

## Ensino e política da teatralidade: estudo de caso sobre Meyerhold<sup>1</sup>

Christopher McCullough  
University of Exeter

*Treinamento! Treinamento! Treinamento!  
Mas se for aquele tipo de treinamento que exercitam somente o  
corpo e não a mente, então ninguém te agradecerá!  
Eu não uso atores que sabem como se mover mas não podem pensar.*  
(Vsevolod Meyerhold, 1934)

Este texto aborda Meyerhold, desde um ponto de vista materialista, observando a importância da prática teatral como método de aprendizagem. O modelo que orienta este trabalho está baseado na noção de que o teatro de Meyerhold é um exemplo de teatro político. Discuto a “práxis” na aprendizagem, como elemento que se opõe ao conceito da neutralidade ideológica transcendente que se manifestaria na “prática”.

Utilizando o trabalho de Meyerhold como veículo, este texto examina a potencialidade deste material e o papel do “fazer” na aprendizagem. A conexão entre contexto de aprendizagem e o significado da política no teatro, oferece uma oportunidade para desafiar idéias sobre o teatro que supõe que o “fazer” é inocente em termos de ideologia.

A maioria dos estudantes de teatro terá seu primeiro encontro com o teatro radical e progressista através da leitura seletiva do trabalho de Bertolt Brecht. E apesar de que a teoria e prática de Brecht são comumente distorcidas, este encontro oferecerá um contato com a idéia de dialética no teatro como foi proposto e praticado por Vsevolod Meyerhold.

Até seu retorno para Berlim Oriental em 1949, Brecht esteve trabalhando e escrevendo no marco de, e para sociedades pré-revolucionárias, e estava desta maneira, preocupado com a tarefa de fomentar a consciência potencial de sua audiência para as contradições inerentes do capitalismo. Além disso, está claro que a Alemanha Oriental do pós-guerra não representava um modelo de sociedade pós-revolucionária. No entanto, o trabalho de Meyerhold, desenvolvido em meio às tensões pré-revolucionárias teve continuidade no contexto das conseqüências imediatas da Revolução e só foi apagado quando o Stalinismo fechou seu punho sobre a arte. Por isso podemos dizer que Brecht é pré-revolucionário e Meyerhold é (pós) revolucionário.

Esta distinção, pode ser no entanto muito simples. Como Brecht, Meyerhold ao desenvolver sua prática fez aparecer as contradições das práticas de outros diretores. Sua “práxis” nasceu como reação contra a estética pré-revolucionária do Naturalismo e do Realismo pictórico. Mas, Meyerhold chegou rapidamente à conclusão de que os procedimentos de Stanislavsky não eram menos repressivos que o estilo que este queria substituir:

*O naturalismo do Teatro de Arte é o naturalismo adotado pelos atores Meiningen; cujo princípio fundamental é a exata representação da vida... o teatro naturalista nega não somente a habilidade do espectador de imaginar por si próprio, mas também sua capacidade de entender de forma inteligente as conversações* (Braun, 1969: pp23-27)

Meyerhold observou que esta obsessão com os detalhes da veracidade em todos os níveis da realização teatral, criava aquilo que devemos considerar uma *totalidade social*: uma imagem de cena na qual não apenas cada detalhe do mundo é representado, mas cuja complexidade de detalhes impede, pela sua repetição, qualquer visão alternativa possível do mundo. Conseqüentemente deveríamos dizer, ‘assim é como o mundo é, nada pode ser feito para alterar este estado de coisas; isto é a realidade’. Desta forma Meyerhold afirmou o potencial radical do teatro que não se preocupava em representar este sentido de totalidade social dizendo que:

*No teatro a imaginação do espectador é capaz de suprir aquilo que ficou sem ser dito. É esse mistério e desejo de desvendá-lo que leva tanta gente ao teatro.... O teatro estilizado produz um espetáculo no qual em certo sentido o espectador é obrigado a empregar sua imaginação criativa com o fim de completar os detalhes, intimado pela ação que provêm do palco* (Apud in Braun, 1995: 71)

Assim, se a prática teatral declara o objetivo de criar uma *representação exata da vida*, nós devemos inferir que a realidade, nesta estrutura ideológica, é tratada como um conceito absoluto. Sendo a realidade fixa, a natureza humana seria um estado transcendente e as ‘leis da vida’ seriam imutáveis. Para o espectador do *teatro da ilusão*, nada é deixado para a imaginação, a narrativa se desdobra dramática e visualmente na frente do espectador em um processo que não difere do requerido para o ato de leitura de um romance. Neste caso

os espectadores consumiriam arte como um produto cultural que proporcionaria poucos espaços para sua participação ativa na produção de sentidos. O que Meyerhold (como Brecht e Piscator na Alemanha) buscava era fazer do espectador um participante ativo em uma atividade cultural com final aberto. O espectador deveria ser, com os atores, transformado em participante ativo na produção de sentidos. Sentidos estes que poderiam e deveriam se transformar sempre. Obviamente, este é um conteúdo que deve ser discutido se queremos entender a proposta dos experimentos de Meyerhold e de outros realizadores teatrais revolucionários.

Um olhar materialista deve desafiar o conceito prefixado de realidade. Focalizar um projeto pedagógico a partir de Meyerhold e de outras teatralidades políticas, exige que a metodologia de trabalho seja sensível ao desafio de Meyerhold sobre a idéia de ‘representação exata da vida’.

Apresentar este material utilizando um método que não permita o debate entre os estudantes e o professor terá pouco valor. Será através deste tipo de discussões que o material poderá ser melhor compreendido. Uma prática de ensino que utilize uma relação convencional por meio da qual a leitura é o ponto de partida para a discussão grupal em seminário, quando de fato isso deveria ocorrer ‘experimentando algumas das idéias’ na prática, não ofereceria as melhores condições para que os estudantes possam realizar uma pesquisa heurística<sup>2</sup> mediante exercícios colaborativos e individuais. Isto significa que o propósito de compreender os experimentos radicais do teatro socialista será invalidado se a pedagogia empregada negar, na prática teatral, voz aos estudantes. Isso nos remete aos perigos de tratar os esforços dos experimentos teatrais dos anos 20 apenas como um outro conteúdo estimulante para ser incluído no currículo universitário.

Alguns artistas daquele período (Meyerhold não estava só) estavam empregando uma teoria “científica” da sociedade com o fim de promover recursos através dos quais transformar tal sociedade. Isto não significa a mesma coisa que incrementar a consciência espiritual como consequência das apropriações modernas das formas trágicas ancestrais, mas diz respeito à possibilidade das gerações descobrirem que podem avançar no sentido de se auto liberar de certas formas de exploração e opressão. Perder nosso sentido da relevância do teatro é negar o esforço dos indivíduos que de fato foram o foco do nosso trabalho. Na nossa experiência a tarefa não foi recriar o trabalho de Meyerhold (ou de qualquer outro diretor) mas permitir emergir das nossas reflexões um sentido justo da história com o fim de animar nossas próprias práticas, pois assim estas

poderão ter o potencial de se transformar em “práxis”.

O que segue é um panorama e comentário sobre um projeto que explora a teoria e prática de Meyerhold. Apresento este projeto que foi desenvolvido em sessões diárias de três horas durante cinco semanas. A pedagogia utilizada neste projeto incorporou pesquisas extra-classe, que deram origem a seminários na sala de aula, mas a ênfase foi colocada na metodologia de ensino através da prática, cujo objetivo foi explorar a potencialidade do conceito radical de teatralidade auto-reflexiva ou *teatro estilizado*. Para facilitar a apresentação dividi o projeto em três tópicos: “Habilidades físicas”, “Pesquisa Contextual” e “Explorações Textuais”, mesmo sabendo que tais divisões correm o inevitável risco de não representar fielmente a experiência dos estudantes.

### **Habilidade física**

*Para nós a arte da manufatura é mais importante que qualquer padrão bonito, colorido e tedioso. O quê queremos com efeitos pictóricos agradáveis? O que o espectador moderno quer é o cartaz, a justaposição de superfícies e formas de materiais tangíveis! (On the staging of Verhaeren's *The dawn*, Braun, 1969, p. 173)*

### **Estilização e ação física**

A expressão “habilidade técnica” é muitas vezes tratada como um termo geral que se refere à “prática”. Uma acepção pré-estabelecida de “habilidade física”, que a considera parte constituinte da prática, seria simultaneamente (e de um modo contraditório) radical e livre de condicionamentos ideológicos impeditivos. Muito do trabalho de sala de aula necessita desenvolver as habilidades pedagógicas que possibilitem uma experiência teatral prática para operar como parte intrínseca da relação de matérias dos cursos universitários.

O trabalho de Meyerhold nos ajuda a ver como podemos entender a ação física no palco, e a técnica necessária para comunicar esta ação como um gesto de auto-consciência. Isso não é inocente no sentido de que está implícito a tentativa de representar “realidade” que era a preocupação central do Naturalismo. A ilusão da ação cotidiana não é mais “natural” do que o conceito de “natureza” em si mesmo.

Entre 1905 e 1917 Meyerhold desenvolveu o estudo da disciplina do gesto e do movimento. Considerando que Stanislavsky (nas primeiras fases de seu trabalho) se concentrou no treinamento do ator para estudar a motivação psicológica dos gestos, Meyerhold encorajou os atores a estudar a convenção dos gestos através da história das tradições do teatro antigo. As técnicas que foram desenvolvidas por ginastas e artistas circenses se transformaram no seu foco principal de interesse.

Pode-se afirmar que o Naturalismo, em suas muitas manifestações, é portador das sementes de suas próprias contradições. O esforço por mostrar ‘uma representação exata da vida’ é também a negação da arte. Uma ação no palco que se declara como uma representação da realidade é, em si mesma uma contradição pelo fato de que isso é uma ‘simulação’. Finalmente, devemos aceitar a lógica do argumento que percebe todas as ações ou representações no palco como convenções de um tipo ou outro, ideologicamente arraigado em uma estrutura cultural. As formas do circo e da *Commedia Dell’Arte* criaram signos e gestos claramente definidos que não são parecidos com a vida, conforme percebemos em nossa existência diária, mas certamente estão relacionadas com as ações da vida, emolduradas como gestos conscientemente determinados por questões ideológicas<sup>3</sup>.

Meyerhold, em muito sentidos, se antecipou ao conceito de *Gestus* de Brecht. O significado de *Gestus* é complexo e difícil de entender em uma tradução direta ao Inglês<sup>4</sup>. No entanto, é possível separar o *Gestisches Material*, ou significado social de uma peça, do individual *Gesten*. A ênfase estaria na forma como tal *material* promoveria um incompleto, episódico e contraditório estilo de atuação que revela os seres humanos nas suas constantes mudanças de papéis: a personagem humana como material cultural capaz de construir mudanças.

Então, quais possibilidades existem para um mergulho no trabalho com o teatro físico que guiaria a compreensão da teatralidade socialista de Meyerhold? Em 1926, Leon Trotsky deu várias palestras sob o título de “Cultura e Socialismo”<sup>5</sup> e um dos elementos centrais em seus argumentos foi o problema que deveria ser confrontado por uma cultura revolucionária: a natureza exata da relação entre trabalho e arte. Quando Trotsky analisa a natureza problemática da relação entre uma cultura revolucionária materialista emergente e a cultura “espiritual” burguesa residual, um aspecto interessante surge no seu discurso que afirma que “é bom quando o poeta canta a revolução e o proletariado, mas uma poderosa turbina canta ainda melhor” (ver Pearce, 1962, p. 90). Esse não

é um argumento contra a poesia ou filosofia, mas no contexto da palestra, é uma chamada de atenção para que se entenda que a revolução necessita uma revolução em todos os aspectos das relações sociais. “O instrumento decisivo na revolução cultural deve ser a revolução na técnica” (TROTSKY apud PE-ARCE, 1962, p.90). Se a revolução pede novas formas de pensar derivadas das novas condições das relações sociais, por exemplo uma nova relação entre o individual, o trabalho e o produto do trabalho, no fazer artístico será necessário não somente construir novas imagens (conteúdos) mas também será necessário entender a potencialidade das novas relações entre o individual e as técnicas de produção na arte.

Se cantar canções heróicas para a revolução (ou dançar danças heróicas) não é o mais apropriado, então o que será? Pensando no terreno do bem estar material, devemos observar que é mais urgente a necessidade de tratores do que de canções. No entanto, Trotsky nunca foi tão direto. Existia a necessidade de reavaliar os significados das canções, bem como os conteúdos destas canções.

A nova sociedade industrial da Rússia Soviética emergente requeria novas formas de arte e necessariamente novas técnicas através das quais expressar estas formas. A arte estava relatando o que era importante e significativo na vida do povo, a saber, o processo industrial necessário para transformar um estado feudal em um estado socialista moderno. A partir desta nova relação social nasceu o conceito de *biomecânica* de Meyerhold. Apesar de que a biomecânica, como sistema para o treinamento de atores, antecedeu a Revolução em quatro anos – isso já tinha sido utilizado pelo diretor em seu estúdio em São Petersburgo em 1914 – Meyerhold afirmava que o sistema estava baseado nos estúdios científicos de F. W. Taylor sobre a organização do trabalho. Taylorismo, como esse estudo é conhecido, é entendido como “estudo do tempo e do movimento”, ou mais recentemente como “ciência” da ergonomia, onde o movimento e forma do corpo humano podem ser relacionados com as máquinas ou com o ambiente sob formas mais eficientes. Naturalmente, este estudo das relações da máquina-humana podem ser apropriado por qualquer ideologia, e a ação eficiente do trabalhador pode ser utilizada para benefício dos acionistas, muito mais que para o bem estar coletivo da comunidade de trabalhadores. O Taylorismo é em si mesmo um produto do capitalismo, como Mel Gordon afirma:

*Em 1918, Lênin afirmou que os princípios tayloristas científicos da administração, ou Taylorismo, eram um exemplo primário*

*do empreendimento capitalista, que, apesar do seu significado brutal e explorador – o aumento do trabalho produz e incrementa os lucros – representa uma formidável e revolucionária abordagem valiosa para o conjunto do processo de trabalho da concorrência Soviética.* (Gordon, 1974, p. 74)

Esta leitura preliminar e superficial das origens e da proposta do Taylorismo significa muito pouco para um grupo de estudantes de graduação que deve ter apenas uma vaga idéia do sentido das práticas teatrais de Meyerhold. O problema foi descobrir uma forma pela qual um projeto de cinco semanas pudesse encontrar esse ponto de partida.

Trabalhar sobre o princípio de uma abordagem de educação heurística tem algumas virtudes. Uma interessante situação problema talvez possa ser apresentada para os estudantes que estão por começar sua primeira aula do projeto de cinco semanas (isso sem qualquer pesquisa preliminar de contextualização).

Trabalhando sobre a premissa de que o problema inicial a ser abordado era que a ação teatral (movimento) não é intrinsecamente diferente do movimento do ‘trabalho’ e que deveríamos observar o movimento físico mais em termos dos mecanismos corporais do que nos termos de um vago sentido de estética idealista, propus ao grupo de vinte estudantes que pesquisássemos uma série de tarefas problemas sobre o movimento físico. Não houve nenhuma pista sobre o fazer artístico, apenas a idéia de definir problemas para nós mesmos, e ajudarmos uns aos outros a resolvê-los. É importante enfatizar que este trabalho foi precedido por um aquecimento físico que serviu ao duplo propósito de fazer os estudantes ficarem mais disponíveis para o trabalho físico (por todas as razões óbvias de segurança pessoal), e para organizar uma orientação de trabalho grupal com o qual se buscava criar um compromisso.

O desafio proposto foi que, em pares, os estudantes identificassem um movimento no qual encontrassem alguma dificuldade (tais como dar cambalhotas ou plantar bananeiras) e se ajudassem uns aos outros para alcançar a realização de tais movimentos. O elemento da ‘voz pessoal’ foi importante neste estágio, no sentido de evitar a imposição de ações físicas que fossem ser “melhor” realizadas por mulheres ou homens, ou que dependessem muito de um tipo específico de corpo.

Há um importante princípio pedagógico para ser discutido aqui. A questão das estruturas do poder na sala de aula, e as questões que rondam o

professor como aquele que ocupa o lugar do poder, são particularmente urgentes na evolução da metodologia de ensino que aborda um teatro declaradamente político. Como professores somos nós que fomentamos a área da aprendizagem, mas este *status* privilegiado não significa que devemos também fixar os resultados de uma pedagogia que reclama uma origem no ideal heurístico e no processo na pesquisa através da prática.

Ter o professor no centro das interações, no lugar do poder, não é sempre a melhor forma de proceder. Quando propomos um exercício de resolução de problema físico, devem ser calculadas as demandas da atividade. Experimentar uma ação baseada na ginástica pode criar em certos estudantes um grau de inibição, e até de resistência. No entanto, uma estratégia que parte do deslocamento do professor do centro do poder (neste contexto) significa que os estudantes estarão livres para planejar os mecanismos dos seus próprios desenvolvimentos de exercícios de ações físicas. Nesta experiência a que me refiro, muito dos exercícios focalizaram o mecanismo da distribuição de peso relacionado com o equilíbrio. Problemas similares são a base da ginástica elementar, mas neste caso eles foram abortados a partir das capacidades dos próprios estudantes, mais do que impostos por uma pedagogia centralizada.

Estes primeiros experimentos com os mecanismos da ação permitiram aos estudantes desenvolverem confiança nos seus próprios corpos. Como isso, não foi estabelecido inicialmente um contexto de treinamento. Foi importante oferecer tempo para a discussão dos resultados – no que diz respeito à percepção do corpo, bem como à questão problema da mecânica dos movimentos.

## **Biomecânica**

Antes das sessões práticas de exercícios (*études*) incorporados no treinamento da Biomecânica de Meyerhold, foi vivenciado pelos atores um período de coleta de informações para permitir que os exercícios fossem entendidos dentro do contexto da proposta.

Biomecânica é um termo amplo e genérico que não tem uma única origem ou um único significado. Meyerhold não inventou este termo, pelo contrário ele está relacionado com muitas fontes que influenciaram seus primeiros experimentos:

*No passado o ator sempre estava conformado de acordo com a sociedade para a qual sua arte era feita. No futuro o ator deverá*

*ir muito além no que se refere à sua técnica na situação industrial. Ele estará trabalhando em uma sociedade onde trabalho não é mais visto como uma maldição senão como uma jovial necessidade vital. Nestas condições do trabalho ideal a arte requer claramente uma nova fundação.* (MEYERHOLD apud BRAUN, 1995, p.172)

Esta ‘nova fundação’ se apoiou na reivindicação de se *ser* científico em relação ao fazer artístico. O Construtivismo, movimento que surgiu nos primeiros anos da Revolução, de acordo com Meyerhold, *forçou os artistas a se transformarem em artistas e engenheiros*. *A arte deveria se basear nos princípios científicos; a totalidade do ato criativo deveria ser um processo consciente* (BRAUN, 1995, p.173).

Entender a idéia de ‘ser científico’ em relação à arte é requer reflexão. Muitas vezes esta reivindicação é feita nos departamentos de teatro das universidades nas quais o tempo dedicado ao trabalho prático é proporcional ao tempo de laboratório nas faculdades de ciências ou engenharia. Esta reivindicação é ao mesmo tempo válida e inválida. Isto é válido no sentido de que o teatro, como as ciências, possui um material natural. O movimento da ação desde a literatura para a performance envolve um confronto como a tarefa material de ‘colocar o teatro em funcionamento’. De qualquer modo, diferentemente da ciência, a tarefa de verificar os resultados de um experimento no teatro é problemática em termos de objetividade. A ciência tem seus próprios problemas, mas há uma aceitação consensual da forma como o empirismo envolvido no experimento científico funciona. A mesma coisa pode ser dita no caso do laboratório teatral, quando se tenta controlar a subjetividade da experiência humana com a objetividade da tradição científica?

Naturalmente, há argumentos substanciais para objetar tanto a ‘subjetividade’, quanto a ‘objetividade’ e, embora isso não esteja diretamente relacionado ao tema do projeto mencionado, este texto irá aproximando-se de alguns aspectos deste debate. É necessário examinar de perto o que é entendido por científico nas artes se vamos aproveitar nossos exercícios em uma prática pedagógica.

Meyerhold expressou a fórmula para atuação assim:  $N = A1 + A2$ . Onde  $N$  = o ator; e  $A1$  = o artista que concebe a idéia e conteúdos das instruções necessárias para a execução das idéias.  $A2$  = o executante que executa a concepção de  $A1$ . Não há nada destacável em produzir tal fórmula, mas isso nos dá linhas claras de como Meyerhold analisou uma parte do seu método

teatral. No mesmo sentido ele analisou o que descreveu como ciclo de atuação: (1) intenção; (2) realização; (3) reação.

(1) *A intenção é a assimilação intelectual de uma tarefa prescrita externamente pelo dramaturgo, pelo diretor ou por iniciativa do performer.*

(2) *A realização é o ciclo volitivo, mimético e dos reflexos vocais.*

(3) *A reação é a atenuação do reflexo volitivo depois dessa realização mimetizada e vocalizada, preparatória para a recepção de uma nova intenção (a transição para um novo ciclo de atuação).*

(Apud Braun, 1995, pp.173-4)

Se isso significa ser científico, então o artista deve analisar os mecanismos da expressão desde um ponto de vista materialista, que implicaria na busca de um grau de validade para a produção da expressão. É possível, por exemplo, combinar uma análise precisa do movimento com a aplicação do *Gestus* brechtiano de forma análoga ao método científico.

No entanto, os problemas surgem quando se analisam os significados dos resultados de um experimento. O cientista ou engenheiro, como lida com fatos e fenômenos aceitos comumente, apresenta o resultado testado em termos de leis físicas às quais na medida em que as compreendemos são consideradas fatos duradouros. O resultado da prática do teatro é o desempenho em suas diversas formas de manifestações. A *performance* mesmo quando é produto de um pensamento racional constitui um evento cultural sujeito a mudanças. Sempre implica em mudanças e transições de performance para performance. Nossa compreensão do significado da performance é subjetivo e determinado por nossa situação ideológica que envolve classe, gênero, raça e todos os outros elementos determinantes que compõem nosso sentido do gesto.

Os *études* que compõem o corpo da Biomecânica estão baseados em gestos derivados das ações humanas que enfatizam tanto a tarefa de um “tarefa”, tais como “curvar um arco”, ou uma ação que focaliza aquilo que nós podemos perceber como um gesto social, tal como “um pulo no peito” ou “impulso de travesti”. Os movimentos utilizados na realização destes *études* comprometem os atores na criação de atividades relacionadas com os trabalhadores da indústria. Ritmo, gravidade do corpo e estabilidade combinados com movimentos improdutivos e supérfluos constituíram os principais focos dos exercícios. A intenção foi trabalhar com a noção de que o corpo seria treinado para executar eficientemente o jogo de tarefas externas. A precisão resultante levaria a mais

rápida realização do objetivo da tarefa (produtividade máxima). Através deste processo o teatro deveria empregar apenas movimentos decifráveis, todo o resto seria supérfluo.

O argumento de Meyerhold baseava-se em parte, na premissa de que as formas de atuação anteriores (pelo menos no século XIX) baseavam-se na inspiração e emoções que se referiam a idéias da burguesia Pós-Romântica, o que as direcionava para a ausência de controle sobre o movimento ou voz. Da mesma forma que nas práticas de seu antigo professor Stanislavisky, a atuação baseada na psicologia careceria de substância, pois a psicologia seria incapaz de fornecer respostas concretas. Meyerhold dizia que a atuação baseada na psicologia, assegurava ao menos a clareza da performance.

Muitos dos *études* de Meyerhold são bem documentados e a sua reconstrução fornece um interessante exercício de soluções de problemas para os estudantes. Em um contexto que ofereça instruções precisas para uma seqüência de movimentos, o estudante pode ser deslocado das práticas tradicionalmente aceitas que envolvem o conceito de criatividade individual freqüentemente associada com a inspiração e a improvisação criativa. É interessante notar que registros escritos dos *études* oferecem aos estudantes de teatro uma nova experiência que está assemelhada às habilidades exigidas aos estudantes de música ou dança: a tarefa de traduzir uma forma notada em ação.

A analogia que é freqüentemente feita entre o texto teatral e a partitura musical não se aproxima da realidade. Peças não são partituras diretas para a performance, como é o caso da música ou ainda a dança coreografada. Uma peça, além de possuir uma existência dual simultânea, como uma forma literária para ser lida e um *script* para ser encenado, é também um produto muito mais aberto que a partitura musical ou a coreografia da dança. Isto para não dizer que a partitura musical não oferece muito espaço para a nuance individual na performance, enquanto há muitos poucos textos que pretendam ditar como deve ser exatamente sua execução em movimentos e vocalizações. Até mesmo essas poucas peças que incorporam esse tipo de instruções para o palco tendem a provocar respostas negativas entre os diretores e atores que são quase uma questão de honra profissional.

Vale a pena reproduzir o *étude* “curvando o arco” como um exemplo para discussão:

*Um arco imaginário é segurado na mão esquerda. O estudante avança com o ombro esquerdo para frente. Quando aponta para o alvo*

*ele pára, equilibrado igualmente em ambos os pés. A mão esquerda descreve um arco para alcançar uma flecha em um bornal imaginário atrás de suas costas. O movimento da mão esquerda afeta o corpo inteiro fazendo com que o balanço mude para o pé esquerdo. A mão desenha uma flecha e carrega o arco. O balanço é transferido para o pé que está na frente. Ele mira. O arco é desenhado com a mudança do balanço novamente para o pé de apoio. A flecha é atirada e o exercício completado com uma inclinação e um grito. (BRAUN, 1995, p 174).*

Mel Gordon dá um registro mais completo:

*O ator se apóia no chão. Ele estende juntamente seus braços e pernas. Levantando seu pé direito, ele vagarosamente desenha um arco imaginário. O ator avança seu ombro esquerdo e leva seu pé direito para trás. Mirando um alvo imaginário, ele transfere o peso de seu pé direito para o esquerdo e novamente para o direito. Ele desenha uma flecha imaginária vindo de um bornal imaginário. Muito rapidamente ele dobra seu dorso em direção ao chão. Agora, vagarosamente o ator se estica, mantendo os braços estendidos em uma posição rígida. O braço esquerdo é esticado para frente e o braço direito é jogado de volta para um nível levemente mais baixo. Ele vagarosamente carrega o arco imaginário e o estira para trás. O ator mira, e atira com um grito. Seu corpo imediatamente se contorce como um arco ágil em uma posição de “resposta”.*

A intenção de explicitar essas descrições do exercício é de que o estudante/ator começa a compreender a si próprio em termos espaciais, e não de forma abstrata, mas a partir da questão material da realização do trabalho.

Esse exercício exige autocontrole físico e desenvolve a elasticidade enquanto a extensão do corpo requer um realinhamento constante do centro de gravidade do indivíduo. O *étude* é também direcionado a mostrar a seqüência completa da intenção, realização e reação. A referência da “resposta” mencionada ao final da segunda descrição necessita algumas explicações. Edward Braun traduz a “resposta” como “reação”, no sentido de que toda emoção produz uma energia que deve provocar um contra-movimento. Enquanto no sentido direto, isto se refere à ação física, também deve ser considerado em termos de resposta

social. A proposta de Meyerhold que reivindicava o científico, foi fortalecer o ator com o fim de torná-lo capaz de tomar decisões racionais sobre as implicações de um gesto. Novamente, Braun cita Meyerhold:

*O sistema biomecânico completo, o processo inteiro de nossos movimentos, é ditado por um princípio básico – nossa capacidade de pensar, o cérebro humano, o aparato racional... Isto é, a razão, porque verificamos cada movimento no palco confrontando-o com os pensamentos que são provocados pela cena em questão... Não apenas os movimentos, não apenas as palavras, mas também o cérebro.* (BRAUN, 1995, p.176).

Partindo desse posicionamento claro, surge o problema complexo de como mostrar as emoções. Em 1926, a visão dos assistentes de Meyerhold parecia sugerir que o sistema deste diretor fosse ao encontro de um modo ‘formal de mostrar o emocional’ (BRAUN.1995 p.176). Diferentemente das várias tentativas históricas de construir a veracidade no palco, as formas alternativas da atuação reconhecem que a emoção, como o gesto em cena, é uma seqüência de movimentos codificados que se relacionam à experiência potencial da audiência, daquilo que a audiência lê como realidade, ao invés de alegar ser realidade. Portanto uma ‘mostra formal da emoção’ é o que se pretende no conceito de política da teatralidade.

No contexto do projeto a que faço referência, as discussões preliminares buscaram encontrar uma forma com a qual fossemos capazes de reconstruir estes exercícios. Surgiram então duas perguntas que exigiram atenção: primeiro foi necessário decidirmos que dimensão desejávamos buscar para uma reconstrução promissora, e em que nível deveríamos estar preparados para construir uma “leitura” dos exercícios a partir de nossas próprias necessidades. A decisão coletiva foi formar pequenos grupos com quatro ou cinco pessoas. Estes grupos, compostos por homens e mulheres, tiveram como fim trabalhar com o máximo de *études* possíveis. Isto significou que estávamos aptos a aceitar o desafio de “Curvando o arco”, “O tapa na cara”, “Jogando a pedra”, “Carregando o saco”, “O Círculo”, “Derrubando o Peso”, “O Cavalo e Cavaleiro” e finalmente o mais problemático. “O pulo sobre o peito” (o peito de uma pessoa).

O último exercício é problemático porque exige um certo tipo de força que, se supõe só possa ser adquirida pela pratica de ginástica e habilidades de dança. Para manter nossa premissa igualitária no trabalho físico, esse exercício

teria que ser deixado de lado. Finalmente dois estudantes, uma mulher e um homem, fizeram a escolha de desafiar o *étude* do ‘pulo no peito’, e com um bom nível de determinação eles encontraram uma maneira pela qual puderam relacionar o exercício com suas necessidades.

Durante esta fase nos tornamos conscientes de que enquanto os exercícios nos alertavam para o desenvolvimento da noção espacial e da conscientização do equilíbrio, demos pouca atenção para a qualidade do movimento. O conceito de qualidade do esforço em um movimento é derivado do trabalho de Rudolf Laban. Seu trabalho é, na Inglaterra, conhecido popularmente através de ginástica educacional e daquilo que se definiu como “arte do movimento” nas escolas. O trabalho de Laban foi desenvolvido através do movimento da dança expressionista alemã nos anos 20. Porém, ele foi forçado a fugir da Alemanha com o surgimento do Partido Nazista nos anos 30. No teatro, dois dos seus alunos atingiram grandes públicos: Kurt Joos, especialmente seu balé A Mesa Verde, e Mary Wigman e sua forma de dança “grotesca” e expressionista.

Laban, em sua análise do movimento articulou tanto a conscientização espacial quanto o conceito de qualidade de esforço. É interessante notar que um dos seus colaboradores foi o americano F.C. Lawrence cujos trabalhos de análise do movimento na indústria eram incrivelmente similares ao de F.W Taylor. Lawrence e Laban identificaram a possibilidade de que o movimento sempre expressa uma qualidade do esforço, tanto quanto as direções. Portanto, o movimento necessário para se levantar um objeto pesado possui uma direção específica ou uma trajetória espacial, bem como uma qualidade distinguível do esforço. O esforço, no caso, estaria relacionado com uma ação direta pesada enquanto o levantamento de uma pena ditaria uma qualidade de esforço inteiramente diferente. Novamente, um exemplo de um esforço de movimento rápido/direto/forte seria a ação de ‘perfurar’ ou uma ação direta/sustentada/forte de ‘puxar’.

Esta forma de análise do movimento nos possibilitou desenvolver nossa pesquisa sobre os *études* de uma maneira não especificada nas instruções disponíveis. As observações sobre a potencialidade da qualidade do esforço nos levaram a discussões que surgiram durante nossas seções práticas relacionadas à possibilidade de vislumbrar uma qualidade do esforço em relação ao conceito de *Gestus*.

Isto também nos levou a considerar o papel da reflexologia na prática teatral de Meyerhold. Na virada do século surgiram escolas de “psicologia

objetiva” tanto na Rússia como nos EUA, que ainda quando diferiam de suas descobertas, rejeitavam as tendências introspectivas estabelecidas da psicologia, em favor de uma compreensão mais visceral da emoção. Mel Gordon (1974) chama atenção para Willian James, um psicólogo americano (1842-1910) que:

*...impossibilitado de exorcizar seus estados de profunda depressão através de suas próprias faculdades começou a investigar o real visceral (que agora deve ser substituído pelo termo materialista visceral, materialista sugerindo uma dimensão ideológica para a percepção do físico visceral) da natureza da emoção... Experimentando em si mesmo, James concluiu que a consciência emocional e seus estados transitórios estavam diretamente ligados ao corpo físico; de fato, a resposta automática do corpo que o estimula era a emoção, que precede a percepção mental da emoção.*

Na prática isto significa que para o ator criar emoções, ele deve primeiramente observar as manifestações físicas da emoção, depois recria-las a fim de engatilhar as sensações da emoção. O ator não precisa estar pensando na emoção particular da ação para provocar um reflexo automático em seu corpo que dê significado à emoção. O ato de representar a emoção pode ser, através de uma mostra formal, o meio pelo qual o esforço realizado pelo ator pode ser incorporado sob a forma de *Gestus*. Acreditando ou não no caráter científico da teoria da reflexologia, ela nos oferece a possibilidade de uma articulação do teatro dialético como algo distinto, mas não conflitante, com a prática de Brecht.

Para tentar encontrar uma explicação desta potencialidade sugeri aos estudantes que dirigíssemos nossa atenção para a idéia do grotesco em Meyerhold. O livro *Meyerhold on Theatre* nos oferece uma definição do grotesco no campo das artes:

*Grotesco é o nome de um gênero da baixa comédia na literatura, musica e em artes plásticas. Grotesco usualmente implica alguma coisa escondida e estranha, um trabalho de humor no qual sem nenhuma aparente lógica se combina os elementos mais dissimiles ignorando seus detalhes e confiando em sua própria originalidade.* (BRAUN, 1969, p. 137)

Meyerhold afirma que este conceito do grotesco cria uma série de

contrastes (geralmente mais próximos ao conceito de contradição em Brecht) e oferece a imagem da arquitetura Gótica como um exemplo:

*Como a arquitetura Gótica, na qual a torre do sino expressa o fervor dos devotos, suas projeções mostram elementos de decoração com o temor distorcido das figuras dirigem nossos pensamentos em direção ao inferno... na arquitetura Gótica um equilíbrio milagroso é preservado entre a afirmação e a negação, o celestial e o terrestre, o belo e o feio, de forma que o grotesco desfila a feiura a fim de evitar que a beleza caia no sentimentalismo.... O grotesco aprofunda a aparência externa da vida até o ponto em que isso deixa de parecer meramente natural... o grotesco sintetiza os opostos. (BRAUN 1969, p.138).*

A reconstrução dos *études*, à luz das discussões que buscaram incorporar as idéias de esforço, de grotesco e do conceito de rupturas através de contrastes, tornou-se mais interessante sob a forma de projetos práticos. Neste contexto os estudantes estavam pelo menos preparados para considerar a idéia de uma crítica como um elemento intrínseco em seu trabalho prático. Este foi o momento no qual eles foram deixados livres com seus próprios recursos a fim de que pudessem ter a liberdade de jogar com suas idéias/críticas. O resultado foi a realização de um trabalho que enfatizou o sentido de coletividade.

A partir do estágio inicial no qual os pequenos grupos trabalharam sobre *études* específicos, os estudantes decidiram mostrar uns aos outros suas novas habilidades com as adaptações que eles tinham incorporado em cada exercício. Este processo prosseguiu por cinco dias, período no qual o intercâmbio de técnicas foi também um intercâmbio de idéias focadas na política dos exercícios, na medida em que se vinculavam com outros estudantes especialmente aqueles envolvidos com os mesmos *études*.

Quando fui chamado de volta para a sala os estudantes me mostraram os “desempenhos” dos grupos. Sem nenhuma proposição de minha parte como professor eles tinham também descoberto o *dactyl*<sup>6</sup> e o uso potencial da vocalização (sons abstratos e fala) como elementos potenciais para a exploração dos gestos. O *dactyl* foi descrito como um elemento para a articulação de gestos que envolviam a combinação de músculos em tensão e relaxamento através de um movimento de varredura crescente como os gestos de aplauso, e de uma forma menos óbvia, como uma forma de parêntese para *études* específicos. De todos modos definimos a forma e a proposta do *dactyl* neste contexto, e os

estudantes usavam o *étude* como um exercício de aquecimento preliminar para o início de cada seção antes de realizar sua rotina diária de experimentar todos os *études* com o grupo completo.

### Contexto da pesquisa

Tendo trabalhado até aqui de forma prática com os *études*, foi essencial que a atenção passasse para a contextualização histórica daquilo que estava se tornando nossa prática teatral. A questão do ensino de história no contexto de artes pode ser problemática, pois a prática no teatro não é ideologicamente neutra, por isso se deve ser claro no tratamento da história. A abordagem humanística liberal das artes muito freqüentemente descontextualiza a arte considerando-a como um evento cultural transcendental que muda através da história, ao invés de ser o resultado da colisão dos momentos da história. Exemplos freqüentes da arte percebidas como transcendência da materialidade da história podem ser encontrados na leitura de Shakespeare e Brecht. A idéia de que Shakespeare é nosso contemporâneo vem sendo estabelecida na prática teatral há décadas. Seus valores humanos seriam tão profundos que eles representariam as verdades eternas das condições humanas, imutáveis em sua essência durante séculos. Com Brecht o caso é de uma certa maneira diferente. Os muitos sentimentos críticos de aversão ao marxismo de Brecht são uma estratégia para resgatar a alma artística do poeta da política daquilo que retardaria nossa visão da humanidade de Brecht. Apesar de muito diferentes, os casos de Shakespeare e Brecht nos colocam frente a exemplos de apropriações ideologicamente essencialistas do “artista” que os distancia de sua materialidade histórica.

Freqüentemente, quando vemos registros da influência de Meyerhold no trabalho de artistas contemporâneos encontramos uma linha de representações ideológicas que se apropriam de Meyerhold segundo seus próprios interesses<sup>7</sup>, nem sempre de forma casual. Não estou apenas adotando uma postura de polêmica para discutir a posição essencialista que diz que qualquer artista possui um centro de verdades irrefutáveis e imutáveis em sua produção o qual nós, de gerações posteriores, devemos considerar verdadeiro. Meu debate se situa fora de uma leitura simples dos argumentos pós-modernistas de uma pluralidade sem fim do significado, para debater a relação dialética que existe entre uma compreensão clara do contexto histórico material do momento da produção cultural e das leituras potenciais que possam ser construídas pelas

narrativas contemporâneas. Frequentemente o que pode ser mais informativo e fascinante, é a linha de narrativas que se colocam entre nossas culturas e o passado. Isto não é aderir a crenças de metas narrativas históricas absolutas, apesar de que algum sentido de continuidade da história seja um elemento de resistência ao argumento essencialmente reacionário de que a história terminou. Retornando a Brecht como sempre faço, encontramos esta história de narrativa material expressa com elegância: necessitamos desenvolver o sentido histórico (necessário também para a apreciação das peças) dentro de um prazer sensual real. Quando nossos teatros apresentam peças de outros períodos gostam de aniquilar a distância, preencher o vazio, encobrir as diferenças. Mas o que vem depois de nossas comparações à distância, que isso é ao mesmo tempo um prazer próximo e apropriado para nós? (WILLET, 1964, p 276).

Contextualizar o trabalho de Meyerhold conduziu os estudantes a adquirir uma ampla compreensão dos meios nos quais o contexto histórico pode situar a base ideológica de nossas leituras contemporâneas das práticas teatrais. Foi oferecido aos estudantes uma lista de áreas a serem cobertas que incluíam:

- Uma introdução ao pensamento Marxista/Leninista no tempo da Revolução de 1917 e subseqüentes desenvolvimentos na ideologia política envolvendo Trotsky e Stalin.
- O construtivismo no teatro e nas artes visuais e plásticas.
- A dramaturgia do período;
- Um registro biográfico de Meyerhold, particularmente no que se refere às privações sofridas sob o regime de Stalin, e como estes eventos estiveram relacionados ao desenvolvimento do realismo socialista no marco do Congresso dos Escritores de 1934.
- O cinema, incluindo idéias relacionadas à montagem,

Os estudantes formavam grupos de trabalho compostos de quatro ou cinco pessoas com interesses comuns - artes visuais, políticas e assim por diante. Assim se formou a base para a escolha das áreas da pesquisa. Visualizamos nisso uma estratégia específica para estes aspectos do trabalho, apropriada como metodologia de ensino. Percebeu-se que um encontro direto para a disseminação do material não ajudaria a reforçar as questões emergentes relacionadas às considerações do papel do conteúdo e forma este projeto. Um plano foi desenvolvido onde a divulgação e distribuição do material produzido foram consideradas tão importante quanto o material em si. A estratégia foi a seguinte: inicialmente cada grupo de pesquisa deveria ver sua própria tarefa como a produção de apoios para a aprendizagem de toda a turma. Isto exigiu

que eles considerassem a formatação e a maneira da apresentação da pesquisa tanto quanto a informação em si mesma. O segundo elemento a ser considerado foi a maneira de divulgação do material. Alguns grupos acharam necessário reproduzir suas descobertas sobre um período de tempo, como forma diferente de tratar o “pacote final de aprendizagem”. Outros grupos se comprometeram com métodos diferentes de difundir a informação para o conjunto dos estudantes.

O terceiro estágio do método pedagógico disse respeito à estrutura do período de discussão. Todos os grupos concordaram que o início do período de discussão ocorresse após todos terem tido tempo para ler e pensar sobre o material de pesquisa. Isso foi ajustado depois de uma disputa saudável no grupo (neste processo eu estava sempre lembrando das tensões intrínsecas das reuniões dos partidos políticos). Ficou resolvido então que cada grupo de pesquisa teria um tempo para poder fazer a crítica dos materiais fornecidos pelos outros grupos de pesquisa. Através deste método todos, teoricamente, chegariam bem ativos à série de seminários de discussões preparados por terem estado envolvidos no desenvolvimento da crítica aos materiais. Esta metodologia possuía duas vantagens: o indivíduo preguiçoso era encorajado para a atividade através da responsabilidade do trabalho em grupos menores, e o estudante reticente em seminários de grupos grandes era encorajado pela percepção de sua situação como parte de uma visão coletiva ao invés de ficar isolado como um indivíduo.

Alguns grupos descobriram que era necessário subdividir-se com o fim atender a interesses particulares. Por exemplo, o grupo que se preocupava com a história política, produziu uma linha de pesquisa que enfocou os eventos ocorridos no período de 1900 e 1930, outro trabalhava sobre Lênin e os bolcheviques. Várias maneiras de abordar o exercício foram empregadas. Muitos dos estudantes escolheram se rebelar contra o que eles percebiam ser as restrições da “escola tipo”, sólida mas desinteressante. Portanto, os trabalhos de pesquisa adotaram formas um tanto espirituosas ou contenciosas. Em particular o projeto intitulado *Seu guia de assuntos políticos russos 1900-1930: datas chaves para seu diário*, foi inspirado em certo sentido, suspeito, no livro cômico *Marx para Iniciantes* do cartunista mexicano Eduardo del Rio (Rius).

## **Explorações Textuais**

No sistema de projetos na Universidade de Exeter a culminação dos trabalhos supõe a apresentação de uma mostra final. Vale a pena tentar uma

breve descrição do evento. O conceito da mostra ou atividade de “compartilhamento”, como são muitas vezes intituladas as mostras, desafia a convenção que afirma que uma performance é apenas um produto terminado. A intenção é enfatizar, na produção de cultura, uma análise do processo, ao invés do resultado da performance “polida”. Portanto a mostra é um espaço dentro do qual o aluno busca compartilhar através da apresentação informal da performance em um nível, o processo pelo qual se chega às conclusões da performance. É importante enfatizar que existem conclusões performativas a partir das quais a audiência pode fazer várias leituras, daí a importância destas apresentações. Muito frequentemente os *workshops* informais ou processos orientados de trabalho podem tornar-se uma desculpa para a falta de clareza nas idéias a serem articuladas através da performance. Podemos descrever este evento como um momento cultural aberto, onde as discussões e perguntas são um elemento intrínseco do procedimento. Isto é o oposto à idéia de um ato fechado, como costumam ser as representações de teatro, um produto artístico terminado para a compra e consumo passivo pela audiência.

Decidimos que necessitávamos mostrar aspectos do nosso trabalho para uma audiência de convidados, e nesse caso foi o resto do Departamento de Drama. Emergiu desta experiência de pesquisa o desejo coletivo montar um texto do período estudado. Finalmente, um poema dramático de Mayakovsky parecia oferecer a melhor alternativa para o tipo de trabalho adequado à nossa metodologia de trabalho naquele momento. Os alunos estavam de acordo sobre um princípio: desejavam apresentar suas experiências e leituras sobre as práticas de trabalho de Meyerhold, eles também desejavam encontrar sua própria voz coletiva realizando uma apropriação do que seria um texto de final aberto. O texto de Mayakovsky, *Moscou em Chamas*, escrito em 1930, o ano do seu suicídio, pertence à série de peças que misturam técnicas de circo com fábulas do folclore russo, slogans partidários com cartazes. O sentido da peça é uma reminiscência da confusão selvagem do imaginário futurista. Spencer Goluh se refere a Mayakovsky como o “poeta e dramaturgo soviético futurista e grandiloquente, auto-referenciado, a boca escancarada de Zaratustra”. Seu comportamento barulhento e um individualismo excêntrico, fundaram um anarquismo intelectual que felizmente antecedeu uma nova era de liberdade (Banham, 1995, p 694). O texto abria suficientes espaços e contradições ideológicas e de estilo que se adaptavam bem à nossa necessidade de encontrar um material do período, que não nos inibisse na hora de adaptá-lo para nossas propostas.

O trabalho e as atitudes de Mayakovsky sobre a função que a arte tem frequentemente sido relacionada aos futuristas da Itália cuja celebração da ruptura anarquista dos níveis de consciência pareceria chocar com as propostas e conquistas da emergente União Soviética. A justaposição mecânica do Marxismo e do Fascismo em relação aos eventos na Itália e União Soviética traz complicações. Porém considerando que o Futurismo (como Dada e o Surrealismo) foi uma força auto-consciente que buscou rejeitar a “beleza” do passado, nós então fizemos uma conexão intelectual com a rejeição de Mayakovsky do Realismo psicológico e do Simbolismo. Desde o ponto de vista de uma análise materialista da produção cultural devemos reconhecer a possibilidade de que qualquer forma artística seja apropriada por uma ideologia oposta (pensemos no que foi feito com o trabalho de Bertolt Brecht pelas democracias capitalistas). De fato, devemos dizer que para que a arte seja considerada radical é necessário que valores (ideológicos) sejam percebidos em seu estado de fluxo constante, dispostos apenas pelas formas através das quais a história denuncia nossas apropriações contemporâneas.

Tendo estabelecido o vínculo formal de Mayakovsky (e em menor proporção de Meyerhold) com o Futurismo italiano, conduzimos nossa pesquisa observando alguns slogans do Futurismo que nos auxiliassem em nossas imagens iniciais. Algumas das ações programadas que pareciam mais apropriadas para *Moscou em Chamas* nasceram de idéias citadas no manifesto de Marinetti para o Teatro de Variedade (1913), relacionadas como um resumo dos nossos pensamentos.

*1- O Teatro de Variedade, nascido com nós somos da eletricidade, é afortunado de não ter tradições, nem donos, nem dogmas e é alimentado por uma atualidade ágil. (APOLLONIO, 1973, p.126).*

A idéia de “atualidade” e “nenhuma tradição” atraiu a atenção dos alunos para sua própria pesquisa neste momento do trabalho. Isto não foi uma negação da história, mas uma tentativa de encontrar a própria voz dos estudantes em justaposição com o contexto histórico dado.

*7. O Teatro de Variedade oferece o mais saudável dos espetáculos em seu dinamismo de forma e cor (movimentos simultâneos de bailarinas, ginastas, cavaleiros coloridos, espirais de dançarinos girando na ponta dos pés). Nesta agilidade, ritmos de danças poderosíssimos. O Teatro de Variedade extrai a mais vagarosa das almas do seu torpor*

*e a força correr e pular* (Apollonio 1973, p 127).

Esta idéia apresentou algumas dificuldades em relação aquilo que pretendíamos fazer e o que realmente pode ser alcançado. Neste ponto percebi que um certo cansaço refreou as energias criativas dos estudantes. Porém, supondo que todo problema pode ser resolvido, concordamos que contar com “os cavaleiros coloridos” não era desejável nem possível, mas de todas as formas queríamos “tirar as almas mais lentas de seu torpor”. Se de fato alcançamos esta última aspiração será sempre uma dúvida. Para citar a Brecht (que por sua vez cita a Engels), “a regra inflexível é que a melhor prova do pudim está realmente em comê-lo”. Uma citação posterior que atraiu nossa atenção foi do Manifesto do Futurismo (1909) de Marinetti (APOLLONIO, 1973):

2. *Coragem, audácia, e revolta serão elementos essenciais de nossa poesia.*

Porém, o mais descarado misógino e violento elemento no Manifesto Futurista, que muito compreensivelmente perturbou os estudantes e deu margem para posteriores debates, considerava o problema da apropriação da forma enquanto desconsiderava a natureza (ou pelo menos era seletivo na escolha da informação) das ideologias particulares. Cabe dizer que neste ponto mesmo tendo em mente este problema voltamos para o texto e o contexto escolhido. A narrativa do *Moscou em Chamas* segue os acontecimentos de 1905 até 1907. Não há nenhuma tentativa de descrever em detalhe a complexidade dos eventos históricos, pelo contrário, a narrativa baseia-se em uma série de imagens (ou podemos usar o termo *tableaux vivants*) representando a queda do Czar, a ascensão e queda de Kerensky<sup>8</sup> e o surgimento da URSS.

Os meios empregados foram provenientes do circo, do *vaudeville*, da pantomima e do *agit-prop*. A extensão das partes foi de apenas vinte linhas cada com diálogos simples e os personagens eram tipos sociais que poderiam ser reconhecidos como parte de uma peça de moralidade medieval, ou de um *lehrstück*<sup>9</sup>; embora, *Moscou em Chamas* possa ser descrita como uma peça de moralidade secular ou como uma pantomima política. Os personagens têm nomes que descrevem suas funções sociais: Heraldo, Palhaço, Advogado, Estudante, General, Trabalhador, Liberal, Fazendeiro (não é oferecida a oportunidade para que Kerensky fale!).

No estudo do texto ficou claro que leituras ao “pé da letra” ou nar-

rativas lineares, não ajudariam na descoberta de uma forma para a performance proposta pelo grupo. As cenas, ou mais precisamente os episódios, são descritos em detalhes. Os seguintes (de MAYAKOSKY 1974) servem como exemplos úteis:

*A arena esta bem iluminada. Militares empurrando um monte de calças penduradas em cabides, espalhadas em frente da parede decorada da arena. Esta linha sem fim passa através de um portão do palácio em direção à lavanderia do Czar e desaparece. Logo a linha de homens reaparece segurando trouxas e se escondendo embaixo de um sinal onde se lê: “Lavanderia da Corte de Sua Majestade”. Um filisteu de cabelo vermelho usando óculos (atuado por um palhaço) aparece entrando e saindo da fila e contando com medo o número de calças. Ele molesta o Mordomo.*

No final do texto:

*Treinadores de animais parecendo burgueses [sic] aparecem na estrada que conduz ao portão do palácio. Cada uma tem um arco na mão. O cenário representa o quarto da Czarina. Há uma cama embaixo de um dossel e uma estátua de Napoleão. O cabeça-vermelha Kerensky é forçado pelos ‘Capitalistas’ a saltar todos os arcos através do umbral do quarto. Kerensky anda ao redor de Napoleão, imitando sua postura. Cansado ele cai na cama de casal da Czarina. O Palhaço musical entra no palco.*

Não teria sido apropriado para nossa proposta tentar representar o texto inteiro. A decisão coletiva foi tomar um número de cenas que lidassem, principalmente com grandes manifestações e atos públicos, com a intenção de buscar uma idéia de performance que lidasse com demonstração política: como coreografar o *Gestus* da demonstração política tornou-se nossa tarefa prática. O grupo uma vez mais se dividiu em pequenos grupos, cada qual com a responsabilidade de criar a base de trabalho de seu episódio na montagem. O seguinte estágio foi para dar tempo para cada unidade mostrar para o grupo grande sua realização teatral. O fator unificador nesse período foi o acordo de que todos iríamos tentar introduzir muitos aspectos dos *études* no trabalho, com todos explorando a performance do *dactyl* como uma forma de parênteses para cada ‘episódio’.

Fatores técnicos, tais como guarda-roupa ou música, foram trabalhados na medida em que surgia a necessidade ou algum problema. Nenhuma decisão era tomada antes do problema surgir no processo de trabalho. Em outras palavras, as decisões estéticas foram determinadas pela necessidade prática e não ao contrário. A base para os figurinos levantou uma reflexão interessante. Todos os alunos de teatro na University of Exeter são obrigados, no início do curso de três anos, a comprar (por uma soma muito modesta) um kit de trabalho que está composto por calças pretas de karatê e uma camiseta. A razão básica do uso desta roupa é reforçar uma atitude mental de se preparar para o trabalho. Isto é, o aluno (e a equipe de professores) se prepara para o trabalho. Este kit simples foi usado como base para a performance, com diferentes emblemas exigidos para situar o momento da performance. Alguns alunos levantaram questionamentos interessantes relacionados com as funções do traje como um emblema (ao invés de símbolo) relacionando o aspecto utilitário do kit com a idéia de que fazer arte é um trabalho baseado na necessidade material, ao invés de estética abstrata transcendental. Um ponto de debate, valioso mas levantado de passagem.

A performance que surgiu destes elementos durou aproximadamente vinte e cinco minutos combinando partes do texto original com partes escritas pelo grupo. A montagem do texto original se transformou na montagem de nosso texto de performance que incluía o imaginário da política contemporânea. Introduzir neste ponto, imagens de um ensaio que influenciou muito meu próprio trabalho pareceu estar conectado à tarefa deste texto. O trabalho em questão é *Desarmando minha biblioteca* de Walter Benjamin publicado na coleção *Illuminations*. Uma seleção mais ou menos ao acaso.

*Estou desarmando minha biblioteca. Estou. Os livros ainda nas prateleiras não foram tocados pela inquietação da ordem... há na vida de um colecionador uma tensão dialética entre os pólos da desordem e da ordem.. não apenas livros mas também cópias de livros têm seus destinos... Outros pensamentos me preenchem mais que outros sobre os quais estou falando – não pensamentos mas imagens, memórias. Memórias de cidades nas quais eu descobri tantas coisas.* (Benjamin. 1973, p.559f).

## P.S

No momento da realização deste projeto, manifestações de estudantes ocorriam na China e víamos em particular, as ações cruéis contra os manifes-

tantes na Praça Tiananmen. A ironia das comparações entre o destino da Revolução bolchevique sob o regime de Stalin e o declínio da revolução do povo na China no despotismo, não deixou de ser percebida pelos estudantes. Houve dois resultados das reações dos estudantes. O primeiro esteve relacionado ao problema de como concluir nossa performance/demonstração. Os estudantes decidiram comentar os eventos ocorridos na Praça Tiananmen, particularmente a imagem do tanque de guerra. O tanque foi construído com os corpos dos atores com dois estudantes sendo levantados como o canhão do tanque. Na medida em que o tanque se movia na direção dos espectadores um ator saía do grupo de espectadores e realizava o encontro com o tanque na Praça Tiananmen. O quadro terminava com a apresentação do nosso projeto em silêncio.

O segundo evento que nasceu de nosso trabalho foi um projeto independente instigado por alguns membros que participaram da oficina de Meyerhold, e ocorreu um final de semana após a conclusão do projeto. Um grupo dos nossos alunos persuadiu a um grupo de estudante de escultura do *Exeter College of Art* a fazerem conjuntamente um projeto clandestino para produzir uma escultura que ficaria no pátio da universidade como um memorial às vítimas da Praça Tiananmen. O projeto atraiu um bom número de colaboradores, um dos quais era escultor em pedra que ouviu sobre o projeto e se dispôs a fazer uma placa de pedra para a frente da escultura. Inevitavelmente o evento provocou certo descontentamento oficial, mas a escultura ainda está de pé e serve como referência para uma lembrança anual destes “outros” estudantes.

Com certeza, é também muito fácil perceber este último evento como uma reação sentimental dos alunos da universidade cujas vidas nunca serão tocadas por esse grau de opressão. Porém há um alto grau de compromisso em tais atos, particularmente na atualidade quando os estudantes estão cada vez mais exigidos, pelas condições de sua educação e da carência de bem estar material, a aderir a pontos de vista de consumidores no que diz respeito à percepção de sua experiência na universidade.

## Referências

- APOLLONIO, U. (Ed.) *Futurism manifestos*. Thames and Hudson, London. 1973  
BANHAN, M. (Ed.) *The Cambridge Guide to theatre*. Cambridge university Press, Cambridge. 1995.

- BENJAMIN, W. *Illuminations*. Fontana/Collins, London. 1973.
- BRAUN, E. (Ed. e tradutor) *Meyerhold on theatre*. Methuen, London. 1969.  
*Meyerhold: A Revolution on theatre*. Methuen, London: 1995.
- GORDON, M. “*Meyerhold’s Biomechanics*”. *The drama Review*, vol. 18, pp 73-88 (Também impresso em ZARELLI, P. B. *Acting (re)Considered*, Routledg, London: 1995.)
- MAYAKOVSKY, V. *Moscow is Burninig*. (tradução E. Bartos, V. Nes Kirky e H. Wilga. *The Drama review*, vol. 17, pp. 69-89.
- PEARCE, B. *Cultural e Socialismos de Leon Trotsky*. *Labour Review* (outono). 1962.
- RIO, E. del. *Marx for Begnniers*. Writes and Readers Co-op, London.
- WILLET, J. (ed.) *Brecht on Theatre*. Methuen, London, 1964.

## Notas

- 1 Título original *Teaching the Politics of Theatricality: case study, Meyerhold*. Tradução de André Carreira e Luana Raitter
- 2 Ciência auxiliar da História que estuda a pesquisa das fontes.
- 3 Naturalmente, isso não quer dizer que nossa percepção das ações cotidianas não seja também, apesar de que desde uma forma menos consciente, uma construção cultural ideologicamente determinada.
- 4 Nota dos tradutores. Essa afirmação também é válida para o Português.
- 5 3 de fevereiro de 1926, originalmente publicado em *Krasnaya*, n. 6, 1926. tradução ao Inglês por Brian Pearce. Divulgada em *Labour Review* (outono, 1962).
- 6 Verso de uma sílaba longa e duas breves.
- 7 Nós devemos fazer referência a Ariane Mnouchkine e Eugenio Barba como exemplos.
- 8 Alexander F. Kerensky (1881-1970) era, em Outubro de 1917, Primeiro Ministro e Chefe do Governo Provisório que foi derrubado por Lênin e os Bolcheviques
- 9 Ensino.