

Discussão sobre os Princípios do Teatro da Convenção Consciente

Rebeka Carocha Seixas¹

RESUMO: Este artigo discute o princípio da “Convenção Consciente” desenvolvido pelo encenador russo Vsevolod Meyerhold no período em que esteve à frente do Teatro-Estúdio, no sentido de contribuir para o entendimento do processo de organização dos princípios empregados pelo encenador na elaboração do seu revolucionário Teatro da Convenção Consciente e sua influência no teatro da atualidade.

Palavras-chave: Convenção Consciente, Vsevolod Meyerhold, Teatro

ABSTRACT: This article discusses the principle of the “Conscious Convention” developed by the Russian director Vsevolod Meyerhol on the period he was ahead of the Studio Theatre. The intention here is to contribute to the understanding of the process of organization of his revolutionary Conscious Convention Theatre and it’s influence on current theatre.

Key-words: Conscious Convention, Vsevolod Meyerhold, Theatre

O princípio da “convenção consciente”², desenvolvido pelo encenador russo Vsevolod Meyerhold, no período em que esteve à frente do Teatro-Estúdio, e aprimorado ao longo de sua carreira como encenador, parte da ideia de tornar o espaço teatral “utilitário”. Discutiremos, a seguir, os conceitos desenvolvidos pelo encenador, durante a elaboração do Teatro da Convenção Consciente com o intuito de facilitar o entendimento do processo de organização da cena proposta por Meyerhold.

O conceito de “convenção consciente”, baseado no artigo “Verdade Inútil”³ do poeta Valeri Briussov, propõe uma reestruturação do espetáculo objetivando abolir a ilusão da quarta parede. Segundo o poeta, o teatro que separava ator e público por uma linha imaginária tornava o espectador apenas um mero observador da ação. Anna Mantovani afirma:

¹Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRN.

²Esse termo foi criado por um poeta russo, Valeri Briussov, em um artigo que data de 1902, no qual ele faz uma crítica ao naturalismo stanislavskiano, afirmando que o palco do teatro russo é “um asilo para pessoas de fraca imaginação” (*in: ASLAN, 2005:145*).

³Briussov, V. *A Verdade Inútil*. São Petersburgo, 1902.

Os atores deveriam representar de uma forma tão natural como se não existisse o público, sem nunca se dirigir a ele, e o público deveria assistir como se olhasse através de um buraco de fechadura. Para isso se convencionou que na boca de cena passaria a existir uma quarta parede invisível e opaca, para atores e para o público. Há uma separação radical entre cena e público. A caixa ótica é um espaço cúbico, fechado e independente, uma janela para uma realidade que pretende ser verdade (MANTOVANI, 1989: 24).

A “convenção consciente” traz um novo olhar sobre a encenação e sobre o papel do espectador no espetáculo. O termo “convenção” designa o jogo que se estabelece entre o ator e o espectador no momento em que ocorre a encenação. É um acordo que se firma entre esses dois agentes do espetáculo: o ator é responsável por levar os elementos primordiais para a compreensão da peça até o público, que, através da imaginação, completa os significados do drama. Ou seja, o Teatro da Convenção Consciente surge com o intuito de, em contraponto ao Naturalismo, aproximar ator e plateia, favorecendo a comunicação entre os dois. Um fluxo contínuo é estabelecido entre o espaço ocupado pelo ator e o que é ocupado pela plateia. Emissor e receptor devem estar sempre agindo, em uma constante troca.

A “convenção consciente”, idealizada por Briussov, propunha que o jogo entre ator e espectador fosse consciente, ou seja, que o ator e a plateia permanecessem conhecedores da troca que se estabeleceria no espaço teatral, que um soubesse e estivesse consciente da função do outro e que ambos estabelecessem um fluxo contínuo um com o outro através dessa sintonia de papéis.

Um dos objetivos do Teatro da Convenção Consciente é, portanto, desenvolver meios cênicos que possibilitem a aproximação entre ator e espectador. A evolução espacial da cena pode ser entendida como a busca por uma re-significação do público dentro do acontecimento teatral, tornando possíveis algumas definições de espaço. A partir do momento em que se busca uma nova forma de utilização espacial, a cenografia deixa de ser vista como mera decoração e/ou ambientação e passa a ser vista como espaço simbólico – proposta que ganha força a partir do surgimento do movimento simbolista. Ao espaço é atribuído o caráter de linguagem, pois, por meio dele, é possível “falar”. Cabe à platéia a função de interpretar os signos que são levados à cena e

atribuir-lhes significados. O espectador, a partir dessa nova perspectiva, torna-se também um criador.

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

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

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

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

Durante muitos anos, como já mencionado, as definições de espaço cênico se referiam mais especificamente à cenografia, porém definições mais recentes trazem uma nova concepção, que engloba todos os elementos do espetáculo, incluindo a plateia:

Quando se pensa em espaço cênico, duas variáveis, dois elementos constituintes precisam ser levados em conta. O primeiro é a cenografia, “a escrita da cena”, os elementos que auxiliarão na caracterização do espaço onde ocorrerá. O segundo é a arquitetura teatral, ou seja, o espaço concebido para abrigar o evento e a platéia, o público que experimenta o evento. A separação destes dois elementos torna-se cada vez mais complexa à medida que conformam instâncias cada vez mais indistinguíveis, contudo as sutilezas que as determinam estabelecem nuances que possibilitam a sua mínima distinção (RODRIGUES, 2008:14).

O conceito naturalista de cenário, sendo repensado ao longo da história, criou novas oportunidades de exploração espacial. A visão de cenografia como “a escrita da cena”, por exemplo, ficou vinculada diretamente ao movimento dos atores, ao lugar onde, com seus movimentos, o ator desenharia o espaço, e, portanto, a uma forma determinada de representar que se relacionava diretamente aos elementos constituintes da cena⁴, não apenas ao “onde” a ação do drama ocorria, mas ao conflito interno das personagens. Meyerhold fala da sua experiência:

O trabalho sobre a Morte de Tintagiles, de Maeterlinck, ensinou-nos a dispor as figuras sobre o palco à maneira dos baixos-relevos e dos afrescos, a exteriorizar o diálogo interior com o auxílio da música e do gesto plástico: permitiu-nos verificar, na prática, a necessidade da acentuação artística em lugar da antiga acentuação “lógica”. O trabalho sobre Schluck e Jau, de Hauptmann, nos ensinou a só nos interessarmos pelo essencial, “a quinta essência da vida”, segundo a expressão de Tchekov, ao nos revelar a diferença entre a reprodução no palco de um estilo e a estilização das situações. Mais nos deixávamos conduzir pelo ardor nesse trabalho, e mais percebíamos os

⁴ Referimo-nos a todos os elementos que compõem o quadro da representação: cenário, figurino, maquiagem, sonoplastia, iluminação etc.

erros do nosso irmão mais velho, o Teatro de Arte de Moscou (MEYEHOLD, 1969:47).

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

O encenador [...], recusando-se a tomar a plausibilidade mimética da ação e a ilusão de realidade na moldura cênica como condições fundantes da representação teatral, atrevia-se a propor uma decidida reelaboração formal da pesada materialidade do palco e do corpo do ator, precisamente a partir de seus elementos inerentes, para o resgate de sua expressividade poético-dramática no tablado e de seu poder de conjuração cênica das vicissitude da alma na sondagem existencial e na transcendência espiritual, que a arte simbolista anelava comunicar [...](2001: 37).

O cenário elaborado para a encenação da peça de Aleksíei Faikó, *O Lago de Liul*, levado à cena por Meyerhold em 1923, é um exemplo de estrutura construída e pensada para ser utilizada em diferentes espaços. Na imagem abaixo pode-se perceber que Meyerhold criou uma estrutura com escadas que se alonga vertical e horizontalmente e que possibilita uma movimentação distinta dos atores.



*Lago de Liul*⁵

Ao pensar em possibilidades de utilização de diversos espaços, Meyerhold automaticamente inclui em sua encenação a arquitetura teatral, atribuindo-lhe importância como elemento capaz de auxiliar no entendimento do espetáculo, instigar a imaginação criativa e possibilitar um processo de questionamento do público, diante da obra de arte. Além da possibilidade de utilização da arquitetura teatral nos espetáculos, Meyerhold se distancia do formato tradicional de um teatro clássico, em busca de inovações para suas encenações. Segundo Guinsburg, Meyerhold explorou de diversas formas a maquinaria teatral para tornar sua cena mais dinâmica. Guinsburg diz que o encenador russo:

⁵ www.meyerhold.org - acessado em 10/03/2009

(...) não se restringiu ao espaço formalmente reservado à cena, envolvendo na ação encenante, além do tablado, a sala da plateia e o edifício teatral em conjunto, tomados como âmbitos integrantes da realização cênica. Sua imaginação, aparentemente, já estava em busca de totalizações teatrais que ultrapassassem as limitações do palco “artístico” tradicional e o isolamento da obra dramática na pura exibição visual do espetáculo apolíneo (GUINSBURG, 2001: 35).

A busca de Meyerhold, juntamente com outros artistas, como Brecht e Artaud, é pela ruptura com a configuração tradicional do teatro que não permitia à plateia participar da encenação. Procurava-se um teatro baseado nos ritos antigos e inovava-se o conceito espacial. As definições deixavam claro o papel ativo do espectador como partícipe do espetáculo. A plateia, juntamente com o ator, eram elementos constituintes do espaço cênico. Com isso em mente, Meyerhold, em sua pesquisa, para o Teatro da Convenção Consciente, explora o espaço cênico favorecendo a interação entre o ator e o espectador, sendo este, ao que parece, o foco do encenador.

A questão era: como conseguir que a plateia participe ativamente no espetáculo? Ou, que elementos devem ser explorados para que o público esteja presente na representação? Nesse sentido, o desenvolvimento do princípio da “convenção consciente” é extremamente relevante, porque traz para o palco, baseada na ideia wagneriana⁶, a proposta de síntese.

A proposta de Richard Wagner é conseguir alcançar uma síntese das artes na qual a produção possa ser elaborada em conjunto com os diversos artistas que participam da montagem. A música, segundo Wagner, seria a responsável por ditar o ritmo da encenação, e os demais elementos deveriam, com ela, formar um conjunto harmonioso. No Teatro da Convenção Consciente o artista está livre para desenvolver sua criatividade. Cada ator, após fazer uma pesquisa sobre o autor do texto escolhido e sua obra, declama sua fala diante dos demais atores e do diretor, e estes interferem constantemente no sentido de melhorar o entendimento do texto e, assim, tornar as ideias do autor mais claras. Os músicos, os cenógrafos e demais artistas envolvidos também trabalham com a ideia de troca. Ele entendia que essa forma de pensar sobre o

⁶ Termo usado para se referir a proposta criada por Richard Wagner, poeta, compositor e maestro alemão, que sugere a integração das diversas linguagens artísticas, como teatro, artes plásticas, música, na criação de uma obra de arte que denominou “obra de arte total”.

texto e de levar em consideração a opinião dos artistas envolvidos na criação artística, favorecia a transmissão do pensamento do autor, através do ator, até o espectador. O ator e o diretor se relacionariam de maneira diferente, contribuindo mutuamente. O método proposto por Meyerhold “libera um do outro e força o espectador a passar de uma simples contemplação ao ato criador (para começar, fazendo trabalhar a sua imaginação)” (MEYERHOLD, 1969: 28-29).

Meyerhold propõe a criação do que chamou “teatro da linha reta” no qual todos os criadores estão no mesmo plano e o ator, por ser aquele que se põe diante da plateia, ganha importância. Na concepção de Meyerhold, é através do ator que o espectador entra em contato com a arte do autor e do encenador. Nesse teatro, a hierarquia é abolida: os artistas podem participar ativamente da criação, não sendo apenas “marionetes” nas mãos do diretor.

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

Meyerhold destaca a importância do ator como instrumento de identificação com a plateia. Ele deve ser capaz de, após ter absorvido as ideias do diretor e do autor, levar ao espectador sua interpretação, seu entendimento do espetáculo. Ao diretor cabe, exclusivamente, a função de dar sua interpretação do texto, passando aos atores a sua concepção da encenação. Após entender todas as ideias do diretor em relação ao espetáculo, o ator está livre para criar. Essa criação será, ao final do processo, harmonizada pelo diretor, sem que este tente impor suas ideias. O ator deve ser capaz de conduzir o espectador aos sentimentos e às emoções presentes no texto, fazendo com que o espectador entenda todos os signos da encenação. Cabe ao ator a função de manipular esses elementos. A iniciativa criadora do ator não deve ser, em momento algum, sacrificada ou abafada: sua técnica e seu talento devem estar em primeiro plano, reforçando a relação entre ator e espectador. Meyerhold tem consciência de que o ator

ideal para o trabalho no “teatro de linha reta” não é o “ator virtuose”, mas sim um novo ator, formado por uma nova escola, que, ele pretendia que fosse a escola proposta pelo Teatro-Estúdio.

Como, no teatro de Meyerhold, o ator figura como elemento principal, é a partir dele que o encenador buscará possibilidades para uma reestruturação do espetáculo. Um ponto importante, nessa visão meyerholdiana de encenação, é que o ator é visto não mais como “fantoche” nas mãos do diretor, mas como agente principal na transmissão do sentido do drama à plateia: é ele quem domina o espaço e os elementos que neste estão inseridos. O diretor se torna o elo entre as ideias do autor e o instinto criador do ator, que passa a ser entendido com um dos criadores do espetáculo, ao lado do diretor e do autor. Meyerhold compreende que o ator é quem está diante do público e, dessa forma, é ele quem pode ou não fazer as intenções da peça serem compreendidas.

O espectador é, na visão de Meyerhold, um dos criadores do espetáculo, e sua encenação será pensada justamente com esse objetivo: fazer o espectador participar ativamente de toda a encenação, completando os significados do drama, interpretando os elementos constituintes da cena (cenários, figurinos etc.). O entendimento do espectador como um dos criadores do espetáculo, baseado nos estudos que Meyerhold desenvolveu sobre o teatro antigo e o teatro de feira, é uma contribuição significativa para a época. Em um certo sentido, amplia as possibilidades cênicas, uma vez que abre o palco para interpretações diversas.

A “convenção consciente”, pensada por Briussov, insere no contexto cênico, portanto, uma nova visão do espectador, como elemento fundamental do teatro, capaz de complementar os signos da encenação. No “teatro de linha reta”, o espectador assume o *status* de quarto criador do espetáculo.

Meyerhold propôs, em seu “teatro de linha reta”, uma busca por novos elementos que também pudessem ser apreendidos pela plateia, deixando de lado a ideia anterior de que o texto deveria estar em primeiro plano e ser a única forma de comunicação com o público. Nessa perspectiva, os elementos expressivos, como, por exemplo, cenário, música, ritmo do texto, espaço cênico, pausas, movimentos e danças, tudo acontece como signos que são compreendidos e absorvidos pelo espectador, ou

seja, esses elementos também podem facilitar a compreensão de intenções que não estão claras no texto, envolvendo a plateia cada vez mais no drama.

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

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

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

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

sua configuração, deve ser, na sua substantivação hierático-simbólica, a da arte do alto-relevo e da estatuária (GUINSBURG, 2001: 62).

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

A técnica da “convenção consciente” luta contra o princípio da ilusão. O novo teatro nada tem a fazer com a ilusão, este sonho apolíneo. Fixando a plástica estatuária, fixa ao mesmo tempo, na lembrança do espectador certos agrupamentos portadores, ao lado das palavras, das notas falsas da tragédia. O novo teatro não procura a variedade dos jogos de cena como o faz sempre o teatro naturalista, onde a multiplicidade das evoluções dá lugar a um caleidoscópio de atitudes. O novo teatro aspira dominar as linhas, a composição dos grupos, os coloridos das roupas, e, na sua imobilidade, exprime mil vezes melhor o movimento do teatro naturalista. Pois não é o deslocamento propriamente dito que cria o movimento no teatro, mas a repartição das cores e das linhas, e a arte de cruzá-las e fazê-las vibrar. (MEYERHOLD, 1969: 38).

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

A renovação espacial proposta pelo encenador russo inicia-se no processo de criação. Nas primeiras pesquisas do Teatro-Estúdio, o encenador, juntamente com os

cenógrafos escolhidos, Sapunov e Sudéikin, propõe a exclusão do uso das maquetes para a idealização dos cenários:

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

O rompimento com o uso das maquetes gera uma nova organização do espaço e do conceito de cenário, o que Maria Thaís Santos defende como sendo uma das matrizes do teatro idealizado por Meyerhold. O encenador russo acreditava que era necessária a elaboração de um cuidadoso projeto cenográfico e que, somente dessa forma, suas ideias poderiam ser levadas à cena da maneira como ele desejava. Segundo Francastel, “É totalmente impensável (...) que o espaço cúbico em três dimensões seja ainda o meio de expressão da sociedade contemporânea. Um espaço morre se quisermos, mas não é misturando os seus elementos que se consegue criar um espaço novo” (1983: 202). Com a quebra das maquetes, Meyerhold pretendia criar uma nova forma de exploração do espaço cênico que nada tivesse a ver com as formas naturalistas. Essa nova maneira de se pensar o cenário faz o encenador e o cenógrafo trabalharem em conjunto, durante toda a montagem do espetáculo, cada um contribuindo para a criação do outro. Sem as maquetes, o que fica é o esboço, com linhas acentuadas, para auxiliar o decorador na construção das peças constituintes do cenário.

As maquetes antigas foram abandonadas. Um novo trabalho aparecia. No primeiro ato de *Colega Krampton*, de Hauptmann (cenário: o *atelier* de um artista), em lugar de ser apresentada uma peça inteira com todos os acessórios, o decorador Denissov limitou-se a grandes manchas vivas características. A atmosfera do lugar era criada, ao

levantar do pano, por uma cortina imensa que ocupava metade do palco, fazendo esquecer os detalhes. Mas, para que o espectador soubesse do assunto do quadro, um único canto da cortina era pintado; o resto da superfície apresentava ligeiros contornos feitos a *fusain*. Acima, percebia-se o céu. Diante da cortina o cavalete do pintor. Um divã, exigido pela ação, e uma grande mesa onde se amontoavam estudos lançados em desordem (MEYERHOLD, 1969: 45).

A rejeição das maquetes dá lugar à exploração do “princípio da estilização”: a cena é estudada para mostrar apenas o que é imprescindível para a compreensão do espetáculo. A síntese dos elementos cênicos leva ao palco telões pintados, músicas que ditam o ritmo dos movimentos plásticos, figurinos coloridos, gestos econômicos e cenários que são representados muito mais por cores do que por objetos. O espaço cênico pensado por Meyerhold é econômico. Para ele, isso facilitaria a movimentação dos atores, deixando-os mais livres em cena:

O teatro da convenção liberta o ator do cenário, oferecendo-lhe um espaço em três dimensões e colocando a sua disposição uma estatuária plástica natural. Graças aos procedimentos da técnica convencional a maquinaria teatral complicada desmorona-se, e as encenações são levadas a um tal grau de simplicidade que o ator pode ir representar em praça pública, sem depender de cenários e acessórios especialmente adaptados à caixa do teatro, liberto de todas as contingências exteriores (MEYERHOLD, 1912: 44).

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

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

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

Em suas representações, Meyerhold busca “ultrapassar a palavra”, trazer ao palco o diálogo interior da personagem e, dessa forma, surpreender o espectador. Para isso, o encenador trabalha com as pausas, com os silêncios e com os movimentos plásticos. O sentido da visão e o da audição são acionados pelo ator, para que o espectador ative sua imaginação e, dessa forma, esteja presente como criador do espetáculo. Todo o espetáculo é pensado de forma harmônica, e a música passa a ser o viés condutor de toda a encenação, ditando o ritmo da palavra e do movimento.

A aproximação do espectador com o ator gera uma maior integração entre esses dois agentes do espetáculo. Um dos objetivos de Meyerhold, como já foi mencionado anteriormente, é unir o espaço do palco com o da plateia. A união desses espaços torna a interpretação do ator mais intimista, favorecendo as pausas e os detalhes da movimentação dos atores:

Em certos casos, coloca-se o ator o mais perto possível do público: isto faz evitar os detalhes “do gênero”, sempre pensados, favorece uma mímica mais refinada, mais expressiva, e permite o enriquecimento das nuances vocais. Os espectadores tornam-se mais receptivos, e a linha fronteira entre eles e os atores parece desaparecer (MEYERHOLD, 1969: 51).

A intenção futura de Meyerhold era, por fim, criar um teatro em que não existisse distinção entre ator e espectador. As pesquisas desenvolvidas pelo encenador

camminham assim no sentido da busca por uma “totalização” do teatro, no qual não houvesse divisão de classes e o ator se configurasse como um agente da cena juntamente com o espectador. Esse teatro busca quebrar a divisão de classes e ganha caráter político. O ator é colocado em cena de maneira a compor o cenário. Os figurinos são pensados como quadros que têm como objetivo compor uma pintura maior – a cena. O ritmo musicado conduz a encenação meyerholdiana. A ideia do encenador era submeter a gestualidade e a fala do ator ao ritmo imposto pela música:

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

Meyerhold defende uma apropriação do texto, cujo objetivo não é mais o de seguir à risca as indicações do autor. Ao encenador cabe o papel de estudar o texto e compreender as ideias do autor, para, a partir daí, levar à cena sua visão do drama. O objetivo de Meyerhold não era negar o texto, mas trabalhar com novas formas de apropriação deste texto. As rubricas eram deixadas de lado, para que o encenador ficasse livre para criar sua própria interpretação do espetáculo. Picon-Vallin inclui Meyerhold entre os artistas reformadores do século XX (como Craig, Artaud), por entender que a visão do encenador russo ia além do drama propriamente dito. Segundo ela,

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

uma redundância acumuladora como no naturalismo (PICON-VALLIN, 2006: 75).

Meyerhold propôs, alguns anos depois, que “na pré-atuação, as palavras surjam do movimento, e não ao contrário” (PICON-VALLIN, 2006: 75). O encenador acreditava que boa parte das emoções e intenções do espetáculo poderia ser transmitida à plateia “pelos movimentos, pelo ritmo, pela música, pela própria luz”, não necessariamente pelo texto. Essa preocupação com o movimento dos atores, e com o desenho espacial que dele resulta, tornar-se-á uma das matrizes do teatro proposto por ele. Como foi mencionado anteriormente, as pesquisas sobre o trabalho físico dos atores desencadearam um treinamento que, mais tarde, foi denominado “biomecânica”.

O encenador acreditava que, do mesmo modo que as palavras deveriam surgir do movimento, as emoções dos atores também deveriam surgir da movimentação. Ou seja, a ideia era que, a partir da movimentação externa, as sensações internas pudessem surgir. Com base na idéia de uma movimentação plástica, moldada pelo ritmo musical e por uma espacialidade que se configura como “sintética”, possibilitando um maior espaço livre e, conseqüentemente, uma maior movimentação dos atores, tem-se uma nova cena, uma cena que se pode chamar de cena meyerholdiana:

Economia calculada de movimentos e de gestos. A mímica é reduzida aos frêmitos, à intensidade dos olhares, aos sorrisos. A configuração do palco permite jogos de cena desenrolados na distância; muitas vezes dois interlocutores são colocados nas duas extremidades da cena, o que acentua o efeito desejado de frieza. Silêncios, longos olhares, movimentos rítmicos simplificados. Hedda e Leborg olham-se pouco, declamam diante do espectador ou se calam, contidos neles mesmos; é o “diálogo interior”. Os atores movimentam-se ritmadamente. O conjunto tende a criar uma “sinfonia” (MEYERHOLD, 1969: 54).

Todos esses elementos – a cenografia, a exploração do ritmo musical, a plástica dos movimentos – explorados por Meyerhold em suas pesquisas em busca de uma “Convenção Consciente”, retomam a teatralidade característica do teatro antigo, e se configuram como matrizes para a produção de um espaço que denominamos “espaço meyerholdiano”. Os princípios empregados pelo encenador na elaboração do chamado

Teatro da Convenção Consciente revolucionaram o teatro de seu tempo e deram início a revoluções que culminaram no teatro que se produz hoje.

Referências

ASLAN, Odete. *O Ator no Século XX*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

BOGATYREV, Petr. “*Os Signos do Teatro*” (pp.71/91). *Semiologia do Teatro*. Org. J. Guinsburg, J. Teixeira Coelho Netto, Reni Chaves Cardoso. São Paulo, Perspectiva, 2006.

CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gogol/ Meyerhold: Um Espetáculo Síntese*. São Paulo, Perspectiva, 1996. Coleção Estudos.

FRANCASTEL, Pierre. *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. Lisboa, Edições 70, 1983.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meyerhold & Cia*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo, Ática, 1989.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do Teatro*. São Petersburgo, 1912.

_____. *O Teatro de Meyerhold*. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos, Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro, entre Tradição e Vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *O Espaço do Jogo, Espaço Cênico Teatro Contemporâneo*. Tese de Mestrado. Minas Gerais, 2008.

SANTOS, Maria Thais Lima. *O Encenador como Pedagogo*. Tese de doutoramento.
São Paulo, 2002.