito do parceiro. O parceiro auxilia essa ação, empurrando as mãos para o alto e para a sua direita; (e) Olhando na mesma direção que seu parceiro, o primeiro ator empurra seu pé direito contra o ombro direito do parceiro, e pisa sobre seu ombro esquerdo. Ele é sustentado pelo impulso para cima das mãos do parceiro, que estão agarradas em suas próprias mãos; (f) O parceiro solta as mãos do primeiro ator, uma de cada vez, e usa as suas para agarrar nos tornozelos do primeiro ator; (g) O primeiro ator estica seu corpo e abre seus braços horizontalmente, formando um T; (h) Uma vez que seu equilíbrio esteja perfeitamente estabelecido, o primeiro ator flexiona seus joelhos e bate palmas; (i) Volve seus braços para trás, como um mergulhador, ele salta dos ombros de seu parceiro, pulando numa direção diagonal para a esquerda; (j) No ar, o ator torce a parte superior de seu dorso para a esquerda e a parte mais baixa para a direita; (k) Essa ação de rotação obriga seu corpo a virar-se, permitindo que volte ao chão, em sua posição original, encarando seu parceiro a uma distância de três pés. Seus joelhos estão flexionados; (l) O primeiro ator executa um dístico. (O estudo é então repetido com os parceiros trocando os papéis.)

OBJETIVOS: Prática em movimento giratório, movimentos de rotação relacionados à gravidade. Resistência do pulso, pernas e músculos das costas. Desenvolvimento do equilíbrio no espaço e sob impacto. Coordenação com o parceiro.

COMENTÁRIO: Meyerhold juntou numerosos passos a esse estudo, que é, essencialmente, um feito acrobático simples. Em classes adiantadas, os atores executavam saltos mortais para a frente, em vez de saltos rotativos e construíam torres e pirâmides complexas, com muitos parceiros.

3. GOLPE COM OS PÉS

(a) Dois atores frente a frente, a uma distância de seis pés, executam um dácio; (b) O parceiro, com seus joelhos flexionados e pés apontando levemente para dentro, forma uma base estável. Com o corpo levemente para a frente, ele faz sons de zombaria para o primeiro ator; (c) O primeiro ator, com as sobrancelhas levantadas e os olhos fixos nos do parceiro, levanta lentamente a perna direita, que está flexionada no joelho, até que ela alcance sua altura extrema. Sua cabeça está voltada para a frente. O corpo do ator está equilibrado pelo peso de seus braços, que estão tensionados no ombro e atrás das costas. O pé direito do ator está num ângulo de 45 graus em relação a seu corpo; (d) Lentamente, curvando seu pé direito e inclinando seu corpo para trás, o primeiro ator arremessa seu corpo para a frente: os pés em primeiro lugar, para o nariz de seu parceiro, que recua a parte superior do dorso; (e) Uma vez no ar, o ator chuta suas pernas para cima e para a frente, chegando ao chão, suavemente, sobre seu ombro esquerdo. (f) O parceiro cai para trás sobre seu lado direito.

OBJETIVOS: Desenvolvimento da excitabilidade reflexiva e da resposta. Estabelecimento de equilíbrio em um pé. Movimento desafiando a gravidade. Aprender a cair. Coordenação com o parceiro.

COMENTÁRIO: Meyerhold declarou que aprendeu esse estudo com Giovanni di Grasso, o ator siciliano que visitou a Rússia, antes da Revolução.

4. O SALTO SOBRE O PEITO

(a) Dois atores em pé, a uma distância bem grande, executam um dácio; (b) O primeiro ator, correndo em grande velocidade, dá impulso em seu pé direito, e salta para seu parceiro, cujo equilíbrio está firmemente fixado; (c) No ar, o primeiro ator direciona seus joelhos para o peito do parceiro; (d) “Aterrissando” contra seu parceiro, o primeiro ator engancha seus cotovelos por trás dos ombros dele; (e) O parceiro inclina a parte superior do seu dorso para trás, para sustentar o peso do primeiro ator, que segura a parte de trás do pescoço do parceiro com sua mão esquerda; (f) O primeiro ator, lentamente, puxa com sua mão direita, uma adaga imaginária do cinto; (g) Ele golpeia seu parceiro, puxando a adaga imaginária por sua garganta; (h) O parceiro começa,

lentamente, a curvar o corpo para trás, e produz um som, como se estivesse morrendo; (i) Afrouxando o aperto do pescoço do parceiro, o primeiro ator começa a deixar deslizar o corpo dele, golpeando-o continuamente com sua adaga imaginária; (j) Ambos caem ao chão ao mesmo tempo.

OBJETIVOS: Exercício com distâncias precisamente calculadas. Aguentar pesos contra o peito por meio do posicionamento das pernas. Desenvolvimento da excitabilidade reflexiva, a partir de estímulos complexos.

COMENTÁRIO: Esse estudo foi também inspirado em Grasso, que, conforme relatos, cortou o pescoço de seu parceiro, extraíndo sangue.

5. SOLTANDO O PESO

(a) O primeiro ator está em pé, diretamente atrás de seu parceiro; (b) Ao som de um apito, o parceiro põe suas duas pernas juntas sobre o pé esquerdo do primeiro ator, formando uma perfeita vertical; (c) O primeiro ator segura o lado direito da cintura de seu parceiro, com sua mão direita e, curvando seu cotovelo esquerdo, segura a mão esquerda de seu parceiro na sua, à maneira de um aperto de mão; (d) Colocando sua perna direita levemente flexionada para o lado direito, com o pé voltado para fora, o primeiro ator deixa cair, lentamente, o corpo rígido de seu parceiro, cujo braço direito é deixado a balançar para baixo; (e) Mantendo seu pé na mesma posição, o primeiro ator deixa cair o corpo de seu parceiro, usando apenas a contração muscular de suas coxas; (f) Quando a mão esquerda do parceiro toca o chão, a ação é revertida até que o ator esteja uma vez mais na vertical.

OBJETIVOS: Praticar movimentos puramente lineares. Aprender a aguentar pesos e a cair.

6. O CAVALO E O CAVALEIRO

(a) Ao som de um apito, o primeiro ator dá uma rápida corrida e salta nas costas de seu parceiro, escarranchando-se em seus ombros e envolvendo o pescoço dele com seus braços; (b) Recebendo o peso, com os joelhos flexionados, o parceiro segura as pernas do primeiro ator, e começa a correr em uma longa e descuidada cavalgada galopante. (c) Quando o apito toca novamente, ele para numa posição bem equilibrada; (d) O apito é tocado pela terceira vez, e o

parceiro recomeça a correr, abrindo um eixo perpendicular para sua esquerda; (e) A sequência continua até que o apito soe duas vezes.

OBJETIVOS: Uso dos ombros para aguentar peso. Desenvolvimento da excitabilidade reflexiva.

COMENTÁRIO: Em classes avançadas, muitos grupos de “cavalos e cavaleiros” foram treinados em sequências mais complexas, baseadas em *tempos* alternados e esquemas geométricos.

7. PASSANDO UMA RASTEIRA

(a) Dois atores ficam face a face, como em “A Bofetada no Rosto”, e executam um dácio; (b) O parceiro cerra os punhos; (c) O primeiro ator agarra o pulso direito do parceiro com sua mão esquerda, e a puxa violentamente para o lado, provocando a perda de equilíbrio do corpo do parceiro, conforme seu pé esquerdo é arrancado do chão; (d) O primeiro ator empurra o lado esquerdo do parceiro com seu braço direito, obrigando-o a dar um passo para trás, com seu pé esquerdo; (e) O primeiro ator agarra a garganta do seu parceiro com sua mão esquerda, fazendo com que ele grite, como se estivesse machucado; (f) Esse som assinala um retorno à posição original; (g) Os atores executam um dácio, e repetem o estudo após trocar de papéis.

OBJETIVOS: Desenvolvimento do equilíbrio rítmico. Excitabilidade reflexiva extremamente rápida.

8. CARREGANDO O SACO

(a) A certa distância, dois atores executam um dácio; (b) O primeiro ator, segurando uma adaga imaginária, persegue seu parceiro; (c) Mesmo mudando sua direção, o parceiro não consegue escapar do primeiro ator, que o golpeia nas costas; (d) O parceiro cai lentamente ao chão; (e) O primeiro ator ajoelha-se e, muito lentamente, levanta o corpo rígido do parceiro; (f) Então, subitamente, ele joga o corpo sobre seus ombros; (g) O primeiro ator começa a correr desordenadamente num círculo amplo; (h) Ele para e, lentamente, rebaixa o corpo do parceiro.

OBJETIVOS: Desenvolvimento da excitabilidade reflexiva. Exploração de estados emocionais psicofísicos.

COMENTÁRIO: O estudo parece ter uma estreita semelhança com uma ação clownesca padrão.

9. O SALTO PELAS COSTAS

(a) Dois atores, frente a frente, executam um dáctilo; (b) O parceiro vira-se para a direita, e se agacha numa posição estável, que seja perpendicular ao primeiro ator, que, com seus braços para o alto, coloca seu pé direito no lado direito das costas de seu parceiro; (c) Conforme seu parceiro, lentamente, inclina-se para a frente, o primeiro ator empurra seu pé esquerdo contra o chão, impelindo seu corpo para cima. Num movimento de torção, com seus braços conduzidos para baixo e joelhos curvados, o primeiro ator sobe nas costas do parceiro, voltado para a mesma direção dele; (d) Movendo levemente para cima, e resvalando seu pé direito para trás e para a direita, o parceiro cria uma “plataforma” plana e estável com suas costas. Com seus joelhos flexionados, braços atrás e a parte superior do dorso curvada para a frente, o primeiro ator regula seus movimentos com os do parceiro; (e) O primeiro ator e o parceiro mantêm uma posição equilibrada e imóvel; (f) Ao som de um apito, o parceiro começa a andar para a frente lentamente. (g) Ao som do próximo apito, o primeiro ator salta das costas do parceiro.

OBJETIVOS: Desenvolvimento de muitas formas de equilíbrio e da excitabilidade reflexiva. Coordenação com o parceiro.

COMENTÁRIO: Em classes adiantadas, Meyerhold acrescentou outras etapas como saltos mortais para a frente, em lugar de saltos simples e de pular das costas de um ator, para as costas do outro.

10. O CÍRCULO

(a) Um grupo de atores, em múltiplos de três, executam um dáctilo; (b) Eles caminham em círculo em torno da sala, galopando em passos largos; (c) Ao som de um apito, o segundo ator, de cada três, coloca suas mãos nos ombros do primeiro ator. O terceiro ator salta para a frente, colocando suas mãos e um joelho sobre a plataforma criada pelos dois primeiros atores; (d) A cada mudança no tempo da música, o terceiro ator executa uma diferente posição de equilíbrio nos ombros dos primeiros dois atores, que estão caminhando a

passos largos; (e) Na posição de equilíbrio final, o terceiro ator senta-se nos braços do segundo ator; (f) Ao som do apito, o terceiro ator inclina-se para a frente, agarrando os ombros do primeiro ator, enquanto o segundo retira suas mãos do ombro do primeiro ator. Isso permite ao terceiro ator manter uma posição perpendicular durante a marcha; (g) Os três atores continuam a caminhar até que o apito seja tocado.

OBJETIVOS: Desenvolvimento de muitas formas de equilíbrio. Excitabilidade reflexiva. Coordenação com parceiros. Sustentar pesos nas costas e braços.