UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA E CULTURA RUSSA

Moara Feola Cappellari

**O construtivismo russo na cenografia do teatro de
vanguarda: Uma análise do espetáculo “O cornudo
magnífico”**

São Paulo

2016

MOARA FEOLA CAPPELLARI

O construtivismo russo na cenografia do teatro de vanguarda: Uma análise do espetáculo “O cornudo magnífico”

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Programa de Pós-Graduação de Literatura e Cultura Russa

Orientadora:

Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch

São Paulo

2016

Autora: CAPPELLARI, Moara Feola

Título: O construtivismo russo na cenografia do teatro de vanguarda: Uma análise do espetáculo “O cornudo magnífico”

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Agradecimentos

Gostaria de agradecer aos funcionários do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e aos professores do Programa de Literatura e Cultura Russa, principalmente à minha orientadora, Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch, pela paciência, orientação cuidadosa e encaminhamentos fundamentais para a realização deste trabalho;

ao professor Denis Gorayeb pela ajuda com o material em francês;

à Carolina Sales pelo apoio em momentos de inquietação e ansiedade;

ao Prof. Dr. Mário Ramos Francisco Júnior e à Profa. Dra. Maria de Fátima Bianchi, por disponibilizarem seu tempo para compor a banca de qualificação desta dissertação e pelas preciosas contribuições que possibilitaram a evolução desta pesquisa;

aos meus amigos, que foram um porto seguro, em especial à Ana Maria Novi Hoshikawa e à minha família, especialmente ao meu marido, Raoni Naraoka de Caldas, pelo amor incondicional, inspiração, carinho e incentivo que me ajudaram a concluir essa jornada.

Resumo

Esta dissertação de mestrado é o produto de uma reflexão sobre o construtivismo russo e sobre as inovações estéticas introduzidas por esse movimento artístico de vanguarda, aplicadas especificamente à cenografia no teatro.

O trabalho é composto por três capítulos. O primeiro reúne o material teórico compilado referente às características desse movimento artístico que surgiu na Rússia no início do século XX, denominado construtivismo. O segundo capítulo trata da época construtivista do encenador Vsévolod Meyerhold. O trabalho desenvolvido por Meyerhold na década de 1920 foi pioneiro na utilização da estética construtivista em suas montagens. Por essa razão, foi escolhido para análise o espetáculo “O cornudo magnífico”, escrita por Fernand Crommelynck, encenada por Meyerhold em 1922. O terceiro capítulo apresenta análise desse espetáculo. O processo de análise permitiu a identificação de diversas das teorias expostas no primeiro capítulo.

A partir da introdução da estética construtivista no teatro, uma significativa mudança ocorreu em relação à questão da concepção do espaço cênico. As criações cenográficas de Meyerhold foram consideradas as primeiras manifestações do construtivismo no teatro. Para o entendimento dessa nova forma teatral, também foram utilizadas as pesquisas de Meyerhold relativas à biomecânica e ao grotesco. Esses estudos são essenciais para a compreensão das inovações estéticas presentes na montagem de “O cornudo magnífico”.

À luz da teoria de Viktor Chklóvski e das características da estética construtivista observadas no espetáculo analisado, este estudo procurou explicar de maneira didática como se estruturavam essas revolucionárias montagens construtivistas.

Na análise do espetáculo escolhido, as dimensões estruturais e funcionais do cenário, figurino e movimentação dos atores foram também observadas. Desse modo, pudemos destacar características do construtivismo na encenação de “O cornudo magnífico”.

Palavras-chave: Teatro, Construtivismo, Vanguarda, Vsévolod Meyerhold

Abstract

This dissertation consists of a reflection about Russian constructivism and the aesthetic innovations it brought to the art world, especially in regards to the theatre. It is made up of three chapters, the first one takes a closer look at the general characteristics of the movement, which emerged in early twentieth century Russia. The second chapter discusses Vsevolod Meyerhold's constructivist period as a theatre director. He was a pioneer of the constructivist aesthetic in theatre productions and, therefore, it is one of his spectacles which shall be analyzed in the third chapter: his 1922 production of "Magnificent Cuckold", written by Fernand Crommelynck.

With the introduction of the constructivist aesthetic in theatre, the conception of the scenic space suffered a significant change. To better understand the characteristics of this new theatrical style, our analysis will also focus on Meyerhold's biomechanics and his research on the grotesque, two elements which were essential for the success of the chosen play.

Through the use of Viktor Shklovsky's theories and the analysis of the afore mentioned play, this study sought to explain in a didactic manner how these revolutionary spectacles were structured and staged. The analysis of "Magnificent Cuckold" took into account both the structural and functional dimensions of the scenery, costume design and the actors' movements.

Key-words: Theatre, Constructivism, Avant-garde, Vsevolod Meyerhold

Índice de figuras

1 Monumento de Vladímir Tátlin para a Terceira Internacional, 1919-1920.	8
2. Cartaz de A. Rodchenko para o filme “Encouraçado Potemkin”, de 1926.	9
3. Quadro “Ucranianos”, de David Burliuk, 1912	11
4. “Raionismo vermelho”, Mikhail Larionov, 1913.	17
5. Quadrado negro sobre fundo branco. K. Maliévitch, 1918.	19
6. Retrato de Vsévolod Meyerhold pintado por Yuri Annenkov em 1922.	28
7. Quadro esquemático sobre o teatro de Meyerhold, extraído do livro “Teoria y técnica del análisis teatral”	31
8. Projeto de L. Popova para “O cornudo magnífico”, de 1922.	33
9. Projeto de V. Stepánova para o espetáculo “A morte de Tarélkin”, de 1922.	36
10. Atores realizando exercícios biomecânicos: “Tiro de arco”.	42
11. Atores realizando exercícios biomecânicos: “Punhalada”.	43
12. Fotografia do cenário de “O cornudo magnífico”, 1922.	52
13. Cenário criado por L. Popova e Alexei Temerin, 1922. Circuladas em vermelho as letras em alfabeto romano que fazem referência ao autor da peça, Fernand Crommelynck	56
14. Esquema de significação de Tadeusz Kowzan, presente no artigo “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”.	58
15. Design de figurino, a <i>prozoodejda</i> , 1921.	61
16. Desenho de L. Popova para figurino, 1921.	62
17. Desenho de L. Popova para figurino, 1921.	62
18. Desenho de L. Popova para figurino, 1921.	62
19. Igor Ilínski, com os pompons vermelhos da caracterização do personagem Bruno, 1922.	63
20. Maria Babánova como Stella, com as botas da personagem, 1922.	64
21. Atores na montagem de 1928. Pretendentes em fila indiana para cortejar Stella.	66
22. Atores em 1922.	69
23. Atores em 1922.	69
24. Cena final de “O cornudo magnífico”: Stella foge com o Vaqueiro.	71

25. Os atores Ilínski e Zaítchikov: Bruno aparece como se estivesse crucificado enquanto Estrugo tenta acalmá-lo.....	73
26. Atores em 1928, Igor Ilínski (Bruno), Vassíly Zaítchikov (Estrugo), Alexei Kelberehr (Tanoeiro).....	75
27. Desenho de L. Popova para ornamento do cenário de “O cornudo magnífico”, vaso de flor com um gerânio.....	78
28. Os atores Igor Ilínski (Bruno), Zinaida Raikh (Stella), na montagem de 1928 de “O cornudo magnífico”.....	84
29. Montagem de 1922 de “O cornudo magnífico” com os atores Igor Ilínski (Bruno), Vassíli Zaichikov, (Estrugo), Maria Babánova (Stella), e Z. N. Dobriner (enfermeira)	84
30. Cena de “O cornudo magnífico”, 1922.....	85
31. Os atores Alexei Temerin (Burgomestre), Igor Ilínski, (Bruno) Vassíli Zaichikov, (Estrugo) Nikolai Losev, (Vaqueiro).....	86
32. Atores em performance em 1928 com os atores Igor Ilínski (Bruno), Zinaida Raikh (Stella), Nikolai Bogoliubov (Vaqueiro).....	87
33. Atores em cena, Zinaida Raikh, (Stella) Nikolai Bogoliubov (Vaqueiro), na montagem de 1928.....	88
34. Atores na versão de 1928.....	89
35. O ator Alexei Temerin como Burgomestre em 1922.....	90
36. O ator Igor Ilínski como Bruno em 1922.....	90
37. Os atores Igor Ilínski, Mikhail Mukhin e Zinaida Raikh na versão de 1928 de “O cornudo magnífico”.....	91
38. Os atores Igor Ilínski como Bruno e Vassíli Zaichikov como Estrugo, 1922.....	91
39. Os atores Igor Ilínski como Bruno e Vassíli Zaichikov como Estrugo, 1922.....	92
40. Os atores Igor Ilínski como Bruno e Vassíli Zaichikov como Estrugo, 1922.....	93
41. Igor Ilínski, (Bruno) e Zinaida Raikh, (Stella) em cena na produção de “O cornudo magnífico” de 1928.....	94
42. Os atores na montagem de 1928.....	94
43. Os atores Igor Ilínski (Bruno), Vassíli Zaichikov (Estrugo), Zinaida Raikh (Stella), em cena na montagem de 1928. Terceiro ato, a dança dos aldeões.....	95
44. Os atores Igor Ilínski (Bruno), Nil Vladimirovich Karabanov (Petrus), e Maria Babánova (Stella), 1922.....	95

45. Maria Babánova (Stella), Igor Ilínski (Bruno) e Vassíli Zaichikov (Estrugo) em cena, 1922.....	96
46. Atores na montagem de 1922.....	97
47. Atores na montagem de 1928.....	98
48. Atores na montagem de 1928.....	98
49. Poster da turnê de 1923 em Ekaterinoslav.....	99
50. Cartaz da montagem de 1922.....	99
51. Maquete para o cenário, 1922.....	100
52. Maquete de 1974, construída para a exposição “Meyerhold” no Museu Bakhrushkin, em Moscou.....	100
53. Design de L. Popova para a montagem, 1922.....	101
54. Design de L. Popova para figurino, 1922.....	102

Sumário

Introdução – Proposta e Objetivos	1
 Capítulo I - O construtivismo como movimento artístico e o construtivismo no teatro	 5
1.2 O que é construtivismo: Algumas formas de entender o movimento	6
1.3 As pesquisas artísticas desenvolvidas pelos artistas: suprematismo e não figurativismo.....	16
1.4 Produtivismo, funcionalidade e arte utilitária	20
1.5 O construtivismo no teatro: O GOSTIM	24
 Capítulo II - Meyerhold como encenador construtivista	 28
2.1 “O cornudo magnífico” e “A morte de Tarélkin”	28
2.2 A biomecânica e o grotesco: a nova formação do ator	38
 Capítulo III - Análise do espetáculo “O cornudo magnífico”	 48
 Considerações finais	 81
 Anexos.....	 84
 Bibliografia.....	 103

Introdução – Proposta e Objetivos

O presente trabalho tem como enfoque a investigação do movimento artístico denominado construtivismo e de sua aplicação à cenografia teatral russa de vanguarda. Para tal investigação, foi realizada uma pesquisa bibliográfica para elencar os traços característicos desse movimento, para posteriormente aplicá-los à análise da cenografia teatral em uma obra específica.

Após a conceituação do tema, as características destacadas como fundamentais no construtivismo cênico são exemplificadas e discutidas por meio da análise do espetáculo “O cornudo magnífico”, encenado por Meyerhold em 1922, que contou com cenários de L. Popova. Esse espetáculo foi escolhido para a análise por ter sido a primeira manifestação do construtivismo russo no teatro. Desse modo, os elementos construtivistas dessa encenação são evidentes.

É importante ressaltar que o construtivismo foi um movimento plural, que surgiu na Rússia na década de 1920 em diversos campos da arte. Por isso, as inovações estéticas introduzidas pelo construtivismo são notáveis no campo da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e do teatro. Portanto, influências desse movimento estiveram presentes nas obras de diferentes artistas. Muitas dessas obras, por outro lado, também foram marcadas pelo contexto político e social da Rússia no período da revolução de outubro de 1917.

O foco da pesquisa são as inovações estéticas ocorridas no campo da cenografia teatral. Para tornar possível a compreensão dessa linguagem artística e da nova forma dada aos seus objetos de significação, utilizamos o conceito de estranhamento proposto por Viktor Chklóvski.

Após o estudo do material bibliográfico compilado, foi possível perceber que não é possível explicar o termo “construtivismo” com exatidão. Tanto os artistas construtivistas como diferentes críticos de arte debateram temas referentes à função social e à prática artística do movimento. Essa questão foi abordada no primeiro capítulo da dissertação. Apesar de serem diversas e variadas as características apontadas no construtivismo russo, um ponto comum parece ser a utilização de formas geométricas e a ideia do não figurativismo na representação.

O interesse pelo tema pesquisado provém da intenção em examinar a arte do teatro sob a perspectiva da cenografia enquanto objeto estético. Desse modo, tornou-se possível destacar quais foram os elementos construtivistas presentes na cenografia russa de vanguarda, a partir de imagens da encenação de Vsévolod Meyerhold de “O cornudo magnífico”, de 1922 e 1928.

Foi possível constatar como a cenografia desse espetáculo diferia das formas antecedentes de representação teatral. Em um estudo anteriormente realizado em nível de graduação sobre o trabalho de Meyerhold como ator, ampliou-se nosso interesse em relação às inovações propostas por ele no campo da interpretação biomecânica e da cenografia.

Pelo fato de o construtivismo ter sido uma tendência estética e artística fundamental nas criações de Meyerhold, e também porque esse movimento foi muito significativo no âmbito das vanguardas russas, a proposta foi observar a cenografia sob essa perspectiva.

São consideradas de fundamental importância as inovações artísticas e conceituais que ocorreram na Rússia desde o fim do século XIX e início do século XX, desde o realismo teatral de Stanislávski até as propostas de encenadores russos de vanguarda como Meyerhold, Vakhtangov, Taírov e outros. O foco da pesquisa, no entanto, foi o período das duas primeiras décadas do século XX, mais precisamente a década de 1920.

A pesquisa está pautada em três eixos de desenvolvimento: o primeiro é uma investigação sobre o construtivismo como movimento artístico e uma análise do construtivismo teatral e de suas decorrentes inovações cênicas; o segundo é um estudo voltado às montagens teatrais de Meyerhold em seu período construtivista; o terceiro é a análise do espetáculo “O cornudo magnífico”, de Fernand Crommelynck, encenado por Meyerhold em 1922, no qual a poética cênica se estrutura com base em princípios estéticos do construtivismo russo.

O contexto social da Rússia no começo do século XX foi de efervescência, tanto política como artística. O construtivismo pode, então, ser analisado também sob uma perspectiva ideológica. Os artistas construtivistas propunham por meio de suas obras uma atuação política e uma preocupação com os rumos da nova sociedade que surgia.

Uma das preocupações dos artistas nesse momento era entender qual o seu papel e qual era a função da arte na nova sociedade. Muitos deles acreditavam que a arte deveria ser parte integrante da vida cotidiana, e sua vontade era de aproximá-la do povo. A partir dessa ideia, muitos experimentos foram desenvolvidos no campo do design, e foram criados diversos objetos funcionais sob uma perspectiva artística. Artigos domésticos como bules, xícaras e pratos foram concebidos pelos artistas, além de móveis e peças de vestuário. A ideia era integrar a arte na rotina da nova sociedade que surgia.

O conceito da arte utilitária foi muito explorado pelo construtivismo. Os artistas pretendiam organizar a vida, e não apenas decorá-la. Por isso, os critérios eram às vezes menos estéticos do que sociais. É nesse sentido que muitos artistas buscam abolir a arte “de cavalete”.

A partir do engajamento político desses artistas, surgem correntes de pensamento antagônicas, mas que, no entanto, possuíam traços em comum: a reivindicação da autonomia da arte, a recusa da composição em prol da construção e a oposição entre essência e aparência.¹

A tentativa de levar a arte para dentro do cotidiano fez com que muitas pesquisas fossem realizadas pelos artistas construtivistas, não apenas em relação à forma estética, mas também sob a perspectiva funcional da arte. Isso contribuiu para a disseminação dessa estética para diferentes campos da arte.

É nesse contexto que o construtivismo aflora na cenografia russa de vanguarda. Espetáculos de Meyerhold foram inovadores por trazerem traços da estética construtivista, tanto na cenografia como na performance dos atores. Entre as inovações realizadas por Meyerhold, estava a biomecânica, que foi uma técnica de interpretação desenvolvida por ele. De acordo com tal técnica, exercícios físicos eram efetuados pelos atores para aperfeiçoar sua expressividade. Essa técnica corresponde à aplicação dos princípios do construtivismo no trabalho do ator.

Através desta pesquisa, pretende-se apontar quais os principais traços construtivistas presentes na cenografia teatral de vanguarda e exemplificar como esses elementos transparecem na poética teatral, especificamente no trabalho de Meyerhold.

¹ ALBERA, F, - *Eisenstein e o construtivismo russo* – Cosac & Naify: São Paulo, 2002.

Os objetivos da pesquisa foram, portanto, compreender e exemplificar, por meio da análise do espetáculo “O cornudo magnífico”, quais são os traços construtivistas dessa cenografia teatral. Para a análise, foram compiladas fotografias e desenhos de figurinos e objetos cênicos, além de críticas da época. Alguns conceitos da semiótica foram também empregados, como aqueles propostos por Tadeusz Kowzan e Umberto Eco, no que se refere à significação dos elementos cênicos. Para o embasamento teórico, foi necessário recorrer a diversos materiais bibliográficos em outros idiomas. Os trechos selecionados foram previamente traduzidos.

A relevância deste trabalho está em mostrar como as experiências construtivistas podem ser observadas na cenografia teatral russa de vanguarda. É possível, talvez, pontuar que tais inovações artísticas e estéticas podem ser observadas ainda hoje em obras de artistas contemporâneos, demonstrando a vigência de muitos dos postulados construtivistas na cena contemporânea.

Capítulo I

O construtivismo como movimento artístico e o construtivismo no teatro

Viktor Chklóvski abre seu artigo “Arte como procedimento”, de 1916, com uma frase significativa: “A arte é pensar por imagens”. Neste ensaio, Chklóvski se refere à poesia e ao texto em prosa, mas podemos utilizar seu conceito quando nos referimos às artes plásticas.

No referido texto, o autor propõe sua teoria do “estranhamento” e explica que:

“O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte.”

2

Tal conceito é abordado por Lucrécia Ferrara em seu livro “A estratégia dos signos”, no qual ela afirma que essa ideia pode ser aplicada às artes visuais. A autora explica que, antes da arte moderna, um dos princípios da arte era a imitação e a representação, de forma que a obra era valorizada de acordo com sua semelhança à prática humana.³ Ferrara argumenta então que a partir do surgimento da arte moderna houve uma inversão: a arte não estaria a serviço da realidade, mas sim a realidade a serviço da arte, de maneira que ocorre uma reinvenção da arte. A obra de arte, portanto, não leva o receptor a reconhecer a realidade, mas sim a conhecê-la novamente.

² CHKLÓVSKI, Viktor – A arte como procedimento – in. TOLEDO, Dionísio de Oliveira e FOLIPOUSKI, Ana Maria Ribeiro (orgs.) - *Teoria da literatura: formalistas russos*. - Porto Alegre: Porto, 1978. p.45.

³ FERRARA, Lucrécia – *A estratégia dos signos: linguagem, espaço e ambiente urbano* - São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 32.

A ideia de estranhamento do objeto proposta por Chklóvski trouxe a possibilidade de uma nova percepção dos elementos que já conhecemos e do mundo ao nosso redor. Ferrara explica que:

“A teoria de Chklóvski que se apoia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina. Extraíndo o objeto de seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo. A deformação enquanto ato criativo torna sagaz a percepção e mais denso o universo que nos circunda.”⁴

Segundo Chklóvski, portanto, na construção do estranhamento são formuladas maneiras diferentes de percepção de um objeto. No caso desta dissertação, consideramos o conceito de Chklóvski em relação ao construtivismo russo e às inovações referentes à percepção da arte. Também serão consideradas as experimentações artísticas realizadas nesse período.

1.2 O que é construtivismo: Algumas formas de entender o movimento

O construtivismo foi um movimento artístico-político que surgiu na Rússia nos anos de 1920, a partir de desdobramentos do cubo-futurismo e das tendências da vanguarda.⁵ Suas ramificações estéticas podem ser observadas em diferentes campos da arte, como poesia, pintura, escultura e teatro. O movimento como um todo teve grande impacto em toda a arte mundial, e até os dias atuais podemos observar ressonâncias nas criações dos artistas contemporâneos, como Kenneth e Mary Martin, Gillian Wise e Anthony Hill⁶, entre outros.

⁴ FERRARA, L. op. cit. p. 134.

⁵ CAVALIERE, Arlete O. – Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo – *Literatura e sociedade*, São Paulo, nº 2 pp. 119-125, 1997 p. 119.

⁶ BANN, Stephen – *The Tradition of Constructivism* – New York: Da Capo, 1974. p. 225.

Uma característica marcante do construtivismo foi a criação de objetos utilizados na vida cotidiana, como móveis, bules e xícaras, além da utilização de novas técnicas nas construções arquitetônicas. O surgimento de tal corrente, em meio ao novo contexto político da Revolução de 1917, redefiniria a função da arte, não considerada apenas decorativa, mas atribuída de uma função que correspondia aos requisitos da nova sociedade industrial que se estabelecia na Rússia naquele momento.

Portanto, o construtivismo entende a arte não mais como representativa, e sim como construída. Por isso, o movimento se articula também com a arquitetura. Em função disso, os artistas passaram a utilizar em suas criações materiais típicos da construção civil, como o ferro, a madeira e o vidro.

Essa nova forma estética foi revolucionária, pois pela primeira vez tais tipos de materiais foram utilizados para a criação de uma obra de arte. Podemos observar esse recurso no monumento construído por Vladímir Tátlin para a Terceira Internacional, por exemplo, no qual foram utilizados ferro e vidro.

1 Monumento de Vladímir Tátlin para a Terceira Internacional, 1919-1920. ⁷

Diversos campos da arte foram influenciados pela nova estética construtivista, o teatro, por exemplo, foi uma das formas de arte em que sua presença foi marcante.

Em setembro de 1921, o notável diretor teatral russo Vsévolod Meyerhold visitou a exposição “5x5=25”, na qual foram expostos trabalhos de cinco artistas construtivistas: Ródtchenko, Popova, Stepánova, Ekster e Vesnin. Foi a partir desse contato com o construtivismo plástico que surgiu em Meyerhold a vontade de incorporar esses elementos na cenografia de suas peças. ⁸

Apesar de fazerem experimentações em diferentes áreas, os artistas construtivistas tinham um objetivo comum: criar uma nova estética revolucionária, e

⁷ Imagem disponível em <https://arquitetandoblog.files.wordpress.com/2009/04/3f8269aded62c0d5e24e00856f29bb51.jpg?w=216>, acessada em abr. 2015

⁸ PICCON-VALLIN, Béatrice, *Meierhold*, trad. Isa Kopelman, J. Ginsburg, Marco Honório Godoy Perspectiva: São Paulo, 2013. P.120.

junto a ela, um novo modo de envolvimento entre arte e público. Um dos objetivos das criações construtivistas era trazer a arte para o novo público que emergia na Rússia, como consequência da revolução política e social ocorrida. Nesse novo contexto social e político, a arte deveria integrar a vida cotidiana e estar acessível a todos. A ideologia revolucionária se torna visível na Rússia após a Revolução de 1917 e a nova sociedade mobiliza artistas para a nova arte que deveria ser, portanto, funcional e informativa.

Dentro desse novo cenário político, no qual era possível a realização de renovadas experiências artísticas, diversas pesquisas foram realizadas em torno do construtivismo. O artista plástico e fotógrafo Aleksandr Ródtchenko, por exemplo, criou obras tridimensionais que dialogavam amplamente com a pintura geométrica de Maliévitch e com os trabalhos desenvolvidos por Tátlin. Posteriormente, quando Ródtchenko passou a se dedicar à fotografia, traços de sua visão artística seriam encontrados inclusive na linguagem cinematográfica de Serguei Eisenstein, para quem ele desenhou o cartaz do filme “O encouraçado Potemkin” (Броненосец Потёмкин) de 1926.

2. Cartaz de A. Rodchenko para o filme “Encouraçado Potemkin”, de 1926.⁹

⁹ Imagem disponível em <https://lutarneves.wordpress.com/tag/alexander-rodchenko/>, acessada em abr. 2015.

Embora o construtivismo tenha sido um movimento inovador, principalmente do ponto de vista estético, ele não foi uniforme. Os artistas divergiam sobre qual deveria ser a função do movimento e qual deveria ser seu posicionamento político. Artistas como Naum Gabo e Antoine Pevsner não se identificavam com a ideia do programa social aplicado à arte. Eles acreditam na ideia da morfologia geométrica, em consonância com o suprematismo de Maliévitch. Pevsner e Gabo inclinam-se a pesquisas utilizando materiais industriais e formas tridimensionais abstratas. Quando o regime soviético começou a demonstrar desagrado com a pauta construtivista, eles se exilaram da URSS.¹⁰

Frente à pluralidade de definições, é interessante analisarmos as diferentes opiniões, conceitos e linhas de pensamento de artistas, cuja participação foi fundamental para a existência do construtivismo. A contribuição de cada um deles foi singular para o desenvolvimento do movimento artístico como um todo. Desse modo, abordar os conceitos e caminhos traçados por esses artistas contribuiu para o entendimento dessa importante tendência estética do século XX.

O pesquisador François Albera apresenta interessantes reflexões a respeito da pluralidade do construtivismo e também problematiza as possíveis aproximações teóricas que podem se desenvolver em torno do construtivismo, especialmente em relação à tendência de ora associá-lo exclusivamente a um estilo decorativo, geométrico e abstrato, ora ao funcionalismo e àquilo que se desenvolveria como o design.¹¹

Em termos mais amplos, o que o autor questiona é se o construtivismo deve ser abordado como um movimento que se desenvolveu a partir de uma cronologia e se deve ser entendido como um grupo homogêneo de artistas e obras artísticas, ou, pelo contrário, se devemos perceber no construtivismo convicções partilhadas por artistas de diferentes grupos e observar algum traço em comum na vanguarda,¹² seja do ponto de vista estético ou teórico.

Albera cita o artista D. Burliuk, para quem o construtivismo foi um movimento plural, que teve como base a valorização da construção da obra de arte em oposição à composição, algo que aparece em sua própria obra em 1912:

¹⁰ ALBERA, François - *Eisenstein e o construtivismo russo*. Cosac&Naify. 2002, p.166.

¹¹ ALBERA, F. op. cit. p. 166.

¹² ALBERA, F. p. 166.

3. Quadro “Ucranianos”, de David Burliuk, 1912 ¹³

O termo “construtivismo” era também usado pelos arquitetos do INKhOUK (Instituto de Cultura Artística, em russo: Инхук – Институт Художественной Культуры) e aparece no “Manifesto realista” de Naum Gabo de agosto de 1920.

Uma análise detida das acepções dadas ao termo revela que alguns acreditavam que o construtivismo “toma o lugar da arte não objetiva (as formas puras)”, enquanto, para outros, o conceito tomava o lugar do termo “objetivismo” (vechtismo), extraído da cultura de materiais de Tátlin.¹⁴ Essas duas primeiras definições do movimento tornam-se aparentes, por exemplo, na exposição “Construtivista”, organizada em 1921 e realizada em 1922, por um grupo de artistas construtivistas do qual faziam parte A. Ródtchenko, V. Stepánova, A. Gan e K Ioganson.

As obras foram divididas na exposição entre trabalhos “de laboratório” ou de “forma pura”, que não se enquadravam no conceito de “ida para as fábricas”¹⁵, que é a ideia de que os artistas deveriam adentrar as fábricas, pois é nelas onde se produz algo útil para o povo, sendo essa uma das premissas do construtivismo.

Os artistas que estavam caminhando em direção ao construtivismo tornaram-se membros do “Proletkult” (movimento literário que surgiu na Rússia em 1917, em russo: Пролеткульт – пролетарская культура).

¹³ Imagem disponível em <https://br.pinterest.com/pin/211387776232961830/>, acessada em abr. 2015.

¹⁴ ALBERA, F. op. cit. p. 167.

¹⁵ Anatoli A. STRIGALEV apud. ALBERA, F. p. 167

Camilla Gray (1962)¹⁶ cita também o INKhOUK e explica como ocorrem os debates ideológicos dentro do instituto. Para esse grupo de artistas, a arte não era mais algo remoto, um ideal vago da sociedade, mas parte da vida cotidiana. O fato de a vida cotidiana estar em total caos social e econômico não preocupava os artistas; eles acreditavam na ideia da transformação mundial através da modernidade artística e social.

Os debates ideológicos dentro do INKhOUK foram muito significativos para o estabelecimento do construtivismo como forma estética. É possível distinguir em seu centro duas correntes divergentes: os construtivistas e os puristas, ou decorativistas. O artista Aleksei Gan afirma em 1922 que essa divisão do bloco dos artistas construtivistas derivava do aspecto ideológico que suas posições apresentavam.¹⁷ Aqueles que Gan denominava construtivistas eram os que apresentavam ideias próprias próprias, afastando-os dos demais, denominados produtivistas, que integravam a LEF (Frente Esquerda das Artes). Artistas como Óssip Brik, Vladímir Maiakóvski, Tretiakov, Eiseinstein, Ródchenko, entre outros¹⁸, assumiam uma perspectiva sobre a arte que a vinculava ao utilitarismo.

É possível encontrar nesses debates origens dessas divergências. O instituto foi a principal organização de artistas de sua época e, portanto, o centro de suas mais importantes discussões. Dentre elas, talvez a mais importante fosse a discussão a respeito do papel da arte dentro da nova sociedade comunista. Dessa questão decorreria a ideologia construtivista¹⁹ e as muitas cisões entre artistas do período.

Já com essa breve apresentação das tensões que se desenvolviam em torno dos rumos da arte e sua função, que ocupavam o centro de formação do movimento construtivista, é possível notar a dificuldade em estabelecer os limites definidores do movimento.

Os artistas oscilavam de um lado ao outro e, em praticamente nenhum momento, definiam uma posição que ultrapassasse o plano individual dos trabalhos, muito embora grupos tendessem a se formar a partir de algumas preocupações compartilhadas.

¹⁶ GRAY, C. – *The Russian Experiment in Art: 1863-1922* – Thame and Hudson: London, 1962.

¹⁷ ALBERA, F. op. cit. p. 167.

¹⁸ ALBERA, F. op. cit. p. 168

¹⁹ GRAY, Camilla– *The Russian Experiment in Art: 1863-1922* p.246.

Torna-se válida a problemática apresentada por Albera, que nos sugere que uma visão do movimento como um todo constitui uma frente de análise mais coerente. Entender o surgimento do movimento poderá esclarecer nossa compreensão sobre ele. De acordo com Camilla Gray:

“Logo que ‘o objeto’ ficou definido como uma ideologia, surgiram reações contra isso. Esse movimento ‘contador-objeto’ ficou conhecido como construtivismo. O construtivismo foi elaborado como uma ideologia do INKhOUK durante o outono de 1921. Ele representava a inflexão do estágio de ‘laboratório’ para um programa de produção ativa baseada em experimentos dos últimos quatro anos”²⁰

A pesquisadora aponta que os contornos do construtivismo, que estavam sendo esboçados nos debates artísticos desde a Revolução Russa até 1921, só ganharam solidez, ou seja, ultrapassaram o estágio de laboratório, quando sua ideologia amadureceu. A “arte de laboratório” passou a ser conhecida como “objetivismo”. O “objeto” poderia ser um par de sapatos ou um poema, e sua busca desenvolvia-se em direção a um fim utilitário. A cristalização dessa “ideologia do objeto” levou muitos artistas a deixarem o instituto, marcando a segregação do grupo construtivista dos demais.

Parece produtivo observarmos mais algumas concepções acerca do movimento construtivista, a fim de complementar a análise. Segundo Lodder (1983), o construtivismo surgiu como uma prática artística, e como o termo para designar o mundo da arte russa do início do século XX.

A pesquisadora nota que, já na exposição anteriormente mencionada, “Construtivista”, de janeiro de 1922, percebia-se certa coerência formal entre as obras, que se utilizavam de objetos feitos com materiais reais com grande apelo industrial. No catálogo da exposição havia a explicação dos artistas, que advogavam seu dever de adentrar as fábricas onde a vida real é criada. Para esses artistas, essa era a rota natural

²⁰ GRAY, C. p.249.

do construtivismo. Eles consideravam-no um trampolim para o salto rumo à cultura universal humana.²¹

Essa declaração explicita um desejo dos artistas pela busca de algo novo, que correspondesse às expectativas e às necessidades da nova sociedade que surgia. A busca por novos recursos para a criação artística, além da vontade de aproximar a arte do povo, parece corroborar a intenção inicial do movimento. No construtivismo é possível distinguir o despertar de uma nova corrente de pensamentos, que passava a considerar o dinamismo agora presente no cotidiano da população. Lodder explica:

“Em vez de ser uma forma vaga, (essa declaração feita pelos artistas no catálogo da exposição) dá a expressão dos princípios básicos que foram desenvolvidos pelo construtivismo: o chamado aos artistas para irem às fábricas; o reconhecimento de que a fábrica é a real força criativa no mundo; o impedimento que os conceitos e práticas convencionais da arte tinham em estabelecer um elo entre a arte e a vida prática, e, portanto, a exclusão da população; e a identificação dos artistas com a nova ordem social e política”²²

A visão do pesquisador Stephen Bann²³ difere da de Christina Lodder. Para Bann, desde 1920 já era possível distinguir duas possíveis leituras sobre o construtivismo, uma inclusiva e outra exclusiva.

Seguindo caminho similar aos questionamentos de Albera, Bann argumenta que, em uma visão exclusiva, haveria muito mais distância entre os artistas, ao exemplo de El Lissitzky, que adere a seu próprio movimento, ao passo que artistas como Ródtchenko e Nathan Altman se encontrariam na categoria do “abstracionismo”.

Por outro lado, seguindo uma visão inclusiva, “O construtivismo é usado para consolidar a frente comum contra ‘a tirania do indivíduo na arte’”²⁴, ou seja, haveria entre os artistas um ponto de contato maior que ultrapassa os limites da estética propriamente dita. Lodder considera essa fusão de experiências no campo da arte sob

²¹ LODDER, C – *Russian Constructivism* - Yale University, 1983, p.2.

²² LODDER, C, op.cit. p. 2.

²³ BANN, Stephen – *The Tradition of Constructivism* – Da Capo Press, 1974.

²⁴ BANN, Stephen – *The Tradition of Constructivism* – Da Capo Press, 1974, p. XXV.

um ponto de vista cronológico, no qual os artistas se encontrariam durante seu desenvolvimento no entrecruzamento de suas técnicas:

“As bases formais das construções não objetivas desenvolvidas por Tátlin e seus seguidores se fundiu com as experiências revolucionárias dos artistas para produzir os princípios teóricos do que se tornaria eventualmente, o construtivismo”²⁵

A complexidade de chegarmos a uma conclusão definitiva quanto à definição do construtivismo é discutida por Bann. Ele cita o pesquisador George Rickey, que afirma: “o trabalho pioneiro do princípio do construtivismo foi estabelecer a base para que muitas das diversas tendências não objetivas dos anos de 1957-67 pudessem existir”²⁶. Para Bann, o que é mais importante é reconhecer o conceito de “construção” como a descrição do processo criativo e metafórica da representação da arte.

O período da experimentação construtivista e das novas formulações na área do design foi muito significativo para o movimento como um todo. Novos objetos eram criados a partir dos estudos dos artistas, sempre preocupados com a utilização de suas criações na vida cotidiana. Segundo Lodder:

“Nesse período o movimento crítico em busca de um novo processo de design foi marcado pelo surgimento da nova atitude em relação aos objetos de arte. Essa nova atitude permeou por toda a atividade de vanguarda do período pré-revolucionário. Essa era uma visão que via o trabalho de arte não como uma entidade primeiramente composta por elementos inspiradores, filosóficos, e emocionais, mas como objetos compostos por vários materiais e elementos estéticos, e organizados pelo artista de acordo com regras e técnicas específicas. ” ²⁷

²⁵ LODDER, C. *ibid.* p.73

²⁶ RICKEY, George – *Constructivism: Origins and Evolution* – (London: Studio Vista; New York: George Braziller, 1967, p. xi apud. BANN, Stephen – *The Tradition of Constructivism* – Da Capo Press Inc.: New York, 1974.

²⁷ LODDER, C. 1983: 73.

1.3 As pesquisas artísticas desenvolvidas pelos artistas: suprematismo e não figurativismo

Em meio ao contexto político da época, os artistas realizavam diversas pesquisas no campo da arte. As pesquisas “de laboratório”, realizadas pelos futuristas e futuros construtivistas na década de 1910, levaram os artistas a desenvolver uma metodologia da nova arte “social-técnica”, que esperava por uma mudança social para então poder se consagrar e criar o vínculo entre a arte e o espaço cotidiano. Quando, por fim, ocorressem as mudanças sociais, em função da revolução, a arte poderia, finalmente, se reconhecer nesse novo âmbito social e político.²⁸

Entre as referidas pesquisas “de laboratório” desenvolvidas pelos artistas, diversas formas antigas, serviram de inspiração para o construtivismo. Foram utilizados como inspiração os protótipos de pinturas das cerâmicas antigas, os mosaicos dos pisos dos banheiros romanos e das primeiras igrejas, os azulejos e decorações de gesso, os ornamentos celtas, as grades de ferro, os padrões decorativos de vidros coloridos, os cobertores e as mantas de lã escocesas. Todas essas formas de arte são marcas decorativas da arte utilitária e eram criadas em função do esmero do artesão.²⁹

No Islã, por exemplo, a arte “aplicada” utilizava a geometria para manter a proporção e os efeitos óticos na decoração arquitetônica e nos objetos. Esses padrões geométricos passaram de geração a geração e se modificaram com o tempo, reaparecendo em diversas outras culturas. Imagens geométricas como o círculo, o quadrado, o losango e as listras apareciam nessas representações.

As formas geométricas (muito presentes em obras suprematistas e construtivistas) eram utilizadas para representar objetos da natureza, recurso que pode ser observado nas obras de artistas como Cézanne, por exemplo. Essa perspectiva sobre a representação estabeleceu fundamentos lógicos para o cubismo. Os cubistas romperam com o realismo do século XIX e, com isso, abriram caminho para as abstrações construtivistas. O cubismo evoluiu rapidamente em Paris, de 1908 a 1913, o que gerou

²⁸ ALBERA, F. op. cit. p. 173.

²⁹ RICKEY, G. – *Construtivismo: origens e evolução* – ed. Cosac&Naify, São Paulo: 2002, p. 32

seu desdobramento ideológico no futurismo e sua desmaterialização no raionismo³⁰ de Mikhail Larionov.³¹

4. “Raionismo vermelho”, Mikhail Larionov, 1913.³²

Acontece então uma ruptura dos artistas com a pintura e escultura cubista na Rússia, essa ruptura foi parcialmente catalisada pelo futurismo. Após a divulgação de diversos manifestos, como o de Marinetti e o de Kandinsky, é possível afirmar que os artistas russos caminhavam rumo a uma arte não-figurativa.

Outra via de acesso possível para o entendimento do movimento construtivista é a análise de suas influências estéticas, que podem esclarecer as tendências formais do movimento e suas demais ramificações. O cubismo e o futurismo italiano, por exemplo, tiveram um papel fundamental na formação do construtivismo como identidade artística. Ao mesmo tempo, é possível constatar como os desenvolvimentos artísticos internos na Rússia, independentemente de construtivistas ou não, se alimentavam mutuamente, embora pudessem aparentar interesses conflitantes.

³⁰ Raionismo foi um estilo de arte abstrata que se desenvolveu na Rússia em 1911. Entre os principais artistas estavam Mikhail Larionov e Natália Goncharova. Uma das preocupações dos raionistas era criar uma arte que fosse além da abstração e uma de suas características era a representação de raios de luz incidentes no objeto. O movimento apresentava traços do futurismo italiano.

³¹ RICKEY, G op. cit. p. 36)

³² Imagem disponível em http://www.eniopadilha.com.br/documentos/FarleyDerze_Raionismo.pdf, acessada em abr. 2016.

A partir da criação do construtivismo, surgiram outras correntes artísticas como, por exemplo, o suprematismo, fundado em 1915 por Kazímir Maliévitch. Essa nova corrente pode ser entendida como uma ramificação do construtivismo, na qual a forma geométrica abstrata é um elemento fundamental.

O suprematismo representava o surgimento de algo novo, não figurativo, não social e não utilitário. Maliévitch, seu criador e principal expoente, acreditava que o suprematismo era a mais pura forma de arte e transcendia até mesmo a religião, pois através dele podia se expressar a sensação da não objetividade. É elucidativa a explicação dada pelo artista para sua obra quadrado preto dentro do branco:

“eu sentia apenas a noite dentro de mim, e foi então que concebi a nova arte, a que chamo de suprematismo... o quadrado dos suprematistas... pode ser comparado aos símbolos dos homens primitivos. Sua intenção não é a de produzir ornamentos, mas de expressar sensações de ritmo.”³³

³³ MALEVITCH, K. Apud. RICKEY, 2002 p. 42.

5. Quadrado negro sobre fundo branco. K. Maliévitch, 1918. ³⁴

As criações de Maliévitch eram o mais puro não figurativo da época, como pode ser visto também em sua obra “quadrado branco sobre fundo branco”, de 1918. Segundo George Rickey, a arte de Maliévitch foi de impacto imediato, ao ponto de Naum Gabo, em seu retorno à Rússia, afirmar que o suprematismo era inegavelmente a filosofia artística dominante da vanguarda de Moscou. ³⁵

Independentemente de estarem presentes no país ou não, muitos artistas absorveram traços dos movimentos artísticos que atuavam na Rússia na época, como é caso de Vassili Kandinsky, cuja obra abstrata já era mundialmente reconhecida. A partir de 1921, seus trabalhos abstratos exibem traços que remetem às novas pesquisas da vanguarda russa, como suas considerações acerca da forma do círculo dentro do triângulo, que acreditava possuir impacto semelhante ao dedo de Deus, do afresco de

³⁴ Imagem disponível em <http://pt.slideshare.net/LeleLiliLolo/aula-03-abstracionismos> acessada em abr. 2015

³⁵ RICKEY, G. 2002, p. 44.

1511 “A criação de Adão”, de Michelangelo³⁶. É interessante perceber como a arte abstrata que ele inicialmente ajudou a desenvolver, antes de sua partida da Rússia, nesse momento tornava a marcar o desenvolvimento de seu trabalho.

Posteriormente, quando o Partido passou a apoiar uma estética mais “realista” e “socialista”, o construtivismo foi acusado de formalismo. O exílio de artistas teve como uma de suas consequências a disseminação da estética construtivista para outros países, fato que influenciou, por exemplo, a Bauhaus, na Alemanha, e o De Stijl, na Holanda.

Embora o construtivismo tenha sido objeto de interesse de muitos pesquisadores, é ainda difícil estabelecer uma definição concisa para o termo. Tal dificuldade, como concordam muitos teóricos, deriva possivelmente do fato de o movimento ter sido notadamente plural. Albera afirma:

“Uma certa confusão reina na definição do “construtivismo”, tendo em vista a extensão que críticos da arte - e às vezes artistas – deram a esse termo. As violentas controvérsias que reivindicam essa tendência na própria URSS; sua adoção, mais ou menos legítima no Ocidente desde 1922 (quando ocorreu a primeira exposição de arte russa em Berlim); e as dificuldades de acesso aos textos, manifestos e testemunhos de época proibem, nesse momento, qualquer pretensão de dizer a “verdade” sobre o assunto.³⁷

1.4 Produtivismo, funcionalidade e arte utilitária

Em 1921, Óssip Brik já havia estabelecido dentro do INKhOUK sua linha produtivista e havia rejeitado a arte “pura” em prol da construção de objetos utilitários. Essa veiculação das artes plásticas ao utilitarismo ocorreu após meses de debate, e vinha então reacender a discussão de 1919, na época da exposição “Criação não figurativa e suprematismo”, na qual estava Maliévitch de um lado e Ródtchenko, Stepánova, Popova e Vesnin do outro³⁸.

³⁶ RICKEY, G. 2002: 44.

³⁷ ALBERA, François - *Eisenstein e o construtivismo russo*. Cosac&Naif. 2002, p.165.

³⁸ ALBERA, F. op. cit. pp 167-168.

A divisão entre os membros do INKhOUK tornou-se proeminente entre os anos de 1920 e 1921. De um lado estavam Maliévitch, Kandinsky e os irmãos Pevsner, que argumentavam ser a arte uma atividade essencialmente espiritual, que deveria mostrar a visão do homem a respeito do mundo. Maliévitch, particularmente, acreditava que o design industrial dependia da criação abstrata. Por outro lado, Tátlin e Ródtchenko insistiam que os artistas deveriam se tornar técnicos e aprender a usar as ferramentas e materiais da produção moderna, de maneira a direcionar suas energias diretamente ao benefício do proletariado³⁹.

A questão do produtivismo também era algo que intrigava os artistas e teóricos. Para eles a arte socialista não deveria ser consumida, mas produzida, como nas fábricas.⁴⁰ A. A. Strigalev, considera que o construtivismo é o método artístico (este que é utilizado por Tátlin, Ródtchenko, Popova, Gan, Exter, entre outros) que tem como objetivo dar forma a objetos realmente funcionais. Ele afirma também que o produtivismo é uma teoria sociológico-estética que prevê o domínio das artes relacionadas à produção de objetos socialmente úteis, sendo a arte uma forma particular de produção. Brik, Tretiakov e Tarabúkin eram também adeptos dessa ideia.⁴¹ Albera, por sua vez, entende que o construtivismo opera na dimensão social das práticas artísticas, e que as “confusões” acerca do conceito ignoram esse fato subestimando tal dimensão ⁴².

Os acontecimentos sociais e políticos que aconteceram na Rússia de 1917 a 1921 acabaram por inspirar todos os artistas do período. Chagall e Kandinsky, por exemplo, passaram a desenvolver tarefas institucionais. Outros artistas, por sua vez, modificaram suas atividades: Maliévitch, que fazia cenários para o teatro e projetos de salas de conferência, passa a confeccionar almofadas e bolsas. Tátlin, por sua vez, produz roupas e trabalha com arquitetura. Exter cria figurinos e Gabo faz o projeto para uma estação de rádio⁴³. Lissitzky trabalha no campo do design de móveis. Suas criações mobiliárias e suas formulações no Vkhutemas (Escola Superior de Arte e técnica –

³⁹ ALBERA, F - op. cit. p. 247.

⁴⁰ PICON-VALLIN, B. Meierhold, 2013, p. 116.

⁴¹ STRIGALEV, A. A. pp 262-4 apud. ALBERA p. 168.

⁴² ALBERA, F 2002: 165.

⁴³ ALBERA, F. 2002: 169.

Вхутемас, Высшие художественно-технические мастерские) o aproximaram da estética construtivista.⁴⁴

A nova sociedade que surgia na URSS trazia ideias e novos movimentos baseados na industrialização. Existe, então, nessa nova realidade soviética, a necessidade de movimentos mais dinâmicos, precisos e rápidos, capazes de acompanhar a velocidade da nova vida experimentada pela população.⁴⁵ Segundo a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, os recursos para essa transformação social foram encontrados nas fábricas americanas:

“A revolução do modo de vida é o instrumento da transformação do Homem, e os Estados Unidos, que fornecem a ajuda tecnológica sobre a qual repousa o desenvolvimento econômico soviético entre 1917 e 1930, tornam-se um modelo, um ideal.”⁴⁶

Picon-Vallin observa ainda que os modelos de Frederick Taylor seriam fundamentais para aumentar a produtividade e economizar a energia despendida no trabalho. A partir dos métodos apresentados em 1911 por Taylor no livro “Os princípios da administração”, o trabalho industrial foi fragmentado: cada operário era responsável por uma simples e repetitiva tarefa como, por exemplo, apertar parafusos.

Com a produção organizada dessa forma, o sistema de trabalho foi hierarquizado, sistematizado e cronometrado, para evitar a fadiga do operário, eliminar comportamentos supérfluos e diminuir gastos de tempo e dinheiro desnecessários. Com base nessas novas diretrizes em prol do aumento da produção, a ideia era superar os americanos utilizando sua própria técnica.

“O gestual ‘americano’, rápido, racional, econômico na relação da energia despendida com o resultado produzido, é o símbolo de modernidade, tanto no trabalho como na vida ou nas distrações. É concebido como um

⁴⁴ LODDER, C. 1983: 159.

⁴⁵ PICON-VALLIN, B. Meierhold, 2013, p. 117.

⁴⁶ PICON-VALLIN, op.cit. p. 117.

meio radical para extirpar lentidões camponesas e vencer o Ocidente e a América em seu próprio terreno.”⁴⁷

Apesar da preocupação com a função social que a nova arte construtivista deveria ter, os artistas temiam que essa nova forma artística se tornasse algo puramente estético. Como afirma Maiakóvski: “o construtivismo deve ser uma forma superior de engenharia das formas da vida como um todo.”⁴⁸ Sergei Tretiakóv, por sua vez, denuncia os “abstratos”, que fazem chaleiras tão quadradas a ponto de perderem sua função inicial⁴⁹. Para ele, a pintura de cavalete, diferentemente da arte construtista, havia sido criada para assumir funções representativo-ideológicas, de modo que só poderia produzir uma ilusão ligada ao prazer passivo da observação da obra de arte, e não poderia substituir a arte proletária.⁵⁰

A autonomia da arte construtivista, no entanto, “se perde” dentro do campo social. No ocidente, o processo de autonomia da arte ocorria de forma lenta. Na Rússia, por sua vez, principalmente em função de suas tradições particulares (como, por exemplo, sua origem bizantina), esse processo ocorreu de forma ainda mais lenta. A autonomia da arte estava vinculada ao desenvolvimento da sociedade, que agora era norteadada pelos desdobramentos da Revolução.⁵¹

⁴⁷ PICON-VALLIN, B. – *Meierhold* - 2013, p. 118.

⁴⁸ MAIAKÓVSKI, V. *Lef* n.1, 1923 citado por A. Kopp *Changer...*, Apud ALBERA p. 169

⁴⁹ O texto de Tretiakóv é de 1924 (in *Dans le front gauche de l'art*. Paris: François Mespéro, 1977, p.87 Apud ALBERA p. 169.

⁵⁰ LODDER, C. - *Russian Constructivism* – p. 105.

⁵¹ ALBERA, F. op. cit. p. 171.

1.5 O construtivismo no teatro: O GOSTIM

O teatro foi um campo profícuo para que as experimentações construtivistas pudessem adquirir uma forma concreta. A cenografia nas peças de teatro servia como uma amostra da vida soviética a partir da Revolução de 1917. Embora o construtivismo estivesse inserido na vida cotidiana a partir do trabalho dos artistas no desenvolvimento de mobília e tecidos, o teatro servia como um espelho da vida, e era considerado como um importante instrumento de propaganda pelo Partido Comunista. Para os teóricos do construtivismo, seguidos momentaneamente por criadores como Meyerhold, o teatro tornou-se o laboratório de uma vida ideal, no qual o trabalho seria prazeroso, além de apresentar uma identificação constante da arte e da vida⁵².

Em meio a novas formas artísticas, o teatro convencional não mais se adequava às necessidades da nova sociedade. As técnicas utilizadas na representação se adaptavam para conseguir acompanhar os processos e avanços no campo estético que se firmavam. É possível então perceber que existem dois elementos fundamentais para o desenvolvimento do teatro construtivista. O primeiro é o pós-guerra, pois em função da escassez de recursos para a criação de dispositivos próprios para a encenação teatral, são utilizados no teatro até mesmo aparelhos esportivos. O segundo são as pesquisas realizadas por diversos artistas simultaneamente, que nos levam a considerar o fenômeno das inovações artísticas por outra perspectiva. É possível entender que os elementos chave para o desenvolvimento das experimentações são o futurismo italiano, a vanguarda internacional e as condições de penúria enfrentadas no pós-guerra⁵³.

Vsévolod Meyerhold foi o artista pioneiro no desenvolvimento do construtivismo teatral. Ele desenvolveu a teoria da biomecânica, que era a aplicação das ideias construtivistas no teatro⁵⁴. A biomecânica foi um conjunto de exercícios criados por Meyerhold para o desenvolvimento corporal do ator, o que contribuiria para a interpretação dos novos espetáculos construtivistas. A biomecânica de Meyerhold buscava remover as expressões e os movimentos supérfluos e improdutivos da técnica

⁵² HAMMON-SIREJÓLS, Christine – *Le constructivisme au théâtre* – CNRS Éditions, Paris, 1991. p. 103.

⁵³ HAMMON-SIREJÓLS, C. idib.

⁵⁴ GRAY, C. – *The Russian Experiment in Art: 1863-1922* Thames and Hudson, Ltd, London 1ª edição 1962, p. 268

do ator. O conceito da biomecânica foi influenciado pelas acrobacias de circo, pelas convenções da *commedia dell'arte* e pelos teatros chinês e japonês⁵⁵.

Para que o trabalho do ator se integrasse às novas formas do teatro de vanguarda, era fundamental que ele tivesse também um novo treinamento para se adequar às novas formas teatrais.

Muitos artistas do construtivismo trabalharam no teatro de Meyerhold, como L. Popova, que criou os cenários para “O cornudo magnífico”, em 1922, e V. Stepánova, que criou os cenários para o espetáculo “A morte de Tarélnkin”, também no mesmo ano. Podemos afirmar que o construtivismo atingiu sua forma mais completa de realização nessas produções teatrais e nos primeiros filmes de Sergei Eisenstein⁵⁶.

O teatro era a nova arena, na qual realizava-se um esforço para expor as novas formas de vida. Lodder cita o jornalista e crítico literário N. Chuzhak:

“No teatro havia o construtivismo... o construtivismo unia o mobiliário (a decoração, os adereços e costumes) – designados para a apresentação, se não os objetos em si, ao menos seus modelos – com movimentos, gestos e pantomima construídos (a biomecânica de Vsévolod Meyerhold) – os atores se organizavam de acordo com os ritmos.”⁵⁷

No teatro construtivista era possível verificar muitas inovações, como o uso de aparelhos de circo e a construção das máquinas transportáveis que poderiam ser levadas para fora dos teatros, além do fato de o espetáculo poder ser encenado ao ar livre. Segundo Tarabúkin, no teatro de Meyerhold, GOSTIM (em russo: Gosudárstvennyi Teatr Ímeni Meyerkholda – ГОСТИМ Государственный Театр имени Мейерхольда), existiam duas linhas de criação da estética dos espetáculos: a arquitetônica e a construtivista.

“O construtivismo e a arquitetura no teatro de Meyerhold existem até o presente momento, encontrando-se a relação de um com o outro em

⁵⁵ LODDER, C. p.170.

⁵⁶ GRAY, C. op. cit. p. 268.

⁵⁷ N. Chuzhak, ‘Pod znakom zhiznestroieniia’, *LEF*, nº 1, 123, p.32. Apud Christina Lodder, 1983: 170.

condição de tese e antítese. Nos primeiros cinco anos de existência do teatro, predomina claramente o construtivismo.”⁵⁸

Entre essas duas linhas de criação, Meyerhold, por sua vez, entende que o artista construtivista teatral precisa se tornar um engenheiro e que a arte deve ser exata:

“Nós estamos sempre lidando com a arte como organização material. O construtivismo demanda que o artista se torne também um engenheiro. A arte deve ser baseada em princípios científicos; todo o trabalho feito pelo artista deve ser consciente.”⁵⁹

Podemos perceber que no GOSTIM os princípios biomecânicos e construtivistas não serviam meramente como referência para novas estéticas e ideologias, mas tinham a função de guiar o teatro de Meyerhold para sua fase de encenação verdadeiramente criativa, denominada “sintética”. Na fase construtivista, o ponto culminante foi a montagem da peça “A floresta”, de Ostróvski, e, na fase sintética, a montagem de “O inspetor geral”, de Nikolai Gógol⁶⁰.

Para Meyerhold existia o problema da visualidade da cena, que está subordinado à estética. Por isso, ele foi obrigado a evoluir de um simples construtivismo abstrato à forma arquitetônica do espaço. É possível, por exemplo, considerar arquitetônica a encenação de “O inspetor geral”, em 1926. Na maquete feita por V. Dmítriev, seguindo o modelo de Meyerhold, os tablados móveis ofereciam a possibilidade de utilizar o espaço cênico em limites estreitos, transformando cada episódio com aspectos figurativos em composições plásticas maravilhosamente construídas⁶¹.

Segundo Tarabúkin, nos primeiros cinco anos do GOSTIM, quando se observava as instalações construtivistas, era possível falar em uma forma “material” da

⁵⁸ TARABÚKIN, N. M. - A Forma Visual do GOSTIM (No Aniversário de 10 anos do GOSTIM) in. Teatro Russo: literatura e espetáculo, org. Arlete Cavaliere e Elena Vássina, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011 p. 106.

⁵⁹ MEYERHOLD, V., ‘Akter budshchego’, *Ermitazh*, nº 6, 1922, pp. 10-11. Apud Chistina LODDER 1983: 170.

⁶⁰ GUINSBURG, J. - *Stanislávski, Meierhold & Cia.* - São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 81.

⁶¹ TARABÚKIN, N. M.- op. cit. p.112.

cena. Do quinto ao décimo ano, podemos notar a predominância de tendências arquitetônicas. A partir disso, surge o problema complexo sobre a forma do espaço cênico, e sobre como dar a esse espaço unidade estilística de expressividade. O construtivismo no teatro é um problema de engenharia. A forma arquitetônica é um problema de imagem, estilo, ou seja, um problema do âmbito artístico-ideológico. “O construtivismo ergue no palco a ‘instalação’ para a representação; o arquiteturismo cria a ‘apresentação’ da representação”⁶²

Já na segunda metade de existência do GOSTIM, Meyerhold torna-se o autor da forma visual do espetáculo. Ele passa a ser o pintor, o técnico e arquiteto das montagens. Essa intervenção direta de Meyerhold influi na mudança de direção da parte visual da cena. Segundo Tarabúkin, “o construtivismo cumpriu sua função e nele foram elaborados os elementos da antítese. O espetáculo não é apenas a representação pantomímica do ator.” Os objetos da peça devem servir para a representação semântica da peça e não são apenas “máquinas para a representação”⁶³.

No entanto, a fase experimental e fortemente ideológica do movimento teatral, que durou pouco, se prolonga em um grande número de realizações que integram as aquisições formais do construtivismo, sem retomar suas visões utópicas, fazendo com que caracteres próprios do construtivismo cênico se atenuem. As escadas e as plataformas puramente funcionais dão lugar a elegantes passarelas curvilíneas ou aos dispositivos de palco utilizados na Idade Média⁶⁴.

Após termos apresentado alguns conceitos sobre o construtivismo, passaremos no capítulo seguinte a expor conceitos relativos às teorias, como a biomecânica, e criações cênicas de Meyerhold, pois ele foi o encenador pioneiro na aplicação do construtivismo no teatro. Observaremos montagens onde foi notável a presença de elementos construtivistas.

⁶² TARABÚKIN M. N. op cit. p.110.

⁶³ TARABÚKIN M. N. ibid.

⁶⁴ HAMMON-SIREJÓLS, op. cit. p. 104.

Capítulo II

Meyerhold como encenador construtivista

6. Retrato de Vsévolod Meyerhold pintado por Yuri Annenkov em 1922.⁶⁵

2.1 “O cornudo magnífico” e “A morte de Tarélkin”

O teatro construtivista, com suas novas experiências estéticas, trouxe elementos que muito se diferenciavam do que existia nas encenações teatrais do século XIX. Essas novas experiências artísticas tinham uma nova “roupagem”, diferente dos espetáculos que eram assistidos no Teatro de Arte de Moscou. O pesquisador Jendrich Honzl discorre a respeito dessas inovações:

⁶⁵ Imagem disponível em http://artinvestment.ru/en/news/auctnews/20121128_sothebys_results.html, acessada em abr. 2016.

“Estas novas experiências revelaram-nos os teatros de rua, a teatralidade cativante de um campo de jogo, o admirável movimento teatral das gruas nos portos etc. E descobrimos também os palcos dos teatros primitivos, as barracas dos pregoeiros de feira, as peças infantis, as pantomimas de circo, os teatros de cabaré dos comediantes ambulantes, os espetáculos aldeões com máscaras etc. o palco poderia ser criado num lugar qualquer; não havia mais o lugar do qual a imaginação teatral não pudesse apossar.”⁶⁶

A pesar de o construtivismo teatral ter sido muito expressivo na década de 1920, Meyerhold já apresentava em 1914 as premissas dessa nova forma de encenação, como explica Piccon-Vallin, a partir dos escritos de Meyerhold:

“Meyerhold faz remontar a 1914 e ao trabalho com *Nesnakonka* (A desconhecida) as premissas do construtivismo teatral. E, assim como a guerra lhe faz entrever a ascensão decisiva de um novo espectador, do mesmo modo ela o incitou a desembarcar a cena de todas ‘as bugigangas estéticas do teatro’”.⁶⁷

Uma outra montagem idealizada por Meyerhold em 1914 apresenta também elementos do construtivismo em sua cenografia: *A terra encabritada* traz aparelhos de telefone, ruídos de automóveis, bombas, ferrovias, comboios militares. Já a construção do cenário contava com vigas metálicas e passarelas de ferro. Mesmo este espetáculo tendo sido autorizado para representação, não pode ser realizado em função de dificuldades sem solução para a criação dos elementos cenográficos.⁶⁸

Conforme citado anteriormente, dentre essas criações teatrais, dois espetáculos encenados por Meyerhold destacam-se no desenvolvimento da estética construtivista: “O cornudo magnífico” e “A morte de Tarélkin”, ambos encenados em 1922.

⁶⁶ HONZL, J. – A mobilidade do signo teatral – in: J. Guinsburg, J., Teixeira Coelho Netto, Reni Chaves Cardoso (orgs.), *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 130.

⁶⁷ MEYERHOLD, Vsevolod – *La scénographie de Les Aubes* – Écrits, 2, p. 52 apud. PICCON-VALLIN, Béatrice – *Meierhold* – p. 121.

⁶⁸ PICCON-VALLIN, Béatrice – *Meierhold* – p. 121.

Se levarmos em consideração a definição de N. Chuzhak⁶⁹, a primeira expressão de um espetáculo construtivista foi “O cornudo magnífico”, de Fernand Crommelynck, dirigido por Meyerhold e com cenários de L. Popova, que estreou em Moscou em 14 de abril de 1922. Meyerhold reconheceu a importância do papel de Popova para o desenvolvimento da estética do espetáculo, e também que a síntese real e profunda do construtivismo foi alcançada entre a forma e o conteúdo nessa encenação⁷⁰.

A peça é uma farsa francesa que se passa em um moinho. Ao decorrer da peça, a paixão é reduzida ao absurdo: o moleiro Bruno, atormentado pelo ciúme que tinha de sua bela esposa Stella, a obriga a aceitar as insinuações de um amigo, para que ele tivesse certeza de sua fidelidade. Bruno insiste para que Stella aceite as investidas de todos os moradores do vilarejo, para que ele possa descobrir quem era o amante de sua esposa. Stella se vê em uma situação insuportável e, por fim, foge. A peça era desprovida de qualquer conteúdo revolucionário.⁷¹

Meyerhold nunca tratou o ator como um mero instrumento de repetição do texto. Ele trabalhava para o desenvolvimento da individualidade do ator plástico e, para isso, ansiava por criar as condições para esse desenvolvimento no ambiente cênico. O pesquisador Antonio Tordera Sáez discorre a respeito das formas de significação no teatro, explicando que houve diversas tentativas para definir a especificidade das formas de significação no teatro, no entanto, o autor afirma que é um erro buscar a especificidade de uma arte.⁷² Para Sáez, os códigos de significação ganham sentidos diversos no trabalho de cada encenador. Ele exemplifica então como Meyerhold trabalha o fenômeno teatral.

Sáez afirma que Meyerhold estabelece o teatro sobre quatro fundamentos: autor, diretor, ator e espectador. No esquema abaixo, podemos ver que se estabelece um nível fundamental (linhas contínuas) e as suas variantes (linhas pontilhadas)⁷³:

⁶⁹ Crítico literário e jornalista, cf. LODDER, p. 170.

⁷⁰ LODDER, C. op. cit. p. 172.

⁷¹ LODDER, C. p. 172.

⁷² SÁEZ, A. T. – Teoría y técnica del análisis teatral – in. TALENS, J., CASTILLO, J. R., TORDERA, A., ESTEVE, V.H. (orgs.), *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980. pp. 162-163.

⁷³ SÁEZ, A. T., op. cit. p.163.

7. Quadro esquemático sobre o teatro de Meyerhold, extraído do livro “Teoría y técnica del análisis teatral”, p. 163.

Sáez explica então que o processo normalmente adotado no teatro acontece no nível 1 (incluindo somente o autor), e em alguns casos, autor e diretor podem coincidir (nº 2) de todo o modo, toda encenação implica que o diretor captou e traduziu o autor (Meyerhold afirma que ambos “não são mais do que um”).

Com frequência no teatro contemporâneo se trabalha coletivamente as variantes de número 4 (trabalho entre o diretor e o ator), de forma que o objeto a ser analisado, o texto da peça, é dado por um conjunto total (no nível de número 3 o texto do autor traduzido pelo diretor e transmitido ao público pelo ator), já que no ator está implícita uma gama de elementos (como, por exemplo, o figurino ou a paralinguística, que estuda os elementos não verbais da comunicação falada como o ritmo de fala, tom de voz, as pausas, etc.).

A variante de número 5 faz referência tanto a uma relação dialética de cena-público quanto ao feito teatral que está se realizando. Dentro do espaço da encenação, a comunicação e troca de percepções entre ator e espectador ocorre no que pode ser um espaço nu, ou com os atores em silêncio.⁷⁴

A partir desse esquema de montagem dos espetáculos propostos por Meyerhold, durante os anos de 1921 e 1922, para atingir o objetivo do ator criativo, a construção dos cenários era o procedimento mais adequado para utilização do espaço. Essa criação da cenografia de “O cornudo magnífico”, segundo Tarabúkin, “não dá

⁷⁴ SÁEZ, A. T., op. cit. p.163.

forma ao espaço, mas possui expressão espacial”.⁷⁵

A cenografia e os figurinos criados para o espetáculo foram inovadores, se comparados com as representações teatrais realistas do século XIX. Para a apresentação, os atores usaram roupas de produção (*prozodejda*, em russo: Прозодежда), e os aparelhos cênicos desenvolvidos por Popova, que lhes permitiam realizar os movimentos biomecânicos. O moinho da peça foi transformado por Popova em um aparato com plataformas, portas giratórias, escadas e andaimes. A encenação trazia muitos elementos circenses.

Segundo Hamom-Sirejóls, o circo e o esporte não podiam ser únicos modelos oferecidos à imaginação dos artistas para criar suas construções cênicas. A maior parte deles se voltou voluntariamente para as formas utilitárias que serviam de ponto de partida para suas criações de objetos de propaganda, objetos de consumo ou construções arquitetônicas. É esse o motivo pelo qual a máquina de interpretar, de “O cornudo magnífico”, aparece como uma das primeiras demonstrações das possibilidades oferecidas pelos compensados de madeira padronizados e pintados na construção civil.⁷⁶

⁷⁵ TARABÚKIN, N. M. - *A Forma Visual do GOSTIM (No Aniversário de 10 anos do GOSTIM)* in. Teatro Russo: literatura e espetáculo, org. Arlete Cavaliere e Elena Vássina, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011 p. 107.

⁷⁶ HAMMON-SIREJÓLS, op. cit. p. 117.

8. Projeto de L. Popova para “O cornudo magnífico”, de 1922.⁷⁷

A máquina construída por Popova era apenas uma vaga referência a um moinho real, com rodas que, nos momentos tensos da peça, giravam em diferentes velocidades⁷⁸. Todo o aparato cênico criado por Popova remetia ao cotidiano e à vida urbana. O ambiente industrial e urbano não deixava de ter um caráter ideológico. A pesquisadora Christina Lodder afirma:

“O ambiente industrial detinha o segredo para o progresso social, e a máquina de Popova, portanto, possuía uma implicação ideológica adicional, na qual era refletida uma tentativa de reproduzir a vida real de construir as bases industriais do socialismo com métodos primitivos. ”⁷⁹

⁷⁷ Imagem disponível em <https://br.pinterest.com/pin/202591683207341420/> acessada em abr. 2016.

⁷⁸ LODDER, C. 1983 p. 172.

⁷⁹ LODDER, C. 1983 p. 172.

Jacó Guinsburg também vê na criação de Popova, além de uma conexão com a vida cotidiana, a ideologia política e elementos antecessores do teatro didático de Brecht:

“Mas a *prozodejda* também revestia um segundo objetivo, que se situava além da caixa cênica como tal. Pois a ação revolucionária empreendida por Meyerhold no seu teatro incorporava igualmente o projeto – que era por certo da ideologia artística do construtivismo e do *Lef* – de chegar ao espetáculo inteiramente extra teatral, com a abolição do palco tradicional, da decoração e do costume, para converter a representação num jogo teatral uma espécie de antecessor da peça didática brechtniana. (...) A proposta visava, entre outras coisas, permitir, em seu ver, a cultura artística da sociedade burguesa, o desenvolvimento da estética do processo de trabalho industrial, base da realização racional dos gestos e esforços, na produção social assim como na teatral.”⁸⁰

O projeto cênico de “O cornudo magnífico” não apresentava apenas elementos construtivistas, mas também elementos figurativos, e foi criticado por isso. As asas giratórias evocando um moinho de vento descrito por Crommelynck e as portas servindo para delimitar o espaço de fora e o espaço da câmara pareciam uma intolerável ofensa aos princípios da não objetividade. A defesa de Popova se baseava essencialmente nas qualidades funcionais de seu dispositivo, ele justificava a presença de elementos figurativos pelo caráter de farsa da peça, supunha a intervenção de alguns elementos complexos e fazia passar ao segundo plano a demonstração de um gestual produtivo exemplar.⁸¹

Tarabúkin afirma que a inovação plástica da máquina do ator não elimina a herança anterior da pintura. As tradições, mesmo de forma vaga, figuravam no trabalho de Popova. Os círculos do moinho, as letras brancas sobre o fundo preto, a cor amarela junto ao vermelho e preto mostram um caráter imagético-decorativo. Predomina a

⁸⁰ GUINSBURG, J. - *Stanislávski, Meierhold & Cia.* - São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 79-80.

⁸¹ HAMMON-SIREJÓLS, op. cit. p. 118.

planificação e o suprematismo. A construção em certas partes também sofreu rigorosas críticas, do ponto de vista utilitário.⁸²

Na discussão que ocorreu 22 abril de 1922 no INKhOUK sobre “O cornudo magnífico”, Popova declarou que seus designs para a cenografia da peça tinham como objetivo traduzir os elementos cenográficos do plano estético para o plano produtivista. Popova também explica que viu nesse trabalho a oportunidade para a definição e a realização de seu trabalho teórico e pessoal, formulado como equipamento de uma ação teatral com elementos materiais.⁸³

Também em 1922, Meyerhold produziu e encenou “A morte de Tarélkin”, comédia do século XIX, com cenários criados por Várvara Stepánova. A cenografia desse espetáculo diferia muito daquela de “O cornudo magnífico”. Em vez de ser uma estrutura colorida com diferentes andares, o cenário de “A morte de Tarélkin” era uma pequena construção pintada de branco que se distribuía ao longo do palco e poderia ser mais facilmente transportada. A preocupação com uma cena mais funcional levou alguns artistas a conceber soluções engenhosas, que ainda hoje são consideradas um trunfo. Destaca-se a invenção dos praticáveis padrão (cenário que pode ser movido, uma porta que realmente pode ser atravessada, por exemplo), compostos segundo as necessidades do espetáculo.⁸⁴

A partir desses novos cenários de fábricas e moinhos, a representação assumia novas formas. Honzl descreve o cenário de “A morte de Tarélkin” e a pluralidade quanto à significação:

“A construção de Meyerhold para ‘A morte de Tarélkin’ era uma simples caixa de ripas e um conjunto de ripas que formavam um círculo que se projetava para a frente, o que podia evocar muitas coisas e nenhuma em particular. O conjunto fazia pensar sobretudo num cepo de cortar carne, mas podia também significar uma janela redonda, uma jaula arredondada ou um imenso espelho, pois o que saltava aos olhos era o aspecto circular da construção. Sendo a circularidade, no entanto, tão rica em significações

⁸² TARABÚKIN, N. M. op. cit. p. 107.

⁸³ POPOVA, L. ‘Vstuplenie k diskussii INHhUKa o “Velikodushrom rogonostse”’, MS, private archive Moscow. Algumas sessões desse documento foram reproduzidos por Rakitina ‘Lyobov Popova’, pp. 153-154. apud LODDER, C. p.173.

⁸⁴ HAMMON-SIREJÓLS, op. cit. p. 117.

possíveis, esse objeto circular podia ser o signo de muitas coisas.”⁸⁵

Honzl explica também que o significado da construção se dava quando era utilizada pelo ator: “É só quando se vê o ator percorrer a construção circular à maneira de um prisioneiro e segurar as ripas como se fossem barras, que podemos determinar a função desse elemento cênico: trata-se de uma prisão.”⁸⁶

9. Projeto de V. Stepánova para o espetáculo “A morte de Tarélkin”, de 1922.⁸⁷

Stepánova explicou que havia concebido o cenário como os dispositivos de circo. Cada componente do aparato realizava duas ou três funções. Stepánova justifica: “a ideia era prover aparatos-objetos como instrumentos para a interpretação no palco”⁸⁸ No dispositivo cênico, quando os atores eram presos, eles passavam por aquela espécie de moedor que os levava para um compartimento quadrado. Podemos observar a influência do circo não somente na estética do espetáculo, mas também na personagem Tarélkin. Originalmente o personagem era um pequeno e esquecido funcionário que

⁸⁵ HONZL, J – A mobilidade do signo teatral – in. GUINSBURG, J. –Semiologia do teatro – p131.

⁸⁶ HONZL, J – op.cit.p.132.

⁸⁷ Imagem disponível em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1011914_2014_cap_7.pdf , acessada em abr. 2016.

⁸⁸ STEPÁNOVA, V. ‘Smert’Tarelkina’, 1924 MS, private archive, Moscow Apud LODDER, C. 1983, p. 173.

havia sido colocado por engano em uma lista de obituário. Meyerhold o transformou em um alegre brincalhão que enganava o policial escapando dele em um trapézio.

A construção de Stepánova tinha aparatos da representação essenciais para a ratificação do espetáculo⁸⁹. A instalação realizada por ela para “Tarélkin” representava a construção-coisa, ou a soma de coisas separadas. Na instalação de “A terra em tumulto”, de Popova, a construção inova no âmbito da engenharia, sendo de maneira nenhuma arquitetônica. As duas estavam fora dos domínios da arte, pois eram objetos utilitários. A diferença entre essas duas construções era que a construção para “A morte de Tarélkin” era móvel, uma máquina-objeto portátil que se transforma, e a outra, o aparato de “A terra em tumulto”, era imóvel, uma construção marcada pela engenharia, como uma ponte ou um guindaste⁹⁰.

Enquanto a alta estrutura criada por Popova para “O cornudo magnífico” apresentou um novo conceito de palco e um abrangente aparato, que não era mais um ilusionista e passivo pano de fundo, as construções de Stepánova substituíram essencialmente os tipos tradicionais de decoração e adereços de palco. Stepánova faz mais do que simplesmente distribuir objetos construtivistas pelo palco, enquanto a estrutura de Popova maximizou o espaço potencial de toda a área do palco que poderia ser aproveitada no espetáculo⁹¹.

A cenografia de Stepánova, no entanto, rompe definitivamente com a decoração. Os móveis são colocados na cena de acordo com a necessidade. Pelo fato de todo o maquinário e objetos cenográficos serem brancos, o imagético-decorativo é completamente eliminado. Tudo o que aparece em cena, seja uma cadeira ou uma mesa, tem uma utilidade, “uma máquina para a utilização do ator”.⁹² Tarabúkin compara as construções de Popova e Stepánova:

“Porém, se em “O cornudo” L. Popova criou uma estrutura-construção imóvel, sobre a qual o ator representa, demonstrando possibilidades plásticas, em “Tarélkin” é evidente a máquina coisa móvel que vence o ator, mostrando sua graça pantomímica. Em muitas coisas seria

⁸⁹ LODDER, C. op. cit. p. 173.

⁹⁰ TARABÚKIN, N. M. op. cit. p. 109.

⁹¹ LODDER, C. op. cit.

⁹² TARABÚKIN, N. M. op. cit. pp. 107-108.

interessante ver mais elasticidade, no sentido de transformação”⁹³

Não foi surpreendente que as soluções propostas por Popova foram utilizadas como base para as experiências construtivistas subsequentes⁹⁴. Quando observamos outras criações de Popova e de Stepánova, percebemos novamente a preocupação dos artistas construtivistas em se manterem fiéis ao utilitarismo dos objetos cênicos.

Depois de realizações que avançaram para o construtivismo cênico, a criação cenográfica de Popova para “A terra em tumulto” foi construtivista de maneira totalmente ortodoxa, e os acessórios pictóricos foram totalmente excluídos da cena. Ela criou uma espécie de guindaste que levantava os atores e trazia a possibilidade de esculpir bordas de seus esqueletos nas cenas plásticas. Dessa vez, destaca-se a predominância do vermelho nos dispositivos cenográficos⁹⁵.

No contexto revolucionário dos anos de 1920, as ideias construtivistas de inter-relação do ambiente com a vida eram hipotéticas, mas ao mesmo tempo ativas e reais, pois foram primeiramente demonstradas e testadas. O teatro funcionou como microambiente no qual foi possível explorar estruturas espaciais e materiais, que poderiam funcionar como protótipo de componentes de um novo ambiente totalmente construtivista. Somente no final da década foi possível contemplar a concretização de uma síntese similar em todo o ambiente urbano⁹⁶.

2.2 A biomecânica e o grotesco: a nova formação do ator

A partir das inovações na cenografia, era necessário que houvesse mudanças na forma de interpretação dos atores. Meyerhold realizou um trabalho minucioso acerca da formação do ator pautado pela estética do grotesco.

O grotesco foi um procedimento fundamental para a formação do ator no trabalho de Meyerhold, pois ele queria que por meio da movimentação e de sua

⁹³ TARABÚKIN, N. M. p. 108.

⁹⁴ LODDER, C. *ibid*

⁹⁵ TARABÚKIN, N. M. *ibid*.

⁹⁶ LODDER, C. *op. cit.* p. 174.

organização consciente, o ator pudesse despertar uma emoção dramática no espectador. O movimento não organizado, natural produz emoções, antes de mais nada, estéticas. O objetivo do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar meios de transmitir ao público um leque de emoções, reações, desencadear processos que levam à imaginação e à reflexão, essas atividades são associativas para que exista uma parceria entre ator e espectador, pois é no parceiro espectador que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos, que o ator, sem experimentá-las, tem condições de suscitar. Para Meyerhold, o ator não deve ser nem naturalista, nem psicológico, a construção das emoções se dá, antes de tudo, na plateia.

Meyerhold forma o ator na co-presença do público, domesticando sua proximidade com o espectador, ele defende que o palco seja um “quarto criador”, em vez de uma quarta parede para ajudá-lo. Para Picon-Vallin⁹⁷, o “ator meyerholdiano” seria uma síntese das concepções do trabalho do encenador a respeito do trabalho do ator em seus trajetos artísticos, que não se manifestam apenas em artigos, livros, intervenções orais e programas de curso, mas também nos ensaios, nos quais seus colaboradores fazem cuidadosas anotações sobre o trabalho e a evolução dos atores. Com a aproximação do público a esse novo ator ocorre um afrouxamento dos laços que existem entre o ator e a personagem criada por Stanislávski, e uma intensificação das relações no jogo do ator.

A criação meyerholdiana de personagens necessita de uma fase de profunda análise. Também um estilhaçamento da consciência moderna se reflete no teatro meyerholdiano (forma, técnica e conteúdo). Picon-Vallin⁹⁸ afirma que, depois de afastar o ator do personagem, Meyerhold coloca o ator trabalhado sob três aspectos, que ele chama de “espaços-tempos encaixados um no outro”. Primeiro: a história do teatro, suas tradições transmitidas pelas lendas orais sobre a atuação de seus predecessores. O segundo: o presente de sua época, vivido em um espaço geográfico e político preciso, o de uma cidade. Terceiro: a obra que ele interpreta e que não se limita jamais a peça representada. O ator deve construir uma existência cênica entre improvisação e autolimitação, ou seja, entre a evolutividade e o inacabamento, inerentes à prática teatral, e a perfeição, a fixidez da forma visada. Meyerhold ensina seus alunos a beber sempre em duas fontes: a vida, observando atentamente para nutrir constantemente o

⁹⁷PICCON-VALLIN, B - A arte do teatro: entre a tradição e vanguarda - Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto: Letra e imagem, 2006. p.24.

⁹⁸ PICCON-VALLIN, B op. cit. p.33.

imaginário e a história do teatro, marcado por grandes épocas, dotando o ator de identidade profissional. Ele designa sua pesquisa sob o nome de “grotesco” – procedimento ou estilo que ele define sintomaticamente por seu impacto sobre o público, levando o espectador de um plano de percepção ao qual ele mal havia se “acostumado”, para um outro plano desconhecido.

Criador de formas plásticas no espaço, o ator, segundo Meyerhold, distingue-se por sua saúde, firmeza, por suas qualidades de excitabilidade (rapidez de reações), seu espírito de invenção, sua presença de espírito, seu sentido da medida, seu ouvido musical e a sutileza de sua percepção do espaço e do tempo cênico, calculando em centímetros e segundos. O ator, segundo Meyerhold, é aquele que faz tanto do palco como da plateia um meio extremamente reativo e que, ao considerar o texto como uma parte (no sentido musical) de um conjunto cênico, está armado, até a ponta dos dedos para representar uma dramaturgia russa.⁹⁹

Durante os anos de 1918 e 1919, Meyerhold ministrou uma série de aulas e palestras nas quais ele fala sobre o grotesco como procedimento estético do novo teatro russo. Meyerhold ressalta a importância da criação de novos procedimentos para o novo teatro:

“E em resultado disso, estamos diante do começo da criação do novo teatro russo. Aqui, na esfera do teatro, devem chegar a partir de agora novas pessoas que dirão novas palavras. Sapunóv traçou essa nova palavra. Essa maneira é o grotesco. Esse é novo veneno, está ausente em todos os outros teatros. O grotesco deve superar esse elemento do modernismo, presente nos experimentos de Gordon Craig. Aqui não há mais lugar para o impressionismo, mas deve sobressair uma doutrina específica.”¹⁰⁰

O trabalho com a estética do grotesco foi o que norteou a montagem de “O cornudo magnífico”, e foi um procedimento fundamental na formação do ator para esse espetáculo. Na aula ministrada por Meyerhold em 1918, ele explica que o grotesco foi

⁹⁹ PICON-VALLIN, B - *A arte do teatro: entre a tradição e vanguarda - Meyerhold e a cena contemporânea*. - p.35.

¹⁰⁰ MEYERHOLD, V. E. – *Lektsii (palestras)*, Moscou, Editora O.G.I., 2000. p. 111.

um recurso muito utilizado na formação de atores, sua pesquisa foi denominada “grotesco” e consistia em transportar o espectador de um plano a outro, causando estranhamento:

“Eu vou me esforçar para dar uma resposta simples à questão sobre o que é o grotesco. Ao falar sobre estilo, expliquei a vocês como primeiramente aparece a maneira, e depois surge a estilização e só depois o estilo; depois será fácil entender a essência do grotesco. Vocês veem que no momento do surgimento do teatro observa-se aspiração de colocar a pessoa do lado do animal e não fazer distinção entre eles. O homem quer imitar os belos movimentos dos animais e experimentar as emoções correspondentes a essa transformação. Ele deseja o diferente de si mesmo, como se ele usasse uma máscara, livrar-se de tudo que é humano. (...)”¹⁰¹

A biomecânica pode ser entendida como a forma construtivista do trabalho realizado em cena, pois o ator constrói seu corpo e o prepara para os novos espetáculos que eram trazidos para o público.

A biomecânica, criada por Meyerhold entre 1913 e 1922, é uma técnica de exercícios físicos para o desenvolvimento do ator através da disciplina¹⁰². A técnica é apenas o começo do trabalho que deve ser realizado pelo ator. Somando a técnica ao material pessoal, ele é capaz de buscar a realização da expressividade artística. Piccon-Vallin explica:

“A biomecânica é o adestramento do ator, conjunto de exercícios que fazem parte de um treinamento mais completo, em que entram outras disciplinas físicas e esportivas que a prática biomecânica disciplina e organiza, ela é também em um plano mais amplo método de atuação.”¹⁰³

O primeiro teatro de Meyerhold foi fundado em 1913. Entre as prioridades nesse estúdio estavam a *commedia dell'arte*, a leitura musical e a movimentação no

¹⁰¹ MEYERHOLD, V. E. – op. cit. p.138.

¹⁰² PITCHES, Jonathan – *Vsevolod Meyerhold* –Routledge: New York, 2003. p. 67.

¹⁰³ PICCON-VALLIN, B. – *Meierhold* – p. 132.

palco. As aulas sobre o movimento no palco eram ecléticas, havia uma gama de fontes das quais eram extraídas os exercícios corporais. Meyerhold dividia o grupo de atores em dois: o grupo dos atores e o grupo grotesco. Ambos os grupos trabalhavam textos da tradição da *commedia* e posteriormente trabalhavam peças escritas por eles¹⁰⁴. Esse era apenas um dos exercícios criados por Meyerhold para o trabalho de movimentação do ator.

Um dos traços artísticos fundamentais para a biomecânica de Meyerhold foi absorvido do teatro japonês e do circo. Os exercícios propostos são, sobretudo, construídos sobre roteiros da *commedia dell'arte*, e acompanhados de música (ao piano, como em uma sala de balé). Esses exercícios são pantomimas que serviam para aprofundar as relações do ator com as dimensões do espaço cênico, inspiradas segundo princípios do balé italiano. A movimentação é desenhada com complexos desenhos materializados no palco, assim como uma coreografia¹⁰⁵.

10. Atores realizando exercícios biomecânicos: “Tiro de arco”.¹⁰⁶

¹⁰⁴ PITCHES, p. 68

¹⁰⁵ PICON-VALLIN, Béatrice – *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea* – org. Fátima Saai; [tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi]. – Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

¹⁰⁶ Imagem disponível em <http://www.cityspb.ru/blog-747010/0/>, acessada em maio/2015.

11. Atores realizando exercícios biomecânicos: “Punhalada”.¹⁰⁷

O trabalho do ator coma biomecânica foi muito marcante nas encenações construtivistas, como por exemplo, em “O cornudo magnífico”, em 1922. Em meio ao contexto político da época, o trabalho do ator em cena deveria focar também em dinamismo. A pesquisadora Piccon-Vallin explica:

“Exige-se do ator, ‘automotor’ perfeito, uma produtividade máxima. Aliás, não só o movimento, mas toda a produção teatral deve ser taylorizada: brevidade de um espetáculo que se insere em um tempo de repouso estritamente regulamentado no emprego do tempo de trabalho,

¹⁰⁷ Imagem disponível em: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=573>, acessada em abr. 2015.

identidade da roupa de trabalho e da indumentária de cena do ator que não perde tempo em se maquilar ou se vestir.”¹⁰⁸

Jestrovic também ressalta que as pesquisas de Meyerhold no teatro construtivista tinham um teor político,¹⁰⁹. Até mesmo quando Meyerhold se torna um artista altamente engajado na Revolução de 1917, até a década de 1930, ele pesquisou a respeito da atuação e técnicas de palco (biomecânica e construtivismo), o que enfatiza o processo de estilização e da “teatralidade”. Os experimentos realizados por Meyerhold foram uma busca por um novo conceito teatral. A teatralização do teatro se encaixaria no novo mundo valoroso¹¹⁰.

Dessa forma, a biomecânica pode ser uma forma de expressão da vida cotidiana no teatro. Piccon-Vallin explica:

“(…) a biomecânica, que extrai seus princípios do movimento racional, desenvolve-se não no cotidiano, porém do teatral ainda que lance um ‘ponte’ entre o teatro e a vida, ainda que cada um possa encontrar aí outros princípios de equilíbrio e de eficácia. Combinada a outros ensinamentos relativos ao corpo que ela estrutura, ela é um método de trabalho para o ator novo, fornece as bases para o movimento cênico.”¹¹¹

Meyerhold entende que os figurinos e a movimentação dos atores devem ajudar na composição do grotesco para, dessa maneira, desenvolver uma nova forma teatral, que envolveria novos conceitos a respeito do espetáculo e do corpo do ator. Ele escreve na aula de número 13 de seu ciclo de palestras ministradas na década de 1910:

“E vocês compreenderão o meio que deve ser aplicado na área do grotesco. Não são técnicas aplicadas à linguagem comum, mas aos procedimentos mais imediatos, que se referem aos tempos mais primitivos.

¹⁰⁸ PICCON-VALLIN – *Meierhold* – p.133

¹⁰⁹ JESTROVIC, S. – “Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde”. In: *SubStance*, Vol 31, nº 2/3. JSTOR (<http://www.jstor.org/stable/38685477>), 2002. pp. 42-56.

¹¹⁰ JESTROVIC, S. op. cit.

¹¹¹ PICCON-VALLIN – *Meierhold* – p.132.

As calças em uma representação grotesca podem ser apresentadas como espécies de pedestais, já como um cilindro – semelhante a um estojo para relógio.”¹¹²

Porém, sempre que a convenção e o processo do teatro se tornam seu tópico central nas encenações, o que é familiar se torna estranho. Essa é uma das características do teatro de vanguarda e, segundo Jestrovic¹¹³, é o que acontece no teatro de Meyerhold.

Pelo fato de haver inúmeras experimentações no teatro de Meyerhold, o seu trabalho revela uma representação anti-ilusionista, adquirindo dispositivos de estranhamento e incorporando elementos do teatro tradicional oriental, da *commedia dell'arte*, do circo e do teatro de marionetes.

A biomecânica, portanto, não pode ser entendida sem pensarmos na estética construtivista. As inovações cênicas articuladas às novas formas de atuação foram uma das importantes contribuições que o construtivismo trouxe ao teatro.

A nova montagem cenográfica construtivista dispensava decoração supérflua, em função de seu caráter utilitário. Nesse período eram realizadas construções de máquinas transportáveis, que continham elementos móveis, como portas giratórias, rampas e plataformas. Nesse contexto, Meyerhold se utiliza da estrutura cênica para desenvolver um novo método de atuação, que se integraria com a máquina cenográfica construída e aproveitaria todo o potencial da movimentação do ator. Podemos perceber em meio a esse trabalho da expressividade uma nova maneira de representar as peças. Segundo Arlete Cavaliere:

“A teoria biomecânica oferecia, ao invés de ‘emoções verdadeiras’, um conjunto de saltos, flexões, simulações golpes, enfim, toda uma linguagem corporal que pretendia substituir o ator da intuição, do *prejevanie*

¹¹² MEYERHOLD, V. E. – Leksii (palestras). Moscou: Ed. O.G.I., 2000. p. 143

¹¹³ JESTROVIC, S. *ibid.*

(‘vivência interior’), por uma ator-ginasta, um ator acrobata que, em última análise simbolizaria com seus dotes físicos o homem ideal da época.”¹¹⁴

Os atores somavam aos movimentos uma teatralidade de humor “clownesca” para realizarem improvisações de piruetas e brincadeiras, o que trazia ênfase à expressividade e afastava os atores da imagem de meros bonecos vazios realizando movimentos sem sentido.¹¹⁵

É possível compreender, portanto, que a biomecânica era a intenção de transformar o corpo do ator em uma linguagem fundamental da arte teatral. Arlete Cavaliere explica:

“A transformação do ator, do homem sobre o palco, em objeto de arte significava fazer do corpo humano, a partir de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica harmonia com o ritmo musical e plástico do movimento cênico.”¹¹⁶

Piccon-Vallin ressalta a relação entre o corpo e espaço, proporcionado pela biomecânica:

“(…) pelo domínio do movimento, ela [biomecânica] enforma o espaço. Todos os exercícios de ‘relacionamento’, criadores de espaços que tem por objetivo desenvolver a capacidade de orientação do ator em relação a si mesmo, ao lugar, ao tempo, a outrem, conforme as regras cuja formulação lembra a das artes marciais.”¹¹⁷

Um ponto importante, levantado também por Piccon-Vallin, é a relação entre o teatro construtivista e as artes plásticas. De forma que a biomecânica e as encenações construtivistas podiam ser consideradas a “aplicação” das novas experimentações no campo da arte postas à vista no teatro. Piccon-Vallin explica:

¹¹⁴ CAVALIERE, Arlete O. – Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo – *Literatura e sociedade*, São Paulo, nº 2 pp. 119-125, 1997. p. 121.

¹¹⁵ CAVALIERE, Arlete O. op. cit. p. 121.

¹¹⁶ CAVALIERE, Arlete O. ibid. p. 122.

¹¹⁷ PICCON-VALLIN – *Meierhold* – p.147.

“A espacialização biomecânica aprofunda as relações entre o teatro e as artes plásticas de vanguarda, o cubo-futurismo e o construtivismo. Do mesmo modo que Ekster ou Ródtchenko, Meyerhold utiliza a diagonal como linha de deslocamento para os estudos e os jogos de cena, na medida em que ela permite uma elongação máxima do espaço e a apresentação do corpo em esforço e a apresentação do corpo em esforço de três quartos. A extensão do corpo em vertical fará uso dessa linha no desenho das pernas e dos braços dos atores de *O cornudo magnífico*, em eco às diagonais da construção.”¹¹⁸

É, então, a partir da expressividade do corpo e da movimentação do ator que se desenvolve o teatro russo de vanguarda. As novas técnicas de atuação foram revolucionárias e estavam organicamente integradas à construção da nova cenografia construtivista.

¹¹⁸ PICCON-VALLIN – op. cit. p. 149.

Capítulo III

Análise do espetáculo “O cornudo magnífico”

O espetáculo analisado neste capítulo, “O cornudo magnífico”, de Fernand Crommelynck, foi encenado em 1922 por Meyerhold e contou com cenários de L. Popova. Essa foi considerada a primeira manifestação do construtivismo no teatro, principalmente em função da construção do cenário e da técnica da biomecânica realizada pelos atores. Observaremos, então, o espetáculo através dos seguintes eixos: o entendimento da arte como funcional e não como ornamento, o utilitarismo das formas, a inovação na utilização dos materiais e a construção em oposição à composição. Ressaltaremos também, as características do construtivismo, encontradas tanto nos figurinos quanto no trabalho corporal dos atores.

O espetáculo foi revolucionário em relação às representações do século XIX, principalmente em função dos elementos construtivistas utilizados por Popova para o cenário. Na peça, é narrada a história do moleiro Bruno e sua esposa Stella, da qual ele sente um ciúme doentio, porque ele desconfia que ela tem um amante. Para descobrir a identidade do suposto amante de Stella, Bruno a obriga a levar para a cama todos os moradores da vila.

A escolha da peça despertou críticas negativas, por seu enredo considerado “escandaloso” e pouco revolucionário. Como Piccon-Vallin explica: “A crítica soviética não a considera senão uma peça burguesa escandalosa, pois seus temas, sexo, ciúme, adultério, concordam mal com os imperativos do novo regime.”¹¹⁹ Piccon-Vallin cita também uma fala de Lunacharsky: “Sinto vergonha pelo público que desata em riso animal com as bofetadas, quedas e grosserias”¹²⁰ A pesquisadora explica que, posteriormente, ele muda de opinião a respeito do espetáculo.

A escolha da peça, no entanto, provém da ousadia de Crommelynck quanto à abordagem do jogo entre ciúme e traição e, também, pela estrutura do desenvolvimento da ação na peça. Piccon-Vallin explica: “Mas a escolha é ditada, sobretudo, pela audácia

¹¹⁹ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.155.

¹²⁰ MEYERHOLD à Lunacharski (maio de 1922), *Écrits*, 2, p 95. In. PICCON-VALLIN – *Meierhold* – p.154.

de Crommelynck e pela estrutura de sua peça, que corresponde ao tipo de dramaturgia de que Meyerhold necessita e irá explorar ao longo dos anos 1920.”¹²¹

Embora criticado, o enredo da peça trouxe para Meyerhold a possibilidade de explorar a psicologia dos personagens e a temática de um ciúme exacerbado, em que, o personagem Bruno prefere concretizar as situações que teme (a traição), ao invés de vivenciar a dúvida. O autor da peça é citado por Piccon-Vallin, que afirma que, os outros personagens de “O cornudo” são espelhos de Bruno, de maneira que Meyerhold pode trabalhar a verossimilhança e inverossimilhança desse personagem.¹²² Segundo Piccon-Vallin, a peça não enfoca o desenrolar cronológico, mas sim, da evolução psicológica do personagem Bruno, trabalhada por Meyerhold pelo viés do teatro popular de feira e o carnaval.¹²³

Para essa transposição da psicologia dos personagens e para o dinamismo da montagem, Meyerhold recorreu ao construtivismo para a criação dos figurinos e cenários. Piccon-Vallin afirma: “O construtivismo cênico é, em *O cornudo magnífico*, o meio de expor com estardalhaço uma temática burguesa e individualista para desnudá-la.”¹²⁴ Segundo a pesquisadora, Meyerhold assume uma abordagem do construtivismo cênico “em que o trabalho se apoia sobre os princípios de simplificação, de geometrização depurada e dos volumes, e se submete a imperativos de leveza, de comodidade e de economia.”¹²⁵

A representação criada por Popova era uma estrutura de madeira com rampas e escadas, que pouco se parece com um moinho real. O cenário em sua totalidade é uma abstração que remete às fabricas e ao modo produtivista vigente na nova sociedade soviética de então. O objetivo de tal instalação era utilitário, e não decorativo, pois permitiria aos atores a utilização total do espaço cênico, pelo fato de ser uma construção em três dimensões com diferentes alturas na qual era possível subir e descer facilmente. Nessa máquina cenográfica havia também portas giratórias que facilitavam a entrada e saída do palco.

¹²¹ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.154.

¹²² PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.154.

¹²³ PICCON-VALLIN, B – op.cit. p.155.

¹²⁴ PICCON-VALLIN, B – op.cit. p.159.

¹²⁵ PICCON-VALLIN, B – op.cit. p.121.

A criação de Popova pode ser considerada como síntese dos postulados do construtivismo, e servia, sobretudo, para auxiliar o ator, como explica Jacó Guinsburg, se referindo à montagem de “O cornudo”:

“Levado em 1922, com notável brilho inventivo, o espetáculo concretizou alguns dos princípios básicos do construtivismo a serviço do ‘produtivismo’ em cena: composições em linhas articuladas em três dimensões; ritmos visuais determinados por efeitos cuja natureza não procedia nem da escultura; inclusão no dispositivo unicamente de partes constitutivas de caráter ‘ativo’, necessárias ao trabalho do ator.”¹²⁶

O pesquisador Richard Demacy explica como ocorre o impacto do espectador quando vê a “máquina cenográfica” pela primeira vez. Quando o espectador visualiza a “máquina” do cenário, ele a analisa e faz um trabalho de reconhecimento e, a partir da leitura do palco, ele é capaz de tirar algumas informações hipotéticas a respeito do espetáculo. Dessa maneira, o espectador adquire uma tendência a viver o cenário e todos os outros elementos cênicos e não apenas como uma soma de signos que ele deve decodificar para entender o encadeamento da peça. Deve ocorrer então, uma leitura diferente da horizontal, que permita distinguir as unidades significantes presentes no espetáculo.¹²⁷

Essas unidades de significado muitas vezes não são apenas um elemento que traz um único significado, mas sim uma combinação de elementos que reunidas produzem um sentido. O sentido, por sua vez, não é proveniente apenas da soma dos elementos de significação.

Demacy coloca sua definição do que é signo baseando-se na ideia de Roland Barthes:

“O teatro é um universo de signos (particularmente verdadeiro é o fato de que ‘a representação é um ato semântico extremamente denso’ (R.

¹²⁶ GUINSBURG, J. – *Stanislávski, Meierhold & Cia* – p.79.

¹²⁷ DEMARCY, R – *A leitura transversal* – in. *Semiologia do teatro* orgs. J. Ginsburg, J. Teixeira Coelho Netto e Reni Chaves Cardoso, ed. Perspectiva: São Paulo, 1988 p.24.

Barthes) que utiliza, como meios de comunicação, significantes que desembocam quase sistematicamente na conotação (conotadores); nesse sentido, o teatro é uma arte *do código, da convenção*, mais do que todas as outras, arte que depende de uma codificação muito forte (mesmo quando procura escapar dessa codificação em proveito de uma mimese: caso do naturalismo).”¹²⁸

As máquinas cenográficas desmontáveis, além de servirem como referência do local da ação da peça, serviram como um instrumento para a realização do movimento biomecânico dos atores. Buscaremos encontrar elementos de significação presentes nos elementos cenográficos construídos por Popova.

As imagens desse capítulo são provenientes do site <http://www.glopad.org/>, uma base de dados de imagens, desenhos e fotografias e material de vídeos referentes ao teatro. Os registros de “O cornudo magnífico” foram cedidos ao site pelo Museu estatal de teatro e música de São Petersburgo e pelo Museu Estatal de Teatro Bakhrushin, de Moscou.

Na montagem do espetáculo, ficam expostos apenas os objetos imprescindíveis para o desenrolar da cena indicados pelos diálogos. Os dispositivos aparentes são dois dispositivos verticais de diferentes alturas, ligados por uma rampa, sob essa construção, uma porta giratória e de cada lado da construção havia uma escada.¹²⁹ Na figura abaixo estão destacadas a localização das rampas, da escada do lado esquerdo e a porta giratória que está circulada em vermelho:

¹²⁸ DEMARCY, R. – op.cit. p. 26

¹²⁹ PICCON-VALLIN, B. –op. cit. p.124

12. Fotografia do cenário de “O cornudo magnífico”, 1922.

Através dessa construção, era possível aos atores se deslocarem, subirem e descenderem pelas rampas e realizarem as típicas acrobacias biomecânicas, sendo, portanto, fundamental que os atores tivessem equilíbrio e pleno domínio corporal. Atrás dos dois blocos construídos, vemos a engrenagem do moinho. Piccon-Vallin aponta que os dispositivos do cenário deveriam ser facilmente desmontados e transportados para fora do teatro, mas também caber dentro de um palco em um teatro.¹³⁰ Em frente às grandes estruturas construídas que representavam o moinho, onde moram Stella e Bruno, havia uma espécie de banco curvo que possibilitava a interpretação com o ator sentado, deitado ou em pé.¹³¹ Piccon-Vallin descreve os cenários e elementos da atuação:

“A construção de *O cornudo magnífico*, *assemblage* homogênea de objetos espaciais (escada, plano inclinado, praticáveis) completada por

¹³⁰ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.124.

¹³¹ PICCON-VALLIN, B. – op. cit. p.126.

objetos anexos (banco no primeiro plano) e por alguns raros acessórios de formas hiperbólicas para isso pontual (pena grande, tinteiro, escova, pá), é utilizada pelo ator e liga-se o conceito-chave de ‘jogo com o objeto’, que desde os anos de 1910 define uma parte do seu saber.”¹³²

Sob a perspectiva da semiótica, Tadeusz Kowzan explica em seu artigo “Os signos do teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo” que o cenário teatral tinha a função de mostrar o local da ação da peça e dar informações ao público quanto à época histórica, clima e hora em que se passa a ação do espetáculo; mas além de cumprir essa função de situar a ação, o cenário traz outros elementos de significação. Kowzan explica:

“O valor semiológico do cenário não se esgota nos signos implicados em seus elementos. O movimento dos cenários, a maneira de colocá-los ou de mudá-los podem trazer valores complementares ou autônomos. Um espetáculo pode dispensar inteiramente o cenário. Neste caso, seu papel semiológico é retomado pelo gesto e o movimento (expediente ao qual recorre, voluntariamente, a pantomima), pela palavra, ruído, vestuário, acessório e também pela iluminação.”¹³³

A partir da explicação de Kowzan, portanto, entendemos que mesmo havendo cenários na montagem meyerholdiana de “O cornudo magnífico”, os recursos corporais do ator são fundamentais para a significação no espetáculo. Piccon-Vallin descreve a construção de madeira de Popova, e cita Aksiónov:

“Ela é de madeira branca, alguns de seus elementos estão pintados em vermelho ou preto: são as cores do construtivismo e dos cartazes da rua. Na falta de tinta de pintura, utiliza-se a maquilagem, a fuligem e, como fixador, cola de barba postiça... Aksiónov fala de um ‘trabalho alegre e solene’ para essa encenação que responde às exigências da época, à situação

¹³² PICCON-VALLIN, B. – op. cit. p.128.

¹³³ KOWZAN, T., in. J. Guinsburg - *Semiologia do teatro* – p. 112.

de uma trupe sem teatro e aos critérios de vanguarda dos artistas plásticos: economia, laconismo, ‘portabilidade’ e funcionalismo.”¹³⁴

O espetáculo acontecia fora da “caixa cênica” e o fato de a estrutura cenográfica se adaptar facilmente a qualquer ambiente era coerente com os princípios essenciais do construtivismo. As antigas técnicas teatrais utilizavam combinações de instalações em geral camufladas por telas pintadas, já a cenografia construtivista oferecia elementos da construção padrão, com a retirada da decoração dos cenários, pois se desejava um palco nu. De acordo com esse novo método cenográfico, eram construídos diversos aparatos que modificavam a dimensão e a forma em função das suas necessidades, em função do conjunto posto em cena¹³⁵.

Alguns elementos de “O cornudo” formavam uma combinação em que apareciam inevitavelmente as técnicas da prática da cena construtivista. Dessa maneira, Aksenov explica que encontramos materializados os seguintes princípios:¹³⁶

- A construção linear em três dimensões;
- Ritmo visual, determinado pelos efeitos, já que a natureza não era nem pictórica nem em relevo. O trabalho biomecânico do ator contribuiu para o dinamismo do espetáculo;
- Inclusão no dispositivo de partes unicamente construtivas “ativas”, necessárias para o trabalho do ator.

O dispositivo composto de elementos ativos se opunha ao princípio de cenografia “decorada”. No espetáculo foram utilizados também objetos reais típicos do cotidiano que, quando manejados pelos atores, se transformavam, de fato, em um acessório teatral cheio de significado. A partir desse espetáculo, surgiu uma nova tese

¹³⁴ AKISIÓNOV. I., *Piát Let Teatra Meierhold*, p 44. Apud. PICCON-VALLIN, Béatrice – *Meierhold* – p.125. I.

¹³⁵ AKSENOV, A. *Recompilación de “El Octubre tetral”*. 1926 in V. F. Meyerhold, tradução: Agustín Barreno Editorial Fundamentos: Guadalajara, 1971 p. 183.

¹³⁶ AKSENOV, A.op. cit. p.183.

de construção cênica, de acordo com a qual o encenador era obrigado a reconsiderar a teoria construtiva teatral.¹³⁷

Piccon-Vallin descreve como funcionava a cenografia de Popova:

“Ela equipa o palco de um dispositivo de base tendo em vista um trabalho preciso, a representação dada, dispositivo concebido como uma ferramenta de trabalho cênico, composto de elementos não descritivos, a bancada do jogo de atuação dos atores. Por meio de suportes verticais e de travessas diagonais, Popova amplia e aligeira a construção por uma espécie de armação, de carcaça de madeira, estrutura que triunfa da compacidade da matéria e dos objetos do cotidiano, como as aparelhagens espaciais dos irmãos Stenberg, que foram, aliás, pressentidas através de *O Cornudo Magnífico*, como os quiosques de propaganda de Gustav Klutis ou as Próprias estruturas lineares de Popova. As linhas entrecruzadas que sustentam ou acentuam a verticalidade dessa *assemblage* de locais de ação escalonados e ligados entre si fazem viver o espaço cênico, o tornam visível e até palpável, três rodas móveis e coloridas, uma vermelha, outra preta e a terceira de madeira natural, destacam, por seu movimento simultâneo ou sucessivo, coral ou invertido, o dinamismo do conjunto no qual colaboram todos os elementos destacados pela reflexão dramatúrgica.”¹³⁸

A pesquisadora também afirma que, segundo E. Raktina, o cenário de “O cornudo magnífico” não obedece aos princípios da representatividade ou às leis da perspectiva. A representatividade, portanto, aconteceria de acordo com a movimentação do ator, e não baseada no texto da peça.¹³⁹

Além do “moinho” que aparecia no lado esquerdo do palco, havia um enorme disco preto giratório com as letras “CR-ML-NCK”, que faziam referência ao autor da peça (Fernand Crommelynck). Essas letras se espalhavam pelo espaço da representação, assim como nas pinturas de Popova, O. Rozanova e Nadiejda Udaltzova e de outros

¹³⁷ AKSENOV, A. op. cit. p.186.

¹³⁸ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.126.

¹³⁹ E. Raktina, “Liubov Popova”: Iskustvo i manifesti, *Khudóžnik, Scena Ekram*. Apud. PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.126.

cubistas russos¹⁴⁰. Como aponta Piccon-Vallin, a supressão das vogais do nome do autor traz o rigor da nova linguagem teatral construtivista.¹⁴¹

13. Cenário criado por L. Popova e Alexei Temerin, 1922. Circulado em vermelho as letras em alfabeto romano que fazem referência ao autor da peça, Fernand Crommelynck¹⁴²

O cenário inovador tem funções distintas do teatro figurativo, que era uma característica do teatro do século XIX. No novo contexto social e político, o cenário não serviria apenas para significar, mas, segundo Piccon-Vallin, para “fracionar o espaço cênico, fornecendo ao ator lugares de trabalho variados e superpostos.”¹⁴³ Ela ressalta também que o fracionamento do cenário não é aparente, pois a construção não deve ser vista como algo estático, mas como um objeto animado que é concebido para realização do jogo do ator.

As construções cenográficas de “O cornudo” ganhavam significado quando eram utilizadas em meio à cena. Como aponta Piccon-Vallin, “Desprovida de valor em si, essa construção só adquire um valor em função do movimento: ela deve tornar-se

¹⁴⁰ RIPELLINO, Angelo Maria – *O truque e a alma* – Editora Perspectiva: São Paulo, 1996. p. 268.

¹⁴¹ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.127.

¹⁴² Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/918>, acessada em abr. 2016.

¹⁴³ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p. 126.

parceira do ator.”¹⁴⁴ Dessa forma, podemos perceber que a pesquisadora defende o mesmo ponto que Honzl a respeito da significação do cenário criado por Stepánova para “A morte de Tarélkin”. Ele explica que o cenário de “Tarélkin” pode ser entendido de diversas formas, mas ele ganha seu real significado quando é trabalhado pelo ator. O público entende que se trata de uma prisão quando o ator segura as barras de madeira da construção.

Piccon-Vallin ressalta que a construção cenográfica de “O cornudo” pode ser entendida como uma representação da utopia e do anseio do povo por um futuro próspero. A máquina que aparece em cena era uma espécie de modelo da máquina industrial que seria capaz de tirar o país da pobreza.¹⁴⁵

Na cenografia do espetáculo as ideias defendidas pelos construtivistas estavam sempre presentes. Para Piccon-Vallin, o cenógrafo é também construtor e submete a dinâmica do espetáculo ao ritmo e tensão da ação dramática. Cada ator em cena se torna, então, construtor e organizador. Ela explica que:

“Tudo aqui é construído, por que é em primeiro lugar desmontável ou desmontado: o dispositivo, os jogos de cena, o movimento do ator. (...) No construtivismo, o cenário por inteiro se objetiva, torna-se objeto à disposição do ator.”¹⁴⁶

Do ponto de vista semiótico, os elementos de significação construtivistas presentes na encenação de “O cornudo magnífico” aparecem no cenário e na criação de outros objetos disponíveis ao ator. Segundo Umberto Eco, no artigo “*Semiotics of the theatrical performance*”, diversas linguagens artísticas como a música, artefatos cênicos, expressões literárias, arquitetura, pintura, etc. fazem parte do teatro e, portanto, podem ser elementos de significação.¹⁴⁷ Eco cita o teórico Tadeusz Kowzan, que criou uma lista de treze sistemas de signos presentes na performance teatral: palavras, tom de voz, expressão facial, gesto, movimentos corporais, maquiagem, penteados, figurinos,

¹⁴⁴ PICCON-VALLIN, B – op. cit. p. 127.

¹⁴⁵ PICCON-VALLIN, B – op. cit. p. 127.

¹⁴⁶ PICCON-VALLIN, B – ibid. p. 127.

¹⁴⁷ ECO, Umberto – *Semiotics of Theatrical Performance*, mar. 1977 Published by MIT Press, <http://www.jstor.org/stable/1145112>, p.108.

acessórios, design de palco, iluminação, música e efeitos sonoros (ruídos), como podemos ver no esquema abaixo. Nesse esquema, podemos também entender quais são os elementos de significação inerentes ao ator.

1. Palavra 2. Tom	Texto Pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (Ator)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimento	Expressão Corporal		Signos visuais	Espaço e Tempo	Signos visuais (Ator)
6. Maquilagem 7. Penteados 8. Vestuário	Aparências Exteriores do Ator			Espaço	
9. Acessório 10. Cenário 11. Iluminação	Aspecto do Lugar Cênico	Exterior ao Ator	Signos visuais	Espaço e tempo	Signos visuais (fora do ator)
12. Música 13. Ruído	Efeitos sonoros não- articulados			Signos auditivos	Tempo

14. Esquema de significação de Tadeusz Kowzan, presente no artigo “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”.¹⁴⁸

¹⁴⁸ KOWZAN, T., in. J. Guinsburg - *Semiologia do teatro* – p. 117.

No figurino dos atores também havia inovações. Sem nenhuma maquiagem, eles usavam simples macacões de trabalho monocromáticos (*prozodejda*). O acréscimo de poucos acessórios aos personagens dava à produção um toque circense. Bruno, por exemplo, usava borlas vermelhas em volta do pescoço, o Conde, um chicote e monóculo¹⁴⁹. Com essa caracterização, os atores, realizavam diversas acrobacias e saltos pelo palco, trazendo concretude semântica para a estrutura criada por Popova, transformando-a em salas e cantos do moinho¹⁵⁰. Segundo Tadeusz Kowzan, o figurino pode ajudar o público a identificar o sexo, idade e posição social da personagem, no entanto, no caso da *commedia dell'arte* o vestuário pode ter função oposta:

“Em certas tradições teatrais (Extremo Oriente, Índia, *commedia dell'arte*), o traje, esclerosado dentro de convenções religiosas, torna-se (como a máscara) o signo de um dos tipos imutáveis que se repetem de peça em peça e de geração em geração. Convém sublinhar que os signos do traje como aqueles da mímica, da maquilagem ou do penteado, podem funcionar ao avesso: acontece que a vestimenta serve para esconder o verdadeiro sexo da personagem, sua verdadeira profissão etc. Toda questão do travestimento está aí.”¹⁵¹

No caso do figurino utilizado em “O cornudo”, percebemos a função de uniformizar os atores, mas também a de trazer algum elemento para destacar-se uns dos outros como, por exemplo, as botas usadas por Maria Babánova (Stella). Piccon-Vallin ressalta que os detalhes de figurino de cada personagem têm um efeito de singularização do personagem:

“Mas o efeito do uniforme, muito nítido nas cenas de grupo, é temperado pela introdução de detalhes singularizantes para cada um: as botinas de Stella, as botas militares de Burgomestre, as grosseiras ‘chancas’ de *clown* com ponta revirada de Estrugo, ou então os dois pompons vermelhos que se agitam em redor do pescoço de Bruno, os aventais de

¹⁴⁹ RIPELLINO, Angelo Maria. Ibid. p. 268.

¹⁵⁰ RIPELLINO, Angelo Maria. op. cit. p. 269.

¹⁵¹ KOWZAN, T., in. J. Guinsburg - *Semiologia do teatro* – p. 110.

tecido oleado das mulheres da aldeia, uma capa do mesmo material para Stella, que no ato III desatará seus longos cabelos loiros.”¹⁵²

Segundo ela, o ator com seu uniforme de operário-artista expõe uma paleta multicolorida do êxito teatral. Nas figuras seguintes, observamos os desenhos criados por Popova, nos quais podemos ver a utilização de figuras geométricas na criação dos figurinos. Tal apropriação das formas é uma característica de composição do construtivismo:

¹⁵² PICCON-VALLIN – *Meierhold* – pp. 128-129.

15. Design para figurino, a *prozodejda*, 1921.¹⁵³

¹⁵³ Imagem disponível em <http://www.artscroll.ru/Images/2008/p/Popova%20Lyubov%20Sergeevna/000003.jpg> acessada em abr. 2016.

16, 17, 18. Desenhos de L. Popova para figurino, 1921. ¹⁵⁴

¹⁵⁴ Imagens disponíveis em <http://www.glopad.org/pi/en/image/814>, <http://www.glopad.org/pi/en/image/817> e <http://www.glopad.org/pi/en/image/818>, acessadas em abr. 2016.

Nas duas imagens seguintes, vemos Igor Ilínski e Maria Babánova caracterizados como os personagens Bruno e Stella: os pompons vermelhos, como se fossem uma gravata no pescoço de Ilínsky, e as botas usadas por Babánova:

19. Igor Ilínski, com os pompons vermelhos da caracterização do personagem Bruno, 1922¹⁵⁵

¹⁵⁵ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/896>, acessada em abr. 2016

20. Maria Babánova como Stella, com as botas da personagem, 1922.¹⁵⁶

Meyerhold, em meio ao enredo psicológico, trouxe para o espetáculo uma rica demonstração de biomecânica, realizada pelos atores. Os movimentos dinâmicos transmitiam como o ciúme excessivo do personagem provoca uma desordem no vilarejo e o drama das personagens é percebido através dos “gestos-produtivos” dos atores¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Imagem disponível no link: <http://www.glopad.org/pi/en/record/digdoc/899>, acessada em 13/04/2016.

¹⁵⁷ RIPELLINO, Angelo Maria. –*O truque e a alma* - p. 269.

O trabalho biomecânico dos atores demonstrou excelência, como cita Ripellino: “Ígor Ilínski (Bruno), a Babánova (Stella) e Zaitchikov (Estrugo) forneceram esplendorosas provas de maestria biomecânica. Coordenando os próprios movimentos em nó perfeito de simetrias e contrapesos (...)”¹⁵⁸. Essa movimentação demonstrava a síntese dos princípios construtivistas. O espetáculo “O cornudo” estigmatizou a herança do teatro do século XIX e cristalizou os princípios ideológicos das vanguardas produtivistas e construtivistas¹⁵⁹.

Para realização da movimentação na cena, era necessário que os atores fossem bem treinados na técnica biomecânica. O pesquisador Edward Brauwn cita uma fala de Igor Ilínski a respeito da técnica biomecânica:

“As pessoas pensam que essencialmente a biomecânica é acrobacia. Na melhor das hipóteses, elas sabem que a biomecânica consiste em truques de palco como saber como dar uma bofetada na orelha, ou saltar sobre o peito do seu parceiro, e assim por diante. Mas nem todos percebem que o sistema biomecânico de atuação parte de uma série de dispositivos criados para desenvolver a capacidade de controlar o corpo dentro do espaço do palco da maneira mais vantajosa, o que leva às mais complexas questões sobre técnica de atuação, problemas a respeito da coordenação de movimentos e das palavras e a capacidade de controlar a emoção e excitação durante a apresentação. Há também o estado emocional do ator, seu temperamento, sua excitabilidade, a compreensão do processo do ator como artista e o processo imaginativo do personagem que ele está representando – todos esses elementos fundamentais estão presentes no complexo sistema da biomecânica.”¹⁶⁰

Durante o desenrolar da ação era possível vivenciar a transformação de uma farsa trágica a uma brincadeira divertida entre os atores. A montagem de Meyerhold reduz o tom dramático do ciúme doentio em situações cômicas, facilmente entendidas

¹⁵⁸ RIPELLINO, Angelo Maria. Ibid. p. 269

¹⁵⁹ PICON-VALLIN, B. – *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea* – p.58.

¹⁶⁰ ‘Molozhe Molodish’ in Vechersnyaya Moskva, 9 fev. 1934 in. BRAUN, E – *Meyerhold: A revolution in theatre* – Methuen Drama: United Kindom, 1988, p. 177.

pelo público. A ingenuidade do jogo em cena e construção simples fazem a peça perder seu caráter escabroso.¹⁶¹

Na montagem de 1922 de “O cornudo”, Meyerhold tinha liberdade para colocar em cena os exageros verbais, gestuais que se afastavam de uma cultura refinada, o que trazia à peça um caráter de comicidade. Meyerhold cria um espaço em que a estrutura provoca a exteriorização do sentimento que é transformado em ação.¹⁶²

21. Atores na montagem de 1928. Pretendentes em fila indiana para cortejar Stella.¹⁶³

Em duas cenas esses elementos se tornam muito visíveis: na cusparada que Bruno tenta proferir no Vaqueiro, mas que é interceptada por Estrugo, e na cena onde há a fila dos pretendentes de Stella, que fazem um número de sapateado para mostrar seu desejo e impaciência. Na fotografia acima é possível ver o número dos atores em fila na referida cena:

¹⁶¹ PICCON-VALLIN, B. – *Meierhold* – p. 157.

¹⁶² PICCON-VALLIN, B. op. cit. p. 159.

¹⁶³ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/911>, acessada em abr. 2016.

O elemento central da montagem sempre é o ator e o jogo corporal realizado por meio da biomecânica. Esses jogos entre os atores eram coletivos em muitos momentos do espetáculo, e contavam com um grupo maior de pessoas. Toda essa ação carnavalesca é refletida essencialmente no personagem Bruno. Segundo Piccon-Vallin, no decorrer da representação havia uma sensação de libertação que provinha do cômico e destruía a imagem do homem antigo que era o personagem, e então era construído o novo homem, o ator biomecânico. Assim, entendemos que esse surgimento do novo homem provém não apenas da construção utilitária, ou do uniforme de trabalho, mas também dos efeitos de humor e na gestualidade dos atores durante o espetáculo. Piccon-Vallin explica:

“*O cornudo magnífico* põe em evidência novos laços entre esse mundo vindouro e o corpo humano que permanece o centro da nova cultura materialista. (...) Em *O cornudo magnífico*, a baixaria corporal é sublinhada nos jogos de cena e o pensamento especializado do ator se concentra nas pernas, hábeis nos deslocamentos (ações de escalar, escorregar, correr) rápidos.”¹⁶⁴

Através do jogo corporal, podemos perceber, como aponta Piccon-Valin, que ocorre um deslocamento do personagem e do ator, que muitas vezes se constituem em um grupo composto por duas ou três pessoas. Na imagem a seguir, vemos uma cena com muitos atores:

¹⁶⁴ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.160.

22. Atores em cena, 1922. ¹⁶⁵

Em meio ao jogo corporal, havia uma duplicidade marcante entre dois personagens: Bruno e Estrugo. Bruno, conforme citado anteriormente, foi interpretado por Igor Ilínski e mostrava muita agilidade e leveza nos movimentos biomecânicos, ao interagir com Estrugo, muitas vezes acaba por proferir suas palavras. Estrugo era um personagem quase sem falas, que foi interpretado por Zaítchikov, e funcionava para evidenciar os pensamentos fanáticos de Bruno. ¹⁶⁶ Na fotografia abaixo, vemos os atores Igos Ilínski e Zaítch em um ilustrativo jogo biomecânico.

¹⁶⁵ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/892>, acessada em abr. 2016

¹⁶⁶ PICCON-VALLIN, B – op.cit.p.162.

23. Atores em 1928, Igor Ilínski (Bruno), Vassíli Zaítchikov (Estrugo), Alexei Kelberehr (Tanoeiro)¹⁶⁷

Os atores realizavam acrobacias e cadeias de movimentos característicos para cada personagem de forma a mostrarem os impulsos internos das personagens, e não apenas uma manifestação exterior das emoções. Piccon-Vallin cita o crítico teatral Nikolai Lvov, que compara as imagens apresentadas em “O cornudo” às dos sonhos que Freud decifrava.¹⁶⁸ No entanto, ela ressalta que Meyerhold não se refere à Freud, mas a

¹⁶⁷ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/909>, acessada em abr. 2016

¹⁶⁸ LVOV, N. *Aktor v Teatre Meierholda*, in. *Meierhold Sbórník k 20 letiiu*, pp 30-31 apud. PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p.162 ¹⁶⁸

William James, quanto à manifestação da fisiologia das emoções, pois é nelas que precede a consciência.¹⁶⁹

Piccon-Vallin afirma, com base nos estudos de Attinger, que “O cornudo magnífico” pertence à tradição da *commedia dell’arte*: “a esse tipo de espetáculo em cujo centro há um tipo de ‘que não é simples intérprete, mas verdadeiro criador de pensamento (...) [em que] o pensamento, apenas evocado, se concretiza, toma corpo, músculos e nervos’”¹⁷⁰

A representação do amor saudável entre Stella e Bruno, que assim é apresentado no início da peça, acontece através da leveza dos movimentos dos atores em cena. Bruno sobe rapidamente as escadas ao encontro de Stella, a toma nos braços e a coloca sobre os ombros, depois escorrega no tobogã e a coloca delicadamente no chão. Essa sequência de movimentos é uma leve e alegre metáfora da felicidade.¹⁷¹ No final do terceiro ato, quando ocorre a fuga de Stella com o Vaqueiro, que não tolera mais os despautérios de Bruno, acontece o beijo, que é representado pelo salto da atriz sobre os ombros do Vaqueiro, que a leva embora. Na fotografia a seguir, podemos ver a concretização dessa cena: Stella dá um salto para a liberdade, fugindo de braços abertos enquanto é observada com espanto por Bruno:

¹⁶⁹ PICCON-VALLIN, B – op.cit.p.162.

¹⁷⁰ ATTINGER, G. L’Espirito de la Commedia dell’Ate dans le théâtre français, p.433. apud. PICCON-VALLIN, B – Meierhold – p.162.

¹⁷¹ PICCON-VALLIN, B – Meierhold – p.162.

24. Cena final de “O cornudo magnífico”: Stella foge com o Vaqueiro¹⁷²

¹⁷² Imagem extraída do livro “Meierhold”, de Béatrice Piccon-Vallin, p. 164.

O ciúme obsessivo e as suspeitas de Bruno são representados pela forma com que ele escala rapidamente a construção, sempre contendo algumas paradas, e depois a descida, desacelerando o ritmo, e pelas olhadas para a porta. Além da sequência de movimentos, outras formas de representar os sentimentos de Bruno são utilizadas. Uma delas é quando ele se senta no banco, como se estivesse montando um cavalo, e permanece com o olhar parado em um ponto fixo. Outra, quando Bruno expõe sua perplexidade materializada no ponto de interrogação nas costas de Estrugo, mostrando seu sofrimento e terríveis pensamentos, apoiando a cabeça sobre um botão.¹⁷³

Toda a desconfiança e paranoia de Bruno são nutridas dentro de sua cabeça, o que o faz tratar o corpo de Estrugo como sua propriedade, de forma que ele o impede de falar, lhe paralisando, torcendo seus braços e o prendendo atrás das costas, deixando livres apenas as mãos, onde os dedos se agitam freneticamente, como que para lhe dar a liberdade.¹⁷⁴

O personagem Estrugo é o mais visível espelho de Bruno. Ele ajuda a dinamizar os monólogos de Bruno, fornecendo-lhe energia pelo fato de ser um personagem quase mudo que Bruno ainda ajuda a silenciar através de suas ações.¹⁷⁵

¹⁷³ PICCON-VALLIN, B – op cit. p.163.

¹⁷⁴ PICCON-VALLIN, B – op cit. p.163.

¹⁷⁵ PICCON-VALLIN, B – op cit. p.163.

25. Vassíli Zaichikov (Estrugo), em 1922.¹⁷⁶

O desenrolar da ação da peça baseia-se, portanto, nas interações coletivas entre os atores. Acontecia então o jogo de atuação, com a utilização de objetos para a criação de significação, esse jogo era como uma representação de jogos infantis. Mesmo a ação sendo pautada na movimentação do ator, a construção também participava da história.

¹⁷⁶ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/1005387>, acessada em abr. 2016.

As rodas giravam de acordo com o crescimento e intensificação do ciúme de Bruno. Na estreia havia uma partitura com os sinais de + e – que serviam para sinalizar a intensidade do movimento. De maneira que, na cena em que Petrus (primo de Stella) a vê pela primeira vez e lhe lança um olhar de admiração, Bruno o esbofeteia e as rodas giram um ritmo frenético, parando apenas quando ele se acalma. São as rodas que completam a pensamento de Bruno, assim, podemos entender os complexos mecanismos do interior do personagem. As rodas podiam operar girando da mesma maneira ou cada uma a seu ritmo, no sentido horário ou anti-horário. Cada maneira de girar representava algo na ação que acontecia, dessa forma, elas refletiam os conflitos e aflições representadas na cena.¹⁷⁷

Além das partes móveis da construção, os níveis da estrutura também refletiam o que era representado e contribuía para a expressividade de cada personagem, já que através da distribuição dos atores ao longo do cenário era possível aumentar ou diminuir a intensidade da cena, fosse pela aproximação ou distanciamento. Cada personagem tinha nessa possibilidade de deslocamento, uma expressão única, sendo que os atores poderiam estar pendurados, encostados ou até mesmo deitados na estrutura.

Na cena em que Bruno ameaça Stella, ele a vê de cima da estrutura e ela representa o seu medo andando para trás. Em outra cena em que Bruno está muito confuso e infeliz, ele aparece como se estivesse crucificado, com os braços colocados em volta da estrutura de madeira. Nas cenas onde é representada a loucura de Bruno, a construção fica cheia de atores entoando um coro.¹⁷⁸ Podemos ver na fotografia abaixo a cena em que Bruno aparece crucificado:

¹⁷⁷ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p. 165.

¹⁷⁸ PICCON-VALLIN, B – *Meierhold* – p. 166.

26. Os atores Ilínski e Zaíchikov: Bruno aparece como se estivesse crucificado enquanto Estrugo tenta acalmá-lo.¹⁷⁹

No início do espetáculo de 1922, quando Bruno chega em casa, ele chama “Stella, onde você está?”, enchendo a cena com sua voz, batendo também na estrutura. No final, quando Bruno é abandonado por Stella, ele bate novamente na construção de madeira sacudindo a estrutura. Em 1928, houve uma segunda montagem de “O cornudo”, dessa vez, a personagem Stella foi interpretada por Zinaida Raikh, esposa de Meyerhold. Nessa montagem, as paredes detrás do palco estavam cobertas com um grande pano para esconder cenários de outras peças, pois não havia espaço suficiente para serem guardados, então, na cena inicial, o chamado de Ilínski é feito detrás dessa cortina improvisada, e o efeito sonoro de preenchimento de sua voz no palco, como ocorre em 1922, perde-se.¹⁸⁰

Para auxiliar os atores, Meyerhold cria o *emploi*, que é o conjunto de particularidades, características físicas e sua função cênica de cada personagem da peça.

¹⁷⁹ Imagem extraída do livro “Meierhold”, de Béatrice Piccon-Vallin, p. 165.

¹⁸⁰ PICCON-VALLIN, B –Meierhold – p. 166.

Essa classificação ajudava o ator quanto à preparação vocal e física para seu respectivo personagem. Para “O cornudo magnífico”, o quadro era separado da seguinte forma: ¹⁸¹

Stella – Amorosa

O Burgomestre – Tutor (pantaleão)

Florence – Amiga

O Vaqueiro – Criado fanfarrão

O Conde – Gordo

Bruno – Ingênuo

Estrugo – *Clown*

Petrus – Segundo herói¹⁸²

Piccon-Vallin explica a função do *emploi* para Meyerhold:

“Meyerhold define *emploi* como ‘o posto’ que o ator ocupa ‘em função de certos dados físicos que a interpretação mais completa e mais precisa exige de uma determinada classe de papéis para funções cênicas estabelecidas’. Essa lista de postos de trabalho estabelecida com objetivos de eficácia, de rentabilidade cênica, ancora-se assim ao mesmo tempo na teoria produtivista e na tradição teatral. Cada papel é definido segundo um plano dramaturgico, em seu funcionamento teatral e sem referência à realidade, na linguagem dos dados físicos e da ação cênica, e não por causa de seu caráter psicológico ou moral.

O *emploi* remete à mecânica da peça. (...) O *emploi* fornece um esquema dinâmico para superar esses obstáculos segundo modos diferentes, egocêntricos, altruísticos ou antagonistas, tendo em vista a desaceleração, a aceleração da ação, a concentração, a complicação da intriga, seu deslocamento ou deslizamento para outro plano. As personagens do teatro

¹⁸¹ PICCON-VALLIN, B – Meyerhold – p. 166.

¹⁸² RGALI, 963, 312. Os *emplois* em O Cornudo Magnífico apud. PICCON-VALLIN, B. – Meyerhold – p.166.

são classificadas em categorias conforme sua função cênica no interior da dinâmica do espetáculo e das relações dessa função com sua aparência física.”¹⁸³

Com o *emploi*, o treinamento biomecânico e a construção cênica, o ator encontrava ferramentas que auxiliavam a construção do papel e a estabelecer uma nova comunicação teatral.¹⁸⁴ É possível notar que esse novo treinamento do ator acontecia no seio do surgimento do novo teatro da vanguarda.

Quanto à orientação a Igor Ilínski, Meyerhold orienta quanto aos tempos de esforço, concentração física e períodos de repouso. Dessa maneira, o ator percebe a preocupação do encenador com a construção do personagem, e é auxiliado por ele na superação de obstáculos. Piccon-Vallin cita Márkov, que escreve sobre o trabalho de Ilínski, relatando que ele “fala e se move como se sobrepujasse dificuldades verbais ou físicas. Ele vence barreiras. O triunfo ingênuo da vitória sobre um obstáculo superado, o sentimento de alegria se transmitem ao espectador que se regozija com o ator.”¹⁸⁵ Piccon-Vallin cita também o crítico Blum que afirma que “O cornudo magnífico” foi “a festa da mais alta tecnicidade do ator, um autêntico academismo.”¹⁸⁶

Uma característica fundamental de “O cornudo magnífico” foi a utilização do grotesco na montagem. Essa particularidade estética trouxe um caráter de singularidade ao espetáculo. Segundo Piccon-Vallin, na brochura “O *emploi* do ator”, Meyerhold afirma que o grotesco “é a característica fundamental do teatro”. O grotesco, para existir, exige uma reconstrução inevitável de todos os elementos exteriores introduzidos na esfera do teatro, inclusive o homem que lhe é necessário e do qual ele faz um comediante a partir de uma personalidade pequeno-burguesa.”¹⁸⁷

Quando observamos que essa nova estética do grotesco trata do estranhamento, podemos notar então a presença da ideia que Chklóvski aborda no ensaio “A arte como procedimento”, que trata do novo olhar aos objetos já conhecidos para dar a eles uma nova interpretação. A nova estética construtivista proporcionava, portanto, a possibilidade da “releitura” dos objetos já conhecidos pelo espectador. Em “O

¹⁸³ PICCON-VALLIN, B. – *Meierhold* – p 167.

¹⁸⁴ PICCON-VALLIN, B. – *Meierhold* – p 167.

¹⁸⁵ MARKOV, P. - *Sovremênie akteri* - p 256. Apud. PICCON-VALLIN, B. – *Meierhold* – p.167.

¹⁸⁶ Sadko, - *Meierhold Akademik* – *Izvestia* apud. PICCON-VALLIN, B. – *Meierhold* – p. 167.

¹⁸⁷ PICCON-VALLIN, B. op cit. pp 167- 168.

cornudo”, o cenário pode causar estranhamento por não ser a representação habitual de um moinho, ou mesmo de uma residência. Os figurinos são roupas de trabalho usadas por operários e não as elegantes roupas utilizadas pela burguesia do século XIX, e esses uniformes estão deslocados de seu local de uso habitual, a fábrica.

O movimento do ator realizando exercícios biomecânicos causam estranhamento por serem exagerados e os elementos cênicos causam também esse efeito por serem muito diferentes de objetos reais. Como podemos ver na figura abaixo no desenho de Popova de um objeto de cena de “O cornudo”, (vaso com um gerânio), que o espectador necessita desconstruir a imagem que lhe é familiar de um vaso e um gerânio para compreender esta representação estilizada de Popova.

27. Desenho de L. Popova para ornamento do cenário de “O cornudo magnífico”, vaso de flor com um gerânio, 1921.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/903>, acessada em 2016.

A partir das representações de elementos cênicos e da biomecânica, retomamos a ideia colocada por Umberto Eco¹⁸⁹, que afirma que a convenção ocorre de maneira diferente de que quando são utilizadas palavras ou imagens.

Eco apresenta o conceito de signo estabelecido pelo filósofo e cientista Charles Sanders Pierce: algo que remete a pessoa a algum outro aspecto ou capacidade, é como uma presença física que se refere a alguma coisa que está faltando.¹⁹⁰ Podemos, então, entender que o signo nos faz ter referência de algo que temos em nossa memória. Para ilustrar esse conceito, Eco utiliza a imagem de um homem bêbado. O nariz vermelho, o andar cambaleante, o falar enrolado remetem ao estado alcóolico e a partir desses elementos e de nosso conhecimento prévio, somos capazes de entender, que, possivelmente, uma pessoa apresentando essas características, está alcoolizada.

Eco explica também que, de acordo com a definição de Pierce sobre o signo, o homem bêbado representado não se refere é um homem específico, mas sim ao ato de estar alcoolizado. Para a interpretação dessa característica física, é uma questão, então, de convenção. De maneira que, para uma performance teatral mais sofisticada, a convenção se estabeleceria com a ajuda de outros elementos semióticos, por exemplo, as palavras.

Dessa forma, Eco afirma que há maneiras em que a convenção ocorre de maneira diferente do quando são utilizadas palavras ou imagens. Esse recurso não é ativamente produzido, como se alguém desenhasse uma imagem ou falasse uma palavra, ele é escolhido, e finalmente mostrado ou ostentado. Esse é o resultado de um modo particular de produção de signos.

A ostentação, de acordo com Umberto Eco, é uma das várias maneiras de significação, que consiste em desvincular um objeto ao invés de tomá-lo como exemplo de sua classe. Porém, ao mesmo tempo, a ostentação é a forma mais básica de apresentar os componentes de significação.¹⁹¹ Para ilustrar a significação pela ostentação, Eco se utiliza de outro exemplo esclarecedor. Quando nos é perguntado “como devo me vestir para a festa de hoje?” e respondemos apontando o paletó e gravata que estamos usando “mais ou menos assim”, isso é uma significação por

¹⁸⁹ ECO, Umberto – *Semiotics of Theatrical Performance*, mar. 1977 Published by MIT Press, <http://www.jstor.org/stable/1145112>, p.110.

¹⁹⁰ op cit. p. 110.

¹⁹¹ Eco, Umberto, *ibid.*

ostentação. A gravata em questão não é a mesma que o falante está usando no momento, mas sim uma possível gravata (de diferente tecido ou cor), o sujeito está representando o outro interlocutor num futuro próximo (quando ele estiver vestido para a festa). Esse simples gesto é o teatro em sua essência. Não ocorre somente a transmissão de uma mensagem; o primeiro interlocutor dá uma ordem, uma sugestão, não está somente ilustrando um comportamento, mas, de fato, elegendo um comportamento, enfatizando um dever, mostrando um futuro.

Utilizando novamente o exemplo do homem bêbado, Eco explica então que o bêbado joga um jogo duplo: ao invés de ser aceito como um signo, ele precisa ser reconhecido como um evento espaço-temporal real, um corpo humano real. Com palavras, um objeto fônico representa objetos que representariam outras coisas. Segundo ele, na *mise en scène*, um objeto primeiramente reconhecido como um objeto real é então tomado como um signo ao invés de se referir a outro objeto (ou a uma classe de objetos) cujos elementos constitutivos funcionam da mesma forma dos elementos representativos.

Podemos, dessa forma, entender em “O cornudo magnífico” a representação da inocência e ingenuidade de Stella através da realização de movimentos biomecânicos leves e suaves, enquanto Bruno movimenta-se para todos os lados de forma frenética, como se estivesse perdido e confuso, para demonstrar o estado emocional do personagem.

Durante todo o desenrolar da ação, podemos observar que os movimentos biomecânicos e elementos de representação cênicos não são escolhidos aleatoriamente, eles servem para enfatizar a expressividade de cada personagem e dar formato à cena. Vemos em “O cornudo magnífico” as mais modernas tendências artísticas da cena em 1922. Meyerhold explorou com sabedoria o maquinário e os figurinos criados por Popova, e com a biomecânica, os atores puderam também usufruir das formas teatrais do construtivismo. Anexadas ao trabalho encontram-se imagens das montagens de “O cornudo” de 1922 e 1928, cartazes da peça e fotos das cenas, nas quais é possível visualizar claramente os movimentos biomecânicos em cena.

Considerações finais

A partir da pesquisa realizada sobre o construtivismo russo e suas aplicações na cenografia teatral e vida cotidiana da Rússia durante a década de 1920, foi possível notar o papel fundamental na nova estética para o desenvolvimento da sociedade soviética que surge após a revolução de outubro de 1917.

O construtivismo foi mais do que apenas o criador e organizador da vida cotidiana, ele era a perspectiva de futuro e modernidade da nova sociedade. As inovações propostas nas experiências artísticas e criação de objetos realizados por artistas procurou aproximar o povo da arte.

Essa nova estética visual se estendeu a diferentes áreas de expressão artística. Foi notável a preocupação com o uso da nova arte na literatura, em objetos domésticos, arquitetura e, sobretudo, no teatro. O teatro, no contexto social e político na Rússia nas duas primeiras décadas do início do século XX, foi um dos campos em que o construtivismo foi mais marcante. Era como se o teatro fosse uma síntese das inovações propostas, além de ser um modelo de vida da nova sociedade.

Frente à pluralidade de definições do movimento construtivista, procuramos fazer um levantamento da opinião de diversos pesquisadores e a partir da compilação desse material, a investigação se deteve no trabalho do encenador Vsévolod Meyerhold, em particular, em sua fase construtivista.

No trabalho de Meyerhold na década de 1920, duas produções tiveram destaque: “O cornudo magnífico” e “A morte de Tarélkin”. Escolhemos então, “O cornudo magnífico” para análise. Este espetáculo é considerado o pioneiro no construtivismo teatral russo e apresentou diversas inovações, que foram utilizadas nas montagens posteriores de Meyerhold e outros artistas.

Neste espetáculo, pudemos observar que a construção do cenário trazia inovações construtivistas. Cada parte do cenário tinha uma função que conferia significação à cena e ao trabalho dos atores. Observando as fotografias do espetáculo de 1922 e de 1928 foi possível concluir que a metodologia de criação do cenário, dos figurinos e elementos cênicos traziam as mais marcantes características do construtivismo.

Os mecanismos dos cenários foram feitos com materiais industriais, e, nesse caso específico, a construção era feita em madeira pintada com cores muito utilizadas nos cartazes propagandísticos e obras de arte construtivistas: vermelho e preto. Os figurinos dos atores eram uniformes de operários de fábrica que, a partir da observação dos desenhos de Popova, pudemos concluir que eram baseados em formas geométricas e foram pensados para que a movimentação dos atores fosse ágil e dinâmica.

A movimentação dos atores foi também considerada na análise, pois, os exercícios biomecânicos propostos por Meyerhold eram tidos como a manifestação do construtivismo na forma de atuação. Pudemos concluir, assim, que essa forma de representar foi experimentada por Meyerhold na montagem de “O cornudo”. Nas fotografias do espetáculo foi possível verificar uma alusão aos movimentos biomecânicos, que auxiliavam a expressividade de cada personagem. Pelo fato de não haver registro de vídeo do espetáculo, a análise foi baseada em descrições de críticos teatrais e pesquisas anteriormente realizadas.

O trabalho da pesquisadora Béatrice Piccon-Vallin sobre Meyerhold e o teatro russo de vanguarda foram de extrema importância para a realização dessa dissertação. Utilizamos também conceitos de outros teóricos, que se mostraram fundamentais para que fosse possível compreender o processo de significação criado por Meyerhold. Os estudos de Umberto Eco, Tadeusz Kowzan auxiliaram a trazer uma perspectiva semiótica sobre a montagem de “O cornudo magnífico”.

A teoria de Viktor Chklóvski sobre o estranhamento também foi utilizada para compreender o uso dos elementos cênicos e como esse processo estava presente na criação do grotesco na montagem Meyerhold. O artigo de Chklóvski “A arte como procedimento” foi relevante para entender o processo do estranhamento de objetos do cotidiano em “O cornudo”. No cenário essa característica é muito marcante, pois a construção faz alusão ao moinho onde se passa a ação, mas não de maneira realista.

Para explicar como se desenvolveu o espaço cênico meyerholdiano, observamos a biomecânica posta em cena pelos atores e como essa nova forma de potencializou os conflitos psicológicos dos personagens.

O espetáculo se apresentava, como pudemos constatar, muito dinâmico e vívido. A história da peça, uma simples farsa sobre o ciúme doentio de um homem por sua esposa, trouxe à tona os limites psicológicos do ser humano e o limite tênue entre

sanidade e loucura. A libertação de Stella no final do ato III pode ser entendida como uma nova perspectiva de futuro para toda a sociedade soviética.

As ideias do construtivismo aparecem na montagem de “O cornudo magnífico” não apenas na construção cenográfica, mas principalmente na funcionalidade de cada elemento e gesto colocado em cena. A questão utilitária do espaço foi muito significativa para esta encenação, já que cada parte da construção era trabalhada pela movimentação do ator.

Pudemos atestar, portanto, que essa montagem realizada por Meyerhold foi uma espécie de síntese dos princípios construtivistas aplicados à funcionalidade do espaço e ao uso eficiente do corpo do ator, por meio da biomecânica. O trabalho de Meyerhold trouxe, por consequência, uma ressignificação da realidade, e também, da nova sociedade soviética do início do século XX.

Anexos

28. Os atores Igor Ilínski (Bruno), Zinaida Raikh (Stella), na montagem de 1928 de “O cornudo magnífico”.¹⁹²

29. Montagem de 1922 de “O cornudo magnífico” com os atores Igor Ilínski (Bruno), Vassili Zaichikov (Estrugo), Maria Babánova (Stella) e Z. N. Dobriner (enfermeira).¹⁹³

¹⁹² Imagem disponível em <http://www.glopap.org/pi/en/image/904>, acessada abr.2016

¹⁹³ Imagem disponível em <http://www.glopap.org/pi/en/image/893>, acessada em abr. 2016.

30. Cena de “O cornudo magnífico”, 1922.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/record/digdoc/890>, acessada em mar. 2016.

31. Os atores Alexei Temerin (Burgomestre), Igor Ilínski, (Bruno) Vassíli Zaichikov (Estrugo)e Nikolai Losev (Vaqueiro)¹⁹⁵

¹⁹⁵ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/887>, acessada em abril.2016

32. Atores em performance em 1928 com os atores Igor Ilínski (Bruno), Zinaida Raikh (Stella) e Nikolai Bogoliubov (Vaqueiro) ¹⁹⁶

¹⁹⁶ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/913>, acessada em abr. 2016.

33. Atores em cena, Zinaida Raikh (Stella), Nikolai Bogoliubov (Vaqueiro), na montagem de 1928. ¹⁹⁷

¹⁹⁷ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/908>, acessada em abr. 2016

34. Atores na versão de 1928. Momento na peça: O Vaqueiro: Marcel – Um burro! Jean Captin – Um porco! (Stella – Z. Raikh, moradores da vila interpretados por Nikolai Kustov, Tsypluhin, Neshchiplenko, Zlobin, Schulmann e Sverdlin Shorin.)¹⁹⁸

¹⁹⁸ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/914>, acessada em abr. 2016.

35. O ator Alexei Temerin como Burgomestre em 1922.¹⁹⁹

36. O ator Igor Ilínski como Bruno em 1922.²⁰⁰

¹⁹⁹ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/897>, acessada em abr. 2016.

²⁰⁰ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/898>, acessada em abr. 2016.

37. Os atores Igor Ilínski, Mikhail Mukhin e Zinaida Raikh na versão de 1928 de “O cornudo magnífico”.
201

38. Os atores Igor Ilínski como Bruno e Vassíli Zaichikov, como Estrugo, 1922.
202

²⁰¹ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/905>, acessada em abr. 2016.

²⁰² Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/895>, acessada em abr. 2016.

39. Os atores Igor Ilínski como Bruno e Vassíli Zaichikov, como Estrugo²⁰³

²⁰³ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/891>, acessada em abr. 2016

40. Os atores Igor Ilínski (Bruno) e Vassíli Zaichikov (Estrugo), atuando, 1922²⁰⁴

²⁰⁴ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/889>, acessada em abr. 2016.

41. Igor Ilinski (Bruno) e Zinaida Raikh (Stella) em cena na produção de “O cornudo magnífico” de 1928.²⁰⁵

42. Os atores na montagem de 1928.²⁰⁶

²⁰⁵ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/912>, acessada em abr. 2016.

²⁰⁶ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/916>, acessada em abr. 2016.

43. Os atores Igor Ilínski (Bruno), Vassíli Zaichikov (Estrugo) e Zinaida Raikh (Stella) em cena na montagem de 1928. Terceiro ato, a dança dos aldeões.²⁰⁷

44. Os atores Igor Ilínski (Bruno), Nil Vladimirovich Karabanov (Petrus), Maria Babánova (Stella), 1922.²⁰⁸

²⁰⁷ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/917>, acessada em abr. 2016

²⁰⁸ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/888>, acessada em abr. 2016

45. Maria Babánova (Stella), Igor Ilínski (Bruno) e Vassíli Zaichikov (Estrugo) em cena, 1922.²⁰⁹

²⁰⁹ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/1005384>, acessada em abr. 2016.

46. Atores na montagem de 1922.²¹⁰

²¹⁰ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/1005383>, acessada em abr. 2016.

47. Atores na montagem de 1922.²¹¹

48. Atores na montagem de 1928.²¹²

²¹¹ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/1005388>, acessada em abr. 2016.

²¹² Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/1005391>, acessada em abr. 2016.

51. Maquete para o cenário, 1922.²¹⁵

52. Maquete de 1974, construída para a exposição “Meyerhold” no museu Bakhrushkin, em Moscou.²¹⁶

²¹⁵ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/901>, acessada em abr. 2016.

²¹⁶ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/902>, acessada em abr. 2016.

53. Design de L. Popova para a montagem de 1928.²¹⁷

²¹⁷ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/919>, acessada em abr. 2016.

54. Design de L. Popova para figurino, 1922.²¹⁸

²¹⁸ Imagem disponível em <http://www.glopad.org/pi/en/image/816>, acessada em abr. 2016.

Bibliografia

Títulos em português

- ALBERA, FRANÇOIS - *Eisenstein e o construtivismo russo* São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- CAVALIERE, Arlete. O. – *O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese*. – São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CAVALIERE, Arlete. O. - *Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo : Humanitas, 2009.
- CAVALIERE, Arlete. O. (Org.); VASSINA, Elena Nikolaevna (Org.). *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- CAVALIERE, Arlete O. – Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo – *Literatura e sociedade*, São Paulo, nº 2 pp. 119-125, 1997 p. 119.
- CHKLÓVSKI, Viktor – A arte como procedimento – in. TOLEDO, Dionísio de Oliveira e FOLIPOUSKI, Ana Maria Ribeiro (orgs.) - *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Porto, 1978.
- DEMARCY, R – *A leitura transversal* – in. *Semiologia do teatro* orgs. J. Ginsburg, J. Teixeira Coelho Netto e Reni Chaves Cardoso, ed. Perspectiva: São Paulo, 1988
- GUINSBURG, Jacó. - *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- HONZL, J. – A mobilidade do signo teatral – in: J. Guinsburg, J.; Teixeira Coelho Netto; Reni Chaves Cardoso (orgs.), *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- KOWZAN, T., - Os signos no teatro - in: J. Guinsburg, J., Teixeira Coelho Netto, Reni Chaves Cardoso (orgs.), *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- NASH, J. M. – *O cubismo, o futurismo e o construtivismo* – (Tradução de Manuel de Seabra) Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1976.
- FERRARA, Lucrécia – *A estratégia dos signos: linguagem, espaço e ambiente urbano* - São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PITANGA DO AMPARO, LUIZ ANTONIO - *A vanguarda russa e seus protagonistas nas artes e na arquitetura, consequências e desdobramentos, o caráter suprematista de algumas obras do arquiteto*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. (tese)
- PICÓN-VALLIN, Béatrice - *A arte do teatro: entre a tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. org. Fátima Saai; (Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi). Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto: Letra e imagem, 2006.
- PICÓN-VALLIN, Béatrice – *A cena em ensaios* – (Tradução de Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro) São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- PICCON-VALLIN, Béatrice – *Meierhold* – (Tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy) São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- RIPELLINO, Angelo Maria – *O truque e a alma* – (Tradução de Roberta Barni) São Paulo: Editora Perspectiva, 1965.
- RIPELLINO, Angelo Maria – *Maiakóvski e o teatro de vanguarda* – (Tradução de Sebastião Uchoa) São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

Títulos em inglês

- BANN, Stephen. - *The tradition of constructivism* - Edited and with an introd. by Stephen Bann. New York: Da Capo Press Inc, 1974.
- BOWLT E. John. - *Russian art of the Avant-Garde: theory and criticism 1902-1934* edited and translated by. J. E. Bowlt Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies London : Thames and Hudson, 1988.
- BRAUN, Edward. - *Meyerhold: A revolution in theatre* - Iowa City: University of Iowa Press, 1995
- CROMMELYNCK, Fernand – *The Theater of Fernand Crommelynck* – Susquehanna University Press, 1998.
- ECO, Umberto – *Semiotics of Theatrical Performance*, mar. 1977 Published by MIT Press, <http://www.jstor.org/stable/1145112>,
- GRAY, Camilla. *The Russian experiment in art, 1863-1922* New York: Thames and Hudson, 1986.
- GABO, Naum. 1890- *Gabo: constructions, sculpture, paintings, drawings [and] engravings With introductory essays* by Herbert Read and Leslie Martin. London Lund Humphries: 1957
- JESTROVIC, S. – “Theatricality as Estrangement af Art and Life in the Russian Avant-Garde”. In: *SubStance*, Vol 31, n° 2/3. JSTOR <http://www.jstor.org/stable/38685477>), 2002.
- LEACH, Robert – *Stanislavsky and Meyerhold* – Oxford: Peter Lang, 2003.
- LEACH, Robert – *Vsevolod Meyerhold* – Cambridge University Press: Cambridge 1993.

LODDER, Christina. – *Russian constructivism* - New Haven: Yale University Press, 1987.

PITCHES, Jonathan – *Vsevolod Meyerhold* Routledge: New York, 2003.

RICKEY, George. - *Construtivismo - origens e evolução* (tradução Regina de Barros Carvalho). São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Títulos em outros idiomas

AKSENOV, A. de “*El Octubre tetral*”. 1926 in V. F. *Meyerhold*, tradução: Agustín Barreno Editorial Fundamentos: Guadalajara, 1971 p. 183.

HAMON- SIRÉJOLS, Christine – *Le construtivisme au theater* – CNRS Edicions: Paris, 2004.

MAIAKÓVSKI, V. - *Lef* n.1, 1923

MEYERHOLD, V. F. – *Teoria teatral* – (Tradução de Agustín Barreno) Madri: Editorial Fundamentos, 1971.

MEYERHOLD, V. E. – *Lektsii* (palestras), Moscou, Editora O.G.I., 2000. p. 111.

MEYERHOLD, Vsevolod – *La scénographie de Les Aubes* – Écrits, 2. Meyerhold (V.), Écrits sur le théâtre. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Th 20, tome I (1896-1917), 1973, pp. 79-80

SÁEZ, A. T. – Teoria y técnica del análisis teatral – in. TALENS, J.; CASTILLO, J. R.; TORDERA, A.; ESTEVE, V.H. (orgs.), *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madri: Ediciones Cátedra, 1980.

Títulos de referência

DAVID ROBERTS - "The Total Work of Art in European Modernism" *In*: *Signale: Modern German Letters, Cultures, and Thought* Coenel University JStor: <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt7v9cg>

BABLET, Denis - *Les voies de la création théâtrale. 7. Mises en scène années 20 et 30 (1930-1992)* (Ed.) Collection *Le Choeur des muses*, 1970, ISSN 0768-150X Paris . Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1979.

CONIO G. *Le constructivisme russe* - Editions L'Age d'Homme. Paris, 1987.

CONIO G. *Dépassements Constructivistes de*, Editions L'Age d'Homme . Paris 1987.

Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. 255 с.

Мазаев А. М. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.

Мейерхольд и Л. Т. Чупягова над оформлением «Пиковой дамы» (1935) // *Театр*. 1974. № 2.

Аксенов И. Пространственный конструктивизм на сцене // *Театральный Октябрь*. М., 1926.

Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970.

Альтшуллер А. История советского театроведения. Очерки. 1917-1941. – М.: Наука, 1981.

Эткинд М. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты // *Советские художники театра и кино*. '79. М., 1981.

Тальмин, Я. Задачи, история и техника театра. – М.: URSS, 2012.

Бобылева, А.Л. Западноевропейский и русский театр XIX-XX веков. – М.: ГИТИС, 2011.

История театра в архивных и книжных собраниях Москва Три квадрата
2011.

Русский театр, 1824-1941: Иллюстрированная хроника российской театральной
жизни: В 2. книгах. Кн.1: 1824 - 24.10.1917, Интеррос, 2004.

Sites utilizados

<http://www.glopad.org/>

<http://www.artscroll.ru/>

<http://www.jstor.org/>

<https://www.yandex.ru/>

<https://arquitetandoblog.files.wordpress.com/>

<https://lutimarneves.wordpress.com/tag/alexander-rodchenko/>

<https://br.pinterest.com/pin/211387776232961830/>,

http://www.eniopadilha.com.br/documentos/FarleyDerze_Raionismo.pdf,

<http://pt.slideshare.net/LeleLiliLolo/aula-03-abstracionismos>

http://artinvestment.ru/en/news/auctnews/20121128_sothebys_results.html

<https://br.pinterest.com/pin/202591683207341420/>

http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1011914_2014_cap_7.pdf

<http://theatre-artefact.spb.ru/?p=573>

<http://www.cityspb.ru/>