



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Meyerhold e o Performa Teatro
- um projeto estético
para a contemporaneidade**

***Meyerhold and the Performa
Teatro: an aesthetic project for
the contemporaneity***

Autor: Arlete Cavaliere

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195402>

CAVALIERE, Arlete. Meyerhold e o Performa Teatro: um projeto estético para a contemporaneidade. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 66-86, 2022



Meyerhold e o Performa Teatro - um projeto estético para a contemporaneidade

Arlete Cavaliere*

Resumo: O objetivo deste ensaio é verificar de que modo o grupo Performa Teatro, fundado e dirigido pelo pesquisador, ator e diretor teatral Matteo Bonfitto, constitui um caso emblemático na cena brasileira atual de expansão das virtualidades da estética e da poética cênica meyerholdianas em nossa contemporaneidade.

Abstract: The aim of this essay is to verify how the Performa Teatro, founded and directed by the researcher, actor and theater director Matteo Bonfitto, constitutes an emblematic case in the current brazilian scene of expansion of the virtualities of Meyerholdian aesthetics and scenic poetics in our contemporaneity.

Palavras chaves: Meyerhold; Teatro russo; Teatro contemporâneo; Performa Teatro
Keywords: Meyerhold; Russian Theater; Contemporary Theater; Performa Teatro

* Professora titular da área de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de vários livros, entre eles *O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese* (Perspectiva, 1996); *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (Humanitas, 2009). <https://orcid.org/0000-0001-67361175>; cavaliier@usp.br

A pesquisa estética e a criação teatral de Vsévolod Emílievitch Meyerhold (1874-1940), um dos mais expressivos representantes da vanguarda teatral russa, surpreendem pela atualidade de suas propostas cênicas e pelas questões, ainda hoje vigentes, concernentes a uma poética da atuação para o ator.

É inegável que uma das estruturas mais significativas da arte teatral deste século se constitui na ênfase conferida ao corpo como signo expressivo. Este fenômeno contemporâneo se atrela a uma revisão do próprio conceito de comunicação teatral, que já não se limita à narratividade de uma fábula dramática, mas repousa sobre a valorização das metáforas e dos temas que fazem do corpo do ator o agente principal de sua simbolização.

Assim, à superação das estruturas verbais equivale o adensamento da significação da corporeidade, isto é, do corpo elevado à estrutura expressiva, o que, com frequência, permite consagrar um espetáculo lúdico ou auto-expressivo como uma espécie de subversão sistemática do sociológico pelo somático e do mimético pelo performático. A libertação progressiva do corpo de sua servidão ao texto e de suporte somático do logos transforma a corporeidade em signo próprio: a expressividade corporal surge, assim, de uma superação do corpo em relação ao texto e, ao mesmo tempo, de uma relação especial para com ele.

Em vários dos escritos do diretor russo, em breves conferências, artigos e depoimentos,¹ está exaustivamente expressa a ideia seminal de que o teatro, como linguagem artística específica, apresenta como principal elemento distintivo a

¹ Cf. em especial a coletânea dos escritos do encenador preparada por A. Fevral'ski: V.E. Meyerhold, *Státi, písma, retchi, bessedi* (Artigos, cartas, Discursos, Conversas), Moscou, Editora Iskustvo, 1968, vol. I (1891-1917), vol. II (1917-1939).

função do ator e de seu trabalho de atuação como sustentáculo do fenômeno teatral.

É essencial, na perspectiva meyerholdiana, que o trabalho do ator não se oriente como simples réplica da realidade. De fato, o que funda, para Meyerhold, a virtuosidade de um espetáculo é, antes mais nada, a virtuosidade do ator. É por meio dela que todos os elementos que compõem a linguagem cênica (texto, cenografia, música, figurino) podem orquestrar um todo orgânico e vivo para resultarem em uma forma de arte específica.

Em seus escritos de 1912, em particular em *O Teatre (Sobre Teatro)*,² em que trata de questões vinculadas às suas montagens simbolistas, já surgem evidentes as suas concepções sobre a função das palavras na arte teatral: “uma espécie de esboço na tela dos movimentos”. Eis aqui a ideia que embasa todo o teatro meyerholdiano, a mirar a não observância da supremacia do texto literário no processo de criação cênico-teatral. Por outro lado, o que lhe parece absolutamente essencial, já na sua fase simbolista, é o dinamismo da linguagem físico-corporal do ator. O texto literário, portanto, jamais deverá comprometer ou submeter a criação do ator. Assim, a significação do espetáculo só poderá ser comunicada de modo efetivo por meio da corporalidade sobre a cena. Este é, em última análise, o fio condutor do eixo dramático, pois é ele que justifica qualquer remodelação ou reformulação do texto escrito, uma vez que cabe ao ator o desenvolvimento da ação dramática e a expressão de seu significado mais profundo.

O postulado central meyerholdiano de que a linguagem teatral deve se afastar dos moldes da cena realista está fundamentado, sobretudo, na reestruturação do espaço cênico, uma vez que a arte do encenador será a de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no tempo, já que a literatura é uma arte temporal. Interessa, assim, a Meyerhold, a harmonia dos meios de expressão teatral por meio de uma rigorosa articulação cênica, desprezando, assim, a acumula-

² O conjunto de textos *O Teatre (Sobre Teatro)* está publicado no primeiro dos dois volumes que integram a coletânea dos escritos do encenador preparada por A. Fevrálski: V. Meyerhold, *op.cit.*, p.103-237

ção de detalhes ou do excesso arqueológico, que, segundo ele, criam um fundo descritivo sobre o qual o ator funciona como mais um “detalhe” de decoração.

Em um dos artigos que integram *Sobre Teatro*, Meyerhold afirma:

O corpo humano e os acessórios ao seu redor, mesas, cadeiras, camas, armários – tudo isso é tridimensional; é por isso que o teatro, cujo ator constitui a base fundamental, deve se apoiar nas descobertas das artes plásticas. A estátua plástica deve ser fundamental para o ator.³

Não por acaso, o construtivismo cênico e a biomecânica não foram apenas uma invenção espetacular de mais um encenador revolucionário das vanguardas russas. Ao fixar a noção de teatralidade, Meyerhold forjava o conceito de autonomia teatral (elemento fundante, aliás, da cena contemporânea), isto é, a constituição de um sistema de signos pertencentes exclusivamente ao teatro. Se a arte teatral se apoia sobre a síntese efetiva e operatória da palavra, da presença humana e do espaço, a teatralidade fundada por Meyerhold leva em conta esses elementos fundamentais para integrá-los em um sistema de signos específico e irredutível a outro.

Não restam dúvidas de que suas concepções teatrais, seus espetáculos e a própria evolução de sua prática teatral tornaram-se referência incontornável nas pesquisas cênicas contemporâneas.

A proposta deste ensaio é surpreender a vigência da estética teatral de Meyerhold no contexto da cena contemporânea no Brasil, destacando, em particular, as conexões possíveis entre alguns dos principais conceitos teatrais meyerholdianos e a poética teatral do grupo Performa Teatro, um dos mais expressivos núcleos de pesquisa e criação artística da cena brasileira contemporânea.

É preciso frisar, de início: se há alguma categoria estética que possa englobar de forma geral a produção artística de Meyerhold e que deu continuidade e consistência conceituais a quase todos os seus trabalhos pré e pós-revolucionários e que,

3 V. Meyerhold, *op.cit.*, p.137

de certa forma, serviu de ligação entre o estudo da *commedia dell'arte*, do teatro de feira, da arte popular russa e os desafios da cena contemporânea (inclusive da pesquisa da biomecânica na arte do ator), essa estética prende-se à ideia meyerholdiana do grotesco.

Decorrem desse eixo articulador os três elementos essenciais que conformam a poética teatral meyerholdiana: 1. o grotesco, 2. a corporalidade como signo expressivo e 3. o ritmo musical e plástico que deve presidir o movimento cênico.

Meyerhold assim explicita os seus conceitos:

O grotesco é uma exageração deliberada, uma reconstrução (desfiguração) da natureza, uma união de objetos considerada impossível tanto no interior da natureza, quanto em nossa experiência cotidiana, com grande insistência no aspecto sensível, material da forma assim criada (...).

O teatro enquanto combinação extramaterial de fenômenos naturais, temporais, espaciais e numéricos que, de modo constante, contradizem o cotidiano de nossa experiência é, em sua própria essência, um exemplo de grotesco. Nascido do grotesco da mascarada ritual, o teatro será inevitavelmente destruído à menor tentativa de suprimir-lhe o grotesco, pois este é o princípio de sua existência.⁴

E ainda:

Entende-se por grotesco (italiano *grottesco*) um gênero literário, musical e plástico grosseiramente cômico. O grotesco reproduz no essencial um monstruoso bizarro, é a obra de um humor que associa sem razão aparente os mais diferentes conceitos, pois ignorando os detalhes e jogando

4 O conceito de grotesco de Meyerhold foi tratado pelo encenador, em particular, na terceira parte de seu livro *O Teatro (Sobre Teatro)*, *op.cit.*, p.207, volume I da edição soviética, conforme indicação bibliográfica referida na nota 1. A definição acima, no entanto, encontra-se no texto *Emploi do Ator* publicado em 1922 (Moscou, GYRM) em colaboração com seus assistentes I.Aksenov e V.Bebutov. Trata-se de uma brochura que integra um programa teórico-prático para a sistematização do trabalho do ator, em que o conceito de grotesco aparece mais uma vez como base de suas reflexões. O termo "emploi" em francês é utilizado também em russo pelo encenador para designar a especialização do ator em um determinado tipo ou personagem. Esse texto é um dos pronunciamentos mais importantes de Meyerhold sobre o método de interpretação baseado nos princípios da biomecânica e sua refutação do método interpretativo de Stanislávski. Cf. a edição francesa V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, tomo II, tradução, prefácio e notas de Béatrice Piccon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p.81-91.

apenas com sua própria originalidade, ele se apropria em toda parte somente daquilo que convém à alegria de viver e à sua atitude caprichosa e zombeteira em relação à vida. Eis aqui um modo de abrir ao criador os mais surpreendentes horizontes”.⁵

Mas é preciso perceber também, como pretende o próprio encenador russo, que subjacentes a esta estética teatral, a essa densa polifonia informativa plástico-visual, matizada de contrastes inesperados e desconcertantes e constituída por diversos e variados signos cênicos (estratégia que, aliás, conforma muitos dos espetáculos contemporâneos), sobressaem também o ridículo e o sinistro de uma realidade e de um universo tragicômicos, que se tornaram alheados e que são a marca do nosso tempo: farsa e tragédia se misturam e o componente grotesco e “estranhante” da cena faz nascer a perplexidade do espectador diante dessa arbitrariedade que o discurso cênico provoca.

E Meyerhold elucida:

Por estilização entendo não a reprodução exata do estilo desta ou daquele acontecimento, como fazem os fotógrafos com suas fotos. O conceito de estilização está, em minha opinião, indissolavelmente ligado à ideia de convenção, de generalização e de símbolo. “Estilizar” uma época ou um fato significa exprimir, por meio de todos os meios de expressão, a síntese interior de uma época ou de um fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte⁶.

Não se deve esquecer que o ator, neste tipo de teatro espetacular, visual e corporal, deve possuir um sentido rítmico-musical desenvolvido para transformar o seu corpo e a sua fisicalidade em linguagem artística fundamental da arte teatral. A transformação do ator e do homem sobre o palco em objeto de arte significa fazer do corpo humano, como bem propugnara Meyerhold nas décadas de 1910 e 1920, por meio de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica co-harmonia com o ritmo musical e plástico do movimento cênico. O ator deve assim harmonizar os seus

5 V. Meyerhol, *O Teatre*, op.cit., p.224.

6 V, Meyerhold, op.cit,p.109

movimentos com alegria pela elocução musical e pela leveza e plasticidade do corpo. Esses movimentos impõem a este tipo de ator um virtuosismo do acrobata e do dançarino.

Observa-se em diversos espetáculos meyerholdianos dos inícios dos anos de 1920⁷ um conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes e piruetas que pretendiam substituir o ator da intuição, do *pereživánie* (da vivência interior) por um ator-ginasta, cujo ritmo dos movimentos pudesse realçar a eloquência muda do corpo.

Construir sobre uma base psicológica o edifício teatral é como edificar uma casa sobre a areia: ela desabarará inevitavelmente. Na realidade, todo estado psicológico está condicionado por certos processos fisiológicos. Ao encontrar a solução correta do seu estado físico, o ator chegará a uma situação através da qual surgirá nele essa “excitabilidade” que constitui a essência de seu jogo, que contagia os espectadores e que os faz participar desse jogo. É a partir de toda uma série de situações ou de estados físicos que nascem esses “pontos de excitabilidade” e que só depois se tingirão deste ou daquele sentimento.⁸

Ou ainda:

Todos os meios do teatro devem estar a serviço do ator. Ele deve reinar absoluto sobre o público, uma vez que no palco é a arte do comediante que ocupa um dos primeiros lugares.⁹

Vê-se, também, que no sistema meyerholdiano a palavra cênica obriga o ator a ser como um músico, pois o trabalho com as pausas o leva a calcular o tempo, não só como músico, mas também como poeta.

Se o ator não percebe a diferença entre metro e ritmo, ele também não sabe a diferença que há entre *legato* e *stacatto*.

7 Lembre-se, em especial, das montagens de Meyerhold: *Le cocu magnifique*, de Crommelynck, 1922, *Smierť Tariélkina* (A morte de Tariélkin), de Súkhovo-Kobílin, 1922, ou *Liés* (Floresta), de Ostróvski, 1924.

8 Cf. o texto de V.Meyerhold de 1922, “Aktior buduchtchevo i biomekhanika” (O ator do futuro e a Biomecânica), vol.II (1917-1939), op.cit. pág.489.

9 V. Meyerhold, *O Teatre* (Sobre o teatro) op.cit., p.127.

O que significa um pequeno ou um grande gesto no palco, quais são as leis da coordenação do corpo e dos objetos que se tem nas mãos? O corpo e os objetos cênicos, o corpo e o figurino, etc.¹⁰

No teatro de Meyerhold, o elemento musical comparece como uma corrente que acompanha as evoluções do ator no palco e seus instantes de pausa. De todo modo, a base sólida sobre a qual o ator apoia seu trabalho e a partir da qual faz “nascer o sentimento” é, sem dúvida alguma, a própria corporalidade: sua proposta teatral parte, fundamentalmente, de uma premissa física.¹¹

Se me perguntassem em que reside a dificuldade da arte do encenador, eu responderia: “ele precisa abraçar o mundo com as mãos”. O que é mesmo difícil na arte do encenador é que ele deve ser, antes de mais nada, um músico; cabe a ele um dos domínios mais difíceis da arte musical: a construção de movimentos cênicos segundo o método do contraponto. É isso que é extremamente difícil (...) Se o encenador não for músico, não poderá jamais construir um espetáculo autêntico, pois este (não falo aqui da ópera, nem do drama musical, nem da comédia musical, falo do teatro dramático, em que todo o espetáculo se desenrola sem qualquer acompanhamento musical) só pode ser construído por um encenador-músico.¹²

10 Cf. a conferência apresentada por Meyerhold em 1927, em Leningrado, sob o título *Isskustvo Rejissiora* (A Arte do Encenador), publicada no vol. II, op.cit., pág.153.

11 Não resta dúvida de que esta estética teatral participa de toda uma orientação da cena moderna da década de 1910 e 1920, na qual se integram encenadores importantes, tais como Max Reinhardt, Gordon Craig, Georg Fuchs, Adolphe Appia e, em certo sentido, B. Brecht, cujas propostas de novas alternativas para o teatro realista-naturalista passam, antes de mais nada, por uma estética teatral antiliterária ou, pelo menos, por uma práxis teatral em que as palavras, isto é, o aspecto “literário” do drama, exercem uma função muito diferente se comparada àquela observada no trabalho de encenadores na tradição de um Stanislávski ou de um Nemiróvitch-Dântchenko. Cf. em especial a segunda parte do livro *O Teatre (Sobre Teatro)*, op.cit., volume I da edição soviética, em que aparecem várias referências de Meyerhold a G.Fuchs, M. Reinhardt, G. Craig e R. Wagner. É de se supor que Meyerhold tenha lido no original os escritos de A. Appia sobre a relação música-cena, publicados em Munique no início do século XX. E sabe-se também que, mesmo na Rússia, as idéias de Appia foram divulgadas por meio de artigos específicos publicados na mesma época em São Petersburgo e Moscou.

12 Cf. V. Meyerhold, *Isskustvo Rejissiora* (A Arte do Encenador), op.cit.,pág.156-157.

Um estudo de caso: o Performa Teatro

À luz do movimento de ideias até aqui esboçado torna-se agora sedutor o deslocamento do olhar para um dos mais expressivos grupos teatrais da cena brasileira contemporânea – o Performa Teatro, em cuja pesquisa artística se processam influxos e alargamentos de importantes postulados meyerholdianos. O percurso das atividades do grupo ao longo dos últimos vinte anos demonstra, em quase todas as suas produções, uma espécie de “teoria da prática”, em que à pesquisa de conceitos teatrais se imiscui, de modo subliminar, a tessitura de experiências artísticas materializadas em espetáculos instigantes.

Antes de proceder ao enfoque específico do trabalho artístico e de pesquisa desse grupo experimental brasileiro, que completou, no ano de 2021, vinte anos de existência, talvez seja relevante fazer uma breve referência, mesmo que de modo sucinto, a alguns nomes representativos do teatro brasileiro, em que se notam marcas da herança teatral de Meyerhold no Brasil.

Neste sentido, a atriz Yedda Chaves (precocemente falecida em 2012) se impõe como um nome incontornável. Uma das primeiras integrantes do grupo Performa, foi professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, sob orientação da professora Béatrice Picon-Vallin (Atelier de Recherche sur l’Intermédialité et les Arts du Spectacle – ARIAS-CNRS) e co-orientação do professor e neurofisiologista Alain Berthoz (LPPA-Laboratoire de Physiologie de la Perception et de l’Action - Collège de France). A pesquisadora brasileira frequentou, em Berlim, Moscou e Roma, cursos dirigidos por Guennadi Bogdánov, um dos mais importantes especialistas e difusores russos do sistema teatral de Meyerhold no mundo, que esteve no Brasil em 2002, por ocasião do “Encontro Mundial de Artes Cênicas”, ocorrido na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Yedda Chaves escreveu, em 2001, uma

importante dissertação, sob o título *A Biomecânica como Princípio Constitutivo da Arte do Ator*, e dedicou toda a sua carreira acadêmica e artística ao trabalho de Meyerhold, em particular à técnica das ações físico-vocais e à biomecânica, tendo participado de vários espetáculos como atriz e preparadora corporal do elenco.

Deve ser aqui lembrada também a Companhia de Teatro Balagan, grupo teatral dirigido pela atriz e diretora Maria Thais Lima Santos, professora de interpretação teatral na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Especialista do teatro de Meyerhold, defendeu, em 2002, sua tese de doutorado intitulada *Meyerhold- o encenador pedagogo*, cujo foco de análise é a prática teatral do encenador russo no período do estúdio da rua Borodínskaia. Ela coordenou diversos cursos e oficinas com base no trabalho corporal do ator meyerholdiano. Os espetáculos, sob sua direção, estão pautados, com frequência, na estética meyerholdiana do grotesco e da bufonaria.

No que se refere às experimentações no campo da encenação brasileira das últimas duas décadas, devem ser ressaltados os nomes de alguns encenadores importantes. Sem dúvida, surge, em recentes experiências da cena brasileira, a busca por um teatro da convenção, um teatral da visualidade, capaz de transformar a palavra em “corpo cênico” e em “corporalidade”, e de associar diversas linguagens artísticas, conforme muitos dos postulados teórico-práticos de Meyerhold. Nessa direção, se orienta uma geração de encenadores brasileiros, cujos nomes mais representativos são: Beth Lopes, Gerald Thomas, Ulisses Cruz, Gabriel Vilela e Antônio Araújo.

A Beth Lopes cabe uma menção especial. Ela dirigiu alguns espetáculos importantes do Performa Teatro e, além de diretora teatral, é também professora na Universidade de São Paulo, com pesquisas sobre a arte do ator em Meyerhold e sobre a Antropologia Teatral de Eugenio Barba. A diretora incide sua prática artística no estudo do grotesco cênico e do bufão, tendo trabalhado com o renomado teatrólogo francês Philippe Gaulier. Seus espetáculos demonstram uma forte marca meyerholdiana, especialmente no plano do desenho do mo-

vimento cênico e da expressão corporal dos atores, baseados na “estilização orgânica” e no largo uso da revalorização das formas do teatro e da cultura populares, promovendo um novo tratamento dos expedientes do circo e do cômico burlesco, matizados de uma atmosfera carnavalesca plasmada pela estética do grotesco, segundo as concepções de Meyerhold.

Há também que referir proposições cênicas de encenadores brasileiros mais atentos à visualidade e à plasticidade arquitetural do espetáculo, nos quais podem ser notados elementos das lições de Meyerhold: Gerald Thomas, Ulisses Cruz e Gabriel Vilela.

O trabalho do diretor Antunes Filho, falecido recentemente, deve também ser aqui ressaltado como um dos propagadores da estética teatral de Meyerhold, especialmente por meio da profunda pesquisa que ele efetivou durante toda a sua vida artística sobre o trabalho do ator. O Centro de Pesquisas Teatrais – CEPT, dirigido por ele por muitos anos, em São Paulo, onde criou inúmeros espetáculos antológicos, tornou-se referência obrigatória no panorama do teatro brasileiro contemporâneo.

A opção neste ensaio em eleger o grupo Performa Teatro como foco privilegiado de análise prende-se ao fato de que suas atividades artísticas e de pesquisa constituem um caso emblemático na cena brasileira atual de expansão das virtualidades da estética meyerholdiana em nossa contemporaneidade.

Fundado e dirigido pelo ator, pesquisador e pedagogo Matteo Bonfitto,¹³ o Performa se destaca, sobretudo, por seu viés experimental no campo da teoria e da prática do teatro performativo, em que se observa a ativação de alguns elementos essenciais da arte do ator meyerholdiano. A essa pesquisa de processos de atuação muito atrelados a certo viés das práticas teatrais contemporâneas corresponde a exploração de diferentes procedimentos filiados à *performance art*, materializados em espetáculos, nos quais a palavra não adquire uma funcionalidade privilegiada de comunicação. O que está em pauta é,

13 Dentre as publicações mais importantes de Matteo Bonfitto destacam-se: *O Ator Compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 e 2009. *A Cinética do Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

Entre o Ator e o Performer. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

sobretudo, a suprema ativação do corpo e das sonoridades e ritmos físico-corporais como meios expressivos, capazes de produzir ocorrências cênicas que já não objetivam a simples descrição de tramas, mas a mobilização de canais instauradores de experiências. Trata-se, como pretende o grupo, da produção de ocorrências expressivas que não são simplesmente “vistas”, mas “percebidas” pelo atuante e pelo espectador.

As ressonâncias perceptíveis com a prática e o pensamento teatrais de Meyerhold não serão, certamente, sem razão.

Há no Performa uma espécie de dramaturgia de atuação, acionada mais por actantes ou atuantes do que propriamente por atores (na acepção clássica do termo), e que articula um processo criativo específico para a produção expressiva de um fluxo de sentido: a atividade de tecer uma narrativa não está, dessa forma, atribuída apenas ao texto dos espetáculos no encaixe de seus significados, mas muito mais, ao trabalho criativo do ator por meio da veiculação de possíveis e infinitos sentidos. Eis aqui, portanto, conforme bem definiu Meyerhold, a propósito de seu conceito de “convenção consciente”, a investigação de um processo de atuação, cujos territórios a serem explorados se localizam entre a personificação e a distância, entre a identificação e o estranhamento. A elucidação vem do próprio Meyerhold:

O ator sobre o palco é como o escultor diante de seu bloco de argila: lhe é preciso encarnar numa forma palpável o mesmo conteúdo que o escultor, isto é, os impulsos de sua alma, suas sensações. O pianista tem como material os sons do instrumento no qual ele toca, o cantor tem a voz, quanto ao ator, ele possui seu próprio corpo, a fala, a mímica, os gestos. A obra que um artista interpreta é o molde onde se introduz sua criação pessoal.¹⁴

E ainda:

É através da convenção que as estátuas de mármore e de bronze não são pintadas. Também é convencional a gravura

¹⁴ Meyerhold se utiliza aqui de uma colocação de Valeri Briussov em seu artigo “A Verdade Inútil”, *Mir Iskustvo (O Mundo da Arte)*, Petersburgo, 1902, t.VII, 3ª parte, p.67. *Apud* V.Meyerhold, *op.cit.*, p. 126.

em que as folhas são pretas e o céu representado por riscos, mas ao olhar uma gravura podemos tão-somente experimentar um prazer puro e estético. Onde se encontra a arte, encontra-se também a convenção.¹⁵

Essa aparente oposição complementar, espécie de via de mão dupla interior-exterior, nos encaminha a outra bipolaridade intrínseca a esse processo de atuação e presente nas produções teatrais do Performa, qual seja a interação entre a dimensão da representação e aquela denominada apresentação (ou esfera da presença), esta última, como se sabe, um dos campos privilegiados no universo da linguagem da *performance* e a sua decorrente sondagem das tensões existentes entre o ator e o *performer*, entre o real e o ficcional e, em última análise, entre a arte e a vida.¹⁶

Em um ensaio sobre o ator pós-dramático,¹⁷ o diretor do Performa, Matteo Bonfitto, ao perquirir as fronteiras entre o teatro e a *performance* (matiz, aliás, estruturante de muitos dos espetáculos do grupo), procura detectar zonas de ambiguidade e de sobreposição de camadas no cerne de processos e de elementos de atuação do ator contemporâneo.

Reside justamente nessa imbricação dialética entre representação e apresentação (e na decorrente busca pela ocorrência de um incessante jogo com os sistemas de representação) um dos elementos constitutivos principais da poética teatral meyerholdiana, e também do recorte priorizado na análise de Bonfitto nesse ensaio (e, em certa medida, também nos espetáculos do Performa), ao levar em conta os deslizamentos operantes entre essas duas dimensões do fenômeno teatral.

15 V. Meyerhold, *op.cit.*, p.128

16 Conforme bem elucidada Josette Féral, há na estratégia do teatro performativo uma *mise en échec* do real e da representação, em que a instalação de situações (*mises en situation*) privilegia de modo imperativo a inter-relação entre o *performer*, os objetos e os corpos: "o objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido uma vez por todas, mas o de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido". Cf. Féral, J. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo", in Revista Sala Preta, São Paulo, 2009

17 Bonfitto, M., "O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?", in Guinsburg, J. e Fernandes, S. (orgs), *O Pós-Dramático*, São Paulo, Perspectiva, 2009, pgs. 87-100.

Parece viável compreender os processos de atuação de base meyerholdiana investigados pelo Performa, por meio muito mais da relação dinâmica estabelecida entre a possível utilização de um texto dramático e os movimentos, ações, gestos ou aparato vocal e rítmico do que pelo primado do texto como eixo central da totalidade da narrativa do drama, das significações e do sentido mais profundo do espetáculo e da encenação.

Neste sentido, evidencia-se um fazer teatral que corresponde a processos de atuação alijados da simples ilustração de situações e circunstâncias e mais abertos, assim, à corporeidade e suas qualidades expressivas, sem desprezar, no entanto, a conjunção orgânica com os procedimentos visuais do espetáculo, as sonoridades textuais e a musicalidade rítmica da cena. É, porém, na materialidade da atuação que se encontra o horizonte semântico do espetáculo.

A referência a Meyerhold não parece, portanto, sem propósito, apesar das especificidades de cada um desses criadores. Bonfitto e o Performa demonstram convocá-lo nas filigranas subliminares de suas diferentes produções teatrais. É nesse contexto estético e artístico que se inscreve a concepção, estabelecida e materializada nos espetáculos do Performa Teatro, de um ator/*performer* sempre a perseguir um processo específico de conexão entre as dimensões interior e exterior, em busca daquilo que o diretor artístico do grupo chama de “sentido”, a requerer, assim, a globalidade de processos perceptivos do atuante, sem excluir a integração e a vivência perceptiva e interativa do espectador.

Assim como em muitas das experiências cênicas de Meyerhold, os espetáculos do Performa Teatro parecem balizados pela desconstrução de uma eventual estrutura linear de narrativa e promovem, por isso mesmo, uma espécie de desdramatização (elemento fundante do fato teatral contemporâneo e já esboçado na poética cênica de Meyerhold), marcada pelo desarranjo e pela transgressão dos paradigmas convencionais da representação. Lembre-se do enunciado de Meyerhold:

Todos os materiais de minha arte, ao invés de se referirem à verdade do real, provêm apenas de meu capricho de artista.¹⁸

Não cabe, certamente, no espaço dessa análise a incorporação crítica de todos os espetáculos produzidos pelo Performa, nos últimos vinte anos. Mas vale a pena ressaltar, no entanto, que o exame dos espetáculos em seu conjunto evidencia um modo de simbiose entre a reflexão sobre o teatro e os processos criativos, sem excluir nesse processo a recepção ativa do espectador como coparticipante do fenômeno teatral. Afinal, para o Performa, assim como para Meyerhold, pensar teatro é fazer teatro.

As diferentes encenações do Performa,¹⁹ a despeito de suas particularidades artísticas, perseguem todas elas a construção de partituras físicas e vocais pelos atuantes, por meio das quais a produção de imagens plásticas e rítmicas de rigoroso desenho corporal cênico é capaz de engendrar múltiplas re-significações do espetáculo.

Assim, explicita Bonfitto a propósito da construção de sua *poiesis* teatral:

A musicalidade pode ser vista nos trabalhos do Performa como uma herança meyerholdiana, em que a música não cumpre simplesmente a função de instauradora de atmosfere-

18 V. Meyerhold, op.cit., p.225.

19 Ressaltem-se aqui as mais importantes:

- Silêncio / Silence – 2000.
- Descartes – 2001.
- São Paulo é uma Festa – 2001.
- Em Lugar Algum / Anywhere – 2001.
- All Scars are Nice and Clean – 2004.
- Nativo / Native – 2007.
- Mostra Performa Teatro TUCA Lab – 2011.
- Cry Baby Cry: Um Tríptico Cênico – 2013.
- Ouvidoria – 2014.
- Arqueologias Urbanas – 2015.
- 3D – 2015.
- Don Giovanni – 2015.
- Palestras Performances – 2016.
- Palavras Corrompidas – 2017.
- Video Performance: Performing Nichomachean Ethics – 2017.
- Fim de Partida – 2019.

ras e ativações emocionais, mas desenha as ações e os acontecimentos, variando ritmicamente a narrativa e fazendo da música não uma fonte de artificialismos mas uma potente matriz geradora de significados e sentidos.²⁰

Ou ainda:

O princípio do rakurs (escorço) meyerholdiano também pode ser reconhecido como um parâmetro que permeia os trabalhos do PERFORMA em vários níveis. Neles, o rakurs se manifesta não somente como 'atalho' mas, sobretudo, como multivetorialidade, como exploração de pontos de vista inusitados, reveladores de camadas latentes que envolvem todas as camadas narrativas, desde a definição do posicionamento espacial de ações e objetos até a ressignificação de situações e tramas.²¹

A título de breve ilustração, tomemos o espetáculo *Silêncio*, baseado no texto de Peter Handke, intitulado *Self-Accusation* (*Auto-Acusação*), produção que estreou em setembro do ano 2000 e que marca o espetáculo-fundador do Performa Teatro – Núcleo de Pesquisa e Criação Artística.

É sobre esse material textual provocador que a diretora Beth Lopes e os atores Matteo Bonfitto e Yedda Chaves instauram na cena um fazer teatral cujo viés performativo se impõe de modo flagrante na criação de uma dramaturgia de atuação. Ao construírem um espetáculo marcado pela ausência de uma fábula linear e de personagens plenamente definidos, os atores/*performers* criam seres ficcionais cuja força expressiva da atuação entrelaça a elocução de um discurso verbal fragmentado, repleto de "autoacusações" matizadas de ideias e pensamentos filosóficos, por vezes ininteligíveis, em um fluxo *continuum* compartilhado por um homem e uma mulher não claramente nomeados. Esses seres se expandem na cena menos como representação de caracteres ou de sentidos do texto, mas muito mais como um exercício (performance?) de alargamento das potencialidades expressivas e perceptivas do texto.

É nessa direção que a encenação procurou construir partituras físicas e vocais desenhadas pelos atuantes, produzindo,

20 Depoimento do diretor à autora deste ensaio.

21 Depoimento do diretor à autora deste ensaio.

assim, imagens plásticas e rítmicas, que potencializam as significações do texto de Handke.

Conforme elucidada Matteo Bonfitto, a propósito do processo de criação desse espetáculo:

Muitos exercícios foram feitos durante os ensaios de *Silêncio* a fim de desenvolver e refinar a qualidade plástica de nossas ações vocais e corporais. Nesse caso, além de práticas teatrais orientais, que havíamos experienciado durante os nossos estudos na Universidade de Bologna, na Itália – eu com o Kabuki e Yedda Chaves com o Kathakali – experimentamos muitos procedimentos elaborados pelo ator e diretor russo V. Meyerhold, sobretudo aqueles relacionados com a biomecânica.

Esse e outros espetáculos do Performa parecem comprovar as relações produtivas e dinâmicas que podem ser operadas entre encenação, atuação e dramaturgia contemporâneas, nas quais a prática teatral como campo experimental de pesquisa não invalida a história teatral, ao contrário, como parece evidente no excerto acima citado, procede a uma releitura integradora da tradição, fazendo da consciência histórica e estética um dos elementos fundantes da cena experimental contemporânea, procedimento-chave da poética cênica de Meyerhold.

Há, sem dúvida, nessa estratégia artística uma *poiesis* geradora de diferentes imaginários, que nos reenvia às formulações teóricas e visionárias de Meyerhold sobre o fenômeno do teatro e, sobretudo, sobre arte do ator:

A síntese das artes que Wagner toma por princípio de sua reforma do drama musical evoluirá: o grande arquiteto, o pintor, o maestro e o encenador, sendo elos dessa síntese, investirão no teatro do futuro suas iniciativas sempre renovadas, mas é claro que esta síntese não pode se realizar sem que surja também um “novo ator”²²

Apenas mais um exemplo: a montagem do texto *Fim de Partida* (1957), de Samuel Beckett, base dramaturgicamente de um recente espetáculo do Performa, cuja estreia ocorreu em setembro de 2019.

22 Cf. o texto “A Encenação de Tristão e Isolda no Teatro Mariínski”, de 30 de outubro de 1909, in V. Meyerhold, vol. I da edição soviética, *op.cit.*, p.143.

O reencontro, depois de alguns anos, de Bonfitto com Yoshi Oida, ator japonês radicado em Paris e discípulo de Peter Brook, hoje com 87 anos e um dos mais expressivos diretores da atualidade, não poderia ter sido mais auspicioso.

Bonfitto e Oida exploram no palco as potencialidades de uma escritura dramática marcadamente não linear, cujo caráter fragmentário e inconcludente da trama se abre a infinitas possibilidades de materialidades cênicas, distantes da ideia ortodoxa de ação dramática e pautadas, em particular, no jogo da atuação.

O absurdo tragicômico do mundo e das relações humanas, traço determinante do teatro de Beckett, serve neste espetáculo àquela mesma desmontagem da teatralidade, cara à pesquisa cênica de Meyerhold, e ao decorrente realce da corporeidade e das ações psicofísicas dos atuantes, trazendo à luz a potência de sua performatividade.

A atmosfera de confinamento sufocante e exasperador e o contexto apocalíptico que envolvem esses seres beckttianos comicamente dilacerados, e que, de maneira surpreendente, reverberam hoje como nunca na crise de nossa contemporaneidade pandêmica, se projetam nas materialidades cênicas erigidas pela encenação de Oida e Bonfitto: o minimalismo cênico com pouquíssimos elementos, a atuação de rigoroso desenho vocal e a economia poética dos movimentos corporais dos atuantes parecem fazer alusão, a um só tempo, à fragmentação do humano no mundo contemporâneo e à sua vulnerabilidade ontológica no rastro de um sentido jamais encontrado.

Ecoam nesses traçados alguns espetáculos de Meyerhold da década de 1920, como, por exemplo, *Revizor* (*O Revisor* -1926), de Gógol, e *Mandát* (*O Madato* -1925), de Erdman, ou *Gorie ot uma* (*Desgraça de ser inteligente* - 1928), de Griboiédov, espécie de “sinfonias teatrais” em que o grotesco se tinge de uma atmosfera onírica e alucinatória, a projetar uma sociedade contemporânea apodrecida, povoada por um ajuntamento de autômatos tragicômicos e de figuras nebulosas.

Assim como em Meyerhold, há nos espetáculos do Performa um grande impacto sensorial, a enlaçar encadeamentos men-

tais da consciência contemporânea em dupla via do sensível e do intelectual e na manifestação de um novo paradigma de criação teatral, que desarranja sistemas de representação. Daí decorre uma acentuada visão grotesca dos seres e do mundo e, como bem aponta Meyerhold em sua teorização sobre o grotesco acima citada, trata-se de se captar “a predominância de uma exageração deliberada, uma reconstrução (desfiguração) da natureza, uma união de objetos considerada impossível na experiência cotidiana retratada, com grande insistência no aspecto sensível, ou sensual, material da forma assim criada”. A este procedimento se articula, certamente, o aspecto de estilização, de convenção consciente e de anti-realismo.

Essa forma de estilização baseada no contraste e na dissonância, que nos mostra a vida cotidiana segundo um aspecto “estranhante” (a conceituação de estranhamento – *ostraniênie* em russo – surge em muitos dos teóricos do formalismo russo) instala uma expressão distinta do habitual, a problematizar, em última análise, o princípio da mimesis e da sua consequente representação artística como reprodução estética de pessoas, objetos, lugares e acontecimentos da realidade fenomênica.

Daí decorre também o caráter espetacular e carnavalesado dessas escrituras cênicas, em que a escrita dramática não pode ser dissociada da escrita cênica, pois o texto escrito parece se afastar do universo literário para se transformar em uma partitura cênica sensorial e hiperbólica, em que os signos teatrais (o figurino, a cenografia, a música, a composição dos caracteres, enfim, todos os mecanismos de produção de sentido na cena teatral) conformam um teatro alegórico, fantástico, grotesco e corporal, ou, se preferirmos, “primitivo” no sentido de sua origem ritualística, contrapondo-se, assim, ao teatro realista psicológico e voltando-se ao resgate das origens da arte teatral.

Dessa forma, é possível entrever nesses procedimentos meyerholdianos, subliminares ao trabalho artístico do Performa, um processo integrado de remodelação estrutural, capaz de uma revisão estética crítico-criativa, ou seja, uma espécie

de transgressão autorizada em relação ao passado teatral, estratégia, aliás, que fundamenta, em grande medida, a própria pesquisa teatral de Meyerhold.

Aqui se encontra, afinal, a transgressão fundamental dessa poiesis teatral: fomentar a fruição de uma linguagem teatral que abre múltiplas vias de acesso para a desordem diante das convenções e das restrições impostas – estéticas, artísticas ou culturais – e perante a existência de uma ordem preestabelecida. Um teatro que possui, por isso mesmo, o poder de abalar as superfícies e “deformar” os planos e as certezas do pensamento contemporâneo.

Referências bibliográficas

FEVRALSKI, A., V.E. Meyerhold, *Státi, písmá, retchi, bessedi (Artigos, cartas, Discursos, Conversas)*, Moscou, Editora Iskustvo, 1968, vol. I (1891-1917), vol. II (1917-1939).

CAVALIERE, A., *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold – um espetáculo síntese*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

FERAL, J. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, in Revista Sala Preta, São Paulo, 2009.

BONFITTO, M., “O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?”, in Guinsburg, J. e Fernandes, S. (orgs), *O Pós-Dramático*, São Paulo, Perspectiva, 2009.

BONFITTO, M., *O Ator Compositor*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002 e 2009.

BONFITTO, M., *A Cinética do Invisível*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.

BONFITTO, M., *Entre o Ator e o Performer*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice, *A arte do teatro : entre tradição e vanguarda-Meyerhold e a cena contemporânea* (org.Fátima Saadi), Rio de Janeiro, Ed. Teatro do Pequeno Gesto/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice, Meyerhold, São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.

Recebido em: 03/03/2022

Aceito em: 04/04/2022