

Capítulo I

1. A função de diretor foi ampliada ,através do trabalho do pedagogo, que foi líder de um processo de busca de novas formas de encenação; a inclusão de um novo espectador no teatro exigiu do mesmo novas tarefas e foi um dos mais importantes fatores de renovação.

2. O ator foi, na essência,o objeto das tentativas e experiências. Ele transformou-se e foi educado sob as conturbadas transformações políticas do Estado, mas também sob as alterações das formas teatrais.

3. Assim descreve o historiador de teatro, de nacionalidade russa, P. Markov a situação do ator dentro do novo movimento teatral. As inovações da arte de representar puderam só iniciar-se com as inovações dentro da formação teatral - alguns dos sistemas teatrais desenvolvidos pertencem hoje aos mais importantes conceitos de formação para o ator dramático.

4. Mejerchold via no retorno às suas origens o futuro da arte teatral, isto é no renascimento das tradições do antigo teatro popular , que através do discurso / da fala do espectador originário do povo, torna-se mais atual. Ao contrário da restauração, consiste/ está para ele, na transformação de antigas tradições, o caminho para superar a arte teatral do teatro ilusionista e prosseguir com escolas e tradições esquecidas, a fim de dar origem a uma nova época da arte teatral. Neste sentido, ele relacionou a época do teatro de diretor com as épocas dos velho teatro popular que, segundo o autor, teve como sucessor direto o novo teatro revolucionário.

Ao contrário do entendimento de arte de Mejerchold, para Stanislavskij pertencem todas as formas de teatro popular como categorias de mau gosto ou artesanais (russ: remesleo oder remeslennicestvo). Sob artesanato entendia Stanislavskij processos de trabalho rotineiros, ilustrativos, cheios de klischees, que excluía qualquer atividade espiritual criativa.

No seu conceito estético ele não recusa as formas realísticas e naturais, mas desenvolve basicamente antigas fontes e novos conhecimentos de psicologia (1) para o seu conceito de direcionamento para um trabalho de encenação realístico ou " arte da

vivência". Embora o processo de desenvolvimento de seu método contivesse muitas buscas com diversos processos de trabalho.

Pag. 2

O método de Mejerchold oferece assim a possibilidade da pura revelação analítica teatral da realidade da vida.

Mejerchold, porém, foi fixado no momento da revolução, ainda de forma muito forte, nos modelos históricos e concretos do teatro.

O momento de emancipar-se desta situação, pôde acontecer somente com o desmoronamento da revolução. Esta fase inicial do seu método teatral foi, sobretudo, a pedra fundamental do sistema de biomecânica, a última fase de sua produção que, ao contrário da fase de ambos estudos, foi inicialmente assumida pelo progressista espírito da época pós-revolucionária.

Muitas fontes afirmam que a progressista idéia de construtivismo e de culto do proletariado antecipou a visão e o objetivo da arte de Mejerchold.

"Mejerchold nada sabia sobre o " presente " que o construtivismo lhe oferecia. Mas o processo de criação de sua metodologia teatral guiou/conduziu para a libertação do ator". (Titova/ 1995/192), afirmou G. Titova. Antigos estudantes do Studio em Borodinskaja relatam que a encenação do " Bondoso Cornudo "(1922), onde a biomecânica recebeu seu batismo público, colocou para os estudantes as palavras conhecidas do mestre.

4. O assim chamado sistema de Mejerchold ficou estagnado nas suas diferentes fases, quando o período sócio-cultural de transição, no qual o sistema se originou foi ultrapassado. Nada nos restou para fazer um balanço das suas atividades pedagógicas, conforme os relatos e documentos e reconstruir peça por peça deste método da " verdadeira " teatralidade ". A fase inicial da praxis pedagógica de Mejerchold neste trabalho pesquisado, contém os princípios essenciais do seu método teatral. A tentativa de registrar sistematicamente os princípios, leva ao resultado que o método é fundamentado na sintética concepção de arte e construído em um contexto recíproco destes princípios. Estes princípios sucedem-se uns após o outro e formam em conjunto "uma sequência de axiomas, que são obrigatórios para cada ator, em qualquer teatro onde ele atue".(13) Isto resume exemplarmente o historiador do teatro P.Markov :

O ator deve possuir o mais possível desenvolvimento técnico exterior. Ritmo e musicalidade são algumas das mais importantes exigências da sua maestria. A clareza de dicção, a exatidão dos movimentos, a capacidade de dominar livremente o corpo e submetê-lo ao seu ofício são tarefas igualmente obrigatórias para o ator da vivência, da emoção, e da biomecânica. (Markov/1974/I/313-314)

Capítulo II - pag. 3

Se Mejerchold também acentua, perante Blok, sua proximidade de Stanislavskij e, seu conceito de teatralidade não quer ser tratado em completa oposição ao conceito de humanidade de seu mestre, esta contradição permanece para Blok insolúvel. Blok pertence àqueles para os quais a contradição do conceito "teatralidade" e "Humanidade" estava contida nas pessoas de Mejerchold e Stanislavskij. O dilema de Blok existia no sentido de que sentia-se obrigado, na sua sensibilidade artística, a estar mais perto de Stanislavskij e da humanidade; suas idéias, entretanto, conforme sua sensibilidade estética, foram desenvolvidas nas encenações do teatro condicionado/ com restrições de Mejerchold. Por esta causa, permaneceu para ele em aberto, como para muitos outros contemporâneos, "a questão sobre as duas verdades" e foi transferida sem problemas no próximo trabalho do Studio de ambos os artistas. No outono 1912, inaugurou Stanislavskij seu primeiro Studio Mcht em Moscou; um ano mais tarde, no outono de 1913, iniciou Mejerchold sua direcionada atividade pedagógica no Studio em Troickaja ulica, mais tarde Borodisknaja, em St. Peterburg. Respondendo a uma carta de Mejerchold de 1912 assinalou Stanislavskij as diferentes posições e apontou sua atual atitude perante Mejerchold:

Lá, onde estão o trabalho e a busca - lá está também a luta. Nós lutamos, mas só que eu não arriscaria queixar-me sobre os opositores. Ao contrário - admiro-os. Quanto mais se é exigido/ forçado, mais deve-se sofrer sob o teatro. Meu Deus, que instituição e arte grosseiras! Perdi totalmente a fé em tudo aquilo que serve ao olho e ao ouvido no palco. Acredito somente no sentimento da vivência e, principalmente, - a natureza mesmo. Ela é mais inteligente e mais sensível que nós, mas ...!!? (In: Vinogradskaja/1971-1976/II/326)

O historiador de teatro B. Alpers é, ao contrário, de opinião, que o pedagógico desempenho do Studio, na Borodinskaja, no âmbito da direção é de longe mais significativo que no âmbito da peça de teatro. O Studio era tudo menos uma escola. Com uma única exceção não existia no teatro um único ator significativo. Mas criou uma escola de direção. Uma grande lista de diretores que trabalharam com sucesso e, ainda hoje, trabalham no teatro profissional, originaram-se desta escola: V.N. Solovev, A.L. Gripic, S.E. Radlov, V.I. Inkisimov (ver pag. 4), entre outros. (Alpers/1977/II/151).

Na verdade, recusou Mejerchold o programa standard da escola de teatro estatal e tateou por sua própria conta em direção de sua escola. Com isto tinha o Studio, predominantemente, o caráter de laboratório, onde muito tinha que ser testado e metodicamente conceitualizado. O trabalho em si não o atraía especialmente. Embora muitos dos procedimentos (métodos) elaborados no Studio, fossem encontrados em alguns dos trabalhos encenados por Mejerchold, tinham os estudantes, de vez em quando, a sensação (o sentimento) de experimentarem sem sentido num vazio.

Rudnickj assinala, sobretudo, Mejerchold como fraco teórico de teatro, que se dedicou com a maior das preferências e confiança às questões da técnica e da forma e ao "sentido e essência dos seus "modismos". (Rudnickj/1969/168)

De artigo em artigo o leitor pode facilmente se convencer, que a base teórica de todos os tratados de Mejerchold era fraca, obscura e eclética e, a rápida evolução de seus pontos de vista, de vez em quando, foi conduzida por impulsivos avanços. Sem levar isto em consideração, a abrangente idéia do livro tinha - a idéia de luta contra o teatro naturalístico por um teatro condicionado e lúdico - suficiente clareza e força expressiva.

Para se obter uma visão geral sobre o trabalho prático no Studio e uma impressão da atmosfera e ética deste Local/ do Studio, é importante observar a organização do Studio.

A admissão de estudantes aconteceu, no primeiro momento, sem provas de admissão. Eles foram admitidos através de uma prova mensal, na qual eles seriam destacados pelo mestre, caso pudessem provar capacidades notáveis. Este destaque valia como admissão para futuros trabalhos no Studio. Mais tarde, a partir de 1916, os alunos foram submetidos a uma entrevista preliminar com o

mestre, juntamente com um teste. Os estudantes admitidos na prova de admissão deviam preencher as seguintes exigências:

a) **Musicalidade** (quem toca um instrumento, deve tocar, quem canta, deve -cantar);

b) **Elasticidade corporal** (um exercício ginástico ou acrobático; um extrato de uma pantomina com truques acrobáticos ex improvisado.)

c) **Talento mímico** (uma cena sem palavras sobre um tema apresentado na hora; os arranjos são fixados, os procedimentos básicos são indicados pelo diretor do Studio.

d) **Clareza de dicção** (ler à *livre ouvert*);

e) **Conhecimento da teoria dos versos;**

f) **Conhecimento** (quando existentes) em outras áreas da arte (Escultura, Lírica e dança) e poesia própria, caso existisse.

g) **Familiaridade com a teoria do drama no âmbito do curso ginásial** (responder perguntas) (' Liebe"/1916/Nr. 2-3/147)

Como peculiaridade deve ser mencionado que os estudantes sofrendores de timidez podiam trocar o teste por uma prova mensal no Studio, a fim de poder mostrar suas capacidades na assim chamada prova de ensino. Ao longo da formação, podiam os estudantes ser divididos em 2 categorias: os aprendizes (iniciantes) e os comediantes (avançados), sendo que os últimos receberam seus títulos depois de um certo volume de ensino e testes / provas.

Testemunhas oculares relatam que a grande procura de estudantes provocava uma seleção natural, pois os alunos não agraciados / distinguidos pelo mestre deixavam, depois de algum tempo, o Studio por conta própria. Todos os " bem dotados " tinham além disso a grande chance de ser descoberto, se eles, com a sua individualidade/ singularidade pudessem despertar o interesse do mestre. Este procedimento deu motivo para que opositores de Mejerchold designassem seu Studio como " pátio passageiro ". Como já foi mencionado, Mejerchold quase não tinha interesse na atividade pedagógica com fins próprios e era convencido que o processo de aprendizagem devia ter lugar diretamente no teatro, pois este fazia o trabalho visível e dirigido a uma meta. Da perspectiva de constituição de um teatro próprio, parece-me a conclusão óbvia, que o destaque dos estudantes tinha como fundamento seu subjetivo conceito de teatro, com a meta e o parâmetro de formação de grupos.

Como o Studio tinha, em média, mais de cem estudantes inscritos, estes deviam ser divididos em grupos, conforme seus graus de progresso. O núcleo/âmago do Studio consistia do grupo de mesmo nome 'Âmago' (russo: jadro) a cujo trabalho Mejerchold dedicou grande engajamento. O 'Núcleo' participou ativamente em todas as apresentações e encenações no Studio e também fora dele. Paralelo a este grupo, existia grupos de semestres mais avançados- a classe de atores (russo: 'aktërskij klass), que possuíam atores de Aleksandriinskij e outros teatros de Peterburg, nos quais Mejerchold era ativo. A 'classe teatral' trabalhava em pantominas e cenas de estudos e atuou juntamente com o 'Núcleo'. O maior grupo do Studio era o grupo de elenco mutante (russo: peremennyj sostav') nos quais entraram novatos, atores ainda não destacados/ distinguidos e medianamente dotados. Além disso pertenceram a este grupo também estudantes de outras escolas de teatro, interessados, curiosos, conhecedores de modismos e amantes de teatro.

Entre os participantes do Studio pertenciam também o grupo de honra 'Auxílio/ Socorro' (russo: sodejstvujusije') que consistia de diversos simpatizantes do programa de Mejerchold, criadores de cultura e arte da cidade. Este grupo de honra não exercia influência efetiva sobre o trabalho do Studio, aperfeiçoando, entretanto, através de sua presença, tanto a atmosfera do processo de trabalho, como também a autoridade do Studio na educação regional da cidade.

Mejerchold podia atrair significativas pessoas da vida cultural, entre as quais ele sempre encontrava seguidores/adeptos e, com cujas forças ele podia fortalecer o direcionamento de sua arte e autoridade no estabelecimento cultural.

Hóspedes estrangeiros (entre os quais Max Linder e Marinetti) não evitavam/ receavam visitar o Studio, uma vez que seu teatro tornou-se conhecido no estrangeiro como 'Teatro da Busca'. A partir do outono de 1914, participou um círculo de espectadores do trabalho do Studio, -não menos importante para Mejerchold,- os soldados feridos da primeira guerra mundial. Desde que uma ala da construção na Borodinskaja foi transformada em hospital para feridos de guerra, os soldados transformaram-se em fiéis espectadores do Studio. Relatórios de estudantes narram que Mejerchold dispensava grande atenção e interesse nas suas reações e pensamentos.

Os estudantes descrevem a atmosfera no Studio, baseada em seu caráter experimental, de um lado, como democrática e antiautoritária

e de outro, como lugar de culto da concepção teatral de Mejerchold. A individualidade dos estudantes interessava ao mestre somente no caso deles reconhecerem, sem questionamentos, a direção de arte conduzida por Mejerchold. Mejerchold tinha a direção do Studio, cuja organização, com a ajuda dos estudantes, ele realizava a contento. A aula era dada inicialmente 3 vezes e mais tarde 4 vezes por semana, durante 3 horas. (16 às 19 hs).

Capítulo III

1. A criação da forma como fase inicial do trabalho cênico funciona desde então como pilastra/ coluna do método de teatro de Mejerchold. Neste contexto, acentua repetidamente Mejerchold a relação da arte teatral com a música, na qual ele vê personificar a paradoxal relação entre a harmonia da forma e a liberdade artística.

A música exige do artista a mais alta maestria técnica a fim de, não só poder revelar / realizar sua livre interpretação artística dentro das formas musicais fixas, como também poder transportar ação e significado. Antes de tudo, a perfeição técnica daria ao músico a indispensável liberdade de improvisação. Aplicada à arte teatral, Mejerchold adota este princípio dentro das tradições da arte teatral do extremo oriente e da comédia de máscara italiana.

2. Mejerchold extrai da arte teatral do extremo oriente a importância do processo de aprendizagem como assimilação da capacidade técnica, objetivando a completa interiorização. Somente sob estas condições é possível uma ruptura do convívio das estabelecidas / definidas formas de exercício e um livre tratamento com o próprio material artístico. A importância do processo técnico de aprendizagem consiste em dominar, no seu significado, algo que é semelhante em Mejerchold à superação. Propositamente contra o programa do teatro psicológico de Stanislavskij ele anotou em seu diário o paralelo entre apresentação e superação.

Para que então refletir esta presente vida?

Ela deve ser superada.

Devemos aperfeiçoar o corpo do ser humano.

3. Além das matérias práticas indicadas, existia uma série de conferências e discussões, nas quais eram tratados temas históricos e científicos do teatro.

O programa do Studio renunciava geralmente a eventos iniciais, como por exemplo, princípios da técnica da fala, escola de voz, ginástica e dança e os previa na medida da necessidade.

4. Mejerchold dava atenção e dizia que valia reforçar certas formas de comportamento dos estudantes dentro das salas de aula. Ele exigia dos estudantes atitudes/comportamentos disciplinados e respeitosos, tanto em relação à sala de aula e ao horário, como também em relação aos acessórios dos atores, por exemplo, trajes e objetos.

Na aula reivindicava, enfaticamente, concentração, velocidade e precisão/exatidão, na realização das tarefas, com o objetivo de transmitir aos estudantes um sentimento de unidade, (de comum, de coletivo) "Ensemble" e a composição do todo." Somos um pequeno reflexo do fogo da direção! Todos dedicam-se à composição, sem posicionar-se em frente como ator". (CGALI/), diz a anotação de uma estudante. O comportamento disciplinado do Studio serviu ao desenvolvimento de uma neutra presença cênica, num nível pré-expressivo, e a consciência, para a submissão da individualidade do ator, sob a idéia fundamental da obra de arte, na qual o princípio de liberdade artística deveria ser encontrado e realizado.

5. O compositor M. Gnesin, que tinha empreendido com Mejerchold uma tentativa de fundação de um Studio em 1908-1910, prosseguiu com suas pesquisas iniciadas naquela época no âmbito da "Leitura musical no drama", no Studio em Borodinskaja.

6. Nas aulas de Solov'ev aprendíamos elementos de direção, da maestria teatral e das técnicas do palco. Dominávamos o *podus decaricus*, movimentos fundamentais que pertencem às figuras da comédia italiana. a dança de Bergamo, o andar "cruasad", desfiles de entrada em cena, desenho geométrico dos arranjos (arrangement), o símbolo da "otkaz", a combinação de números exatos e inexatos (de jogos), jogos de teatro (brincadeiras que são comuns no teatro) etc. Treinamos muitos passos, saltos, reverências, golpes de bengala, a relação/ o convívio com um chapéu, capa, espada, uma lança, lâmpada e outros atributos da encenação teatral. (Gripic/Vstreci/1967/123)

A dança de Bergamo pertencia à categoria da "ficção pedagógica" que foi mais tarde explicada nas maneiras /formas de estudos por Mejerchold: uma definida/estabelecida/fixada forma de exercício que trazia e concentrava em si importantes elementos e, cujo domínio, vale como uma condição para a superação de posteriores tarefas.

discipline

categorias

O domínio da "ficção pedagógica" abriu o caminho para o processo de encenação da italiana comédia de máscara - a livre combinação de um certo número de procedimentos cênicos ou a arte da improvisação. Semelhante ao ensino de educação vocal, os meios artísticos de improvisação devem ser adquiridos com técnicas e comportamentos, dentro de formas fechadas de exercícios, a fim de que as posteriores etapas possibilitem um livre tratamento individual destes meios.

O passo "cruasad" apresenta uma técnica fundamental do movimento para a frente no espaço cênico, cujo princípio significa a funcionalidade e força expressiva do movimento.

Esta forma de andar, que é regulada com o movimento do braço, traz estabilidade e promove o desenvolvimento da clareza do passo [e] facilita o freqüente deslocamento das pessoas atuantes, em relação umas com as outras, que acontece na comédia da improvisação ou por sua própria iniciativa. (Liebe/ 1914/Nr. 4-5/59).

Este exercício vale como fundamento/ base para a composição do andar das clássicas figuras de máscara, com o objetivo de que a partitura do movimento componha de acordo/segundo as características individuais e condições corporais das respectivas máscaras. Os exercícios de movimento para a frente no espaço cênico serviam igualmente como critério para o trabalho "no desenho geométrico da mise-en-scène" (estrutura dos Arrangements) a fim de "educar nos atores o sentimento de capacidade, para que eles pudessem se orientar em cada minuto e comportar-se conscientemente na posição que eles, eventualmente, ocupassem no desenho padronizado/homogêneo da mise-en-scène" (Liebe/1914/Nr. 1/14)

Segundo Solov'ëv, para uma segura orientação do espaço cênico e para o controle da total composição do 'arrangement' devia ser apreendida uma das mais difíceis capacidades técnicas : o sentimento de unidade (de Ensemble) e de parceria. Era indispensável a capacidade de sincronizar os próprios movimentos em relação com o espaço cênico e com o parceiro, a fim de poder observar/ respeitar o ritmo e a idéia de dramaticidade da composição do todo. Com esta finalidade aprendiam os estudantes a marcar/ identificar os "movimentos de tensão da ação" nas quais a iniciativa de ação, em um exercício de improvisação, fazia o estudante passar de um parceiro para outro, consistindo o exercício em adaptar-se o

estudante às novas combinações de técnicas e comportamentos dos novos parceiros. Neste contexto, introduz Solov'ëv o conceito "o símbolo da Otkaz", com o qual definiu os termos fundamentais da biomecânica, fundada posteriormente e, cujas funções ele definiu da seguinte maneira:

7. No ano de 1914, desenvolve Mejerchold esta abordagem como princípio da Polyphonia no teatro, onde se assinala a autonomia, o teor-temático e a partitura rítmica para movimento, texto e música dentro da composição total. Qualquer função ilustrativa destes elementos, dentro da encenação, é considerada excludente.

A música e os movimentos dos autores podem não coincidir em seus níveis, mas simultaneamente vitalizados, resultam em seus cursos (música e movimento - ambos nos seus respectivos níveis) uma forma única de Polyphonia. (Liebe/1914/Nr. 4-5/97).

8. Mejerchold exigia-nos/ reclamava-nos que executássemos as tarefas conscientemente. Devíamos poder responder às perguntas: "Que eu alcanço/ consigo, como me comporto, e como eu ajo, respectivamente? Que consigo de meu parceiro, que eu provooco nele, que retorno ele me dá, como eu reajo?" (Smirnova/Vstreci/1967/100-101).

Para exercícios de domínio do próprio material corporal nas condições do espaço cênico, pertencem também exercícios de jogo com o parceiro e com o objeto que, como partes iguais do todo sinfônico, exigem também adequação no tratamento." Ele nos exige o domínio da arte no lidar com todas as coisas simples no palco. Poder jogar ou receber um objeto de um lado para outro, lançá-lo para o alto", relata a estudante A. Smirnova. Neste contexto Mejerchold referia-se à arte dos teatros chinês e japonês e tornou mais claro/ elucidou as multiplicidades de significados metafóricos dos objetos nestas tradições do teatro condicionado, onde espaço, imagens e formas são criados mediante a sutileza do jogo com o objeto. "As coisas/ os objetos têm sobre o nosso palco a vida de uma pessoa, eles desempenham quase o mesmo papel que o ator. Aí localiza-se a diferença com a cinematografia" (CGALI/998/1/715), elucida Mejerchold a teatralidade da atuação dos objetos.¹

¹ Mejerchold via no emprego de objetos no teatro uma essencial diferença da arte cinematográfica, nos quais os objetos eram colocados só ilustrativamente ou comentados, mas em nenhuma hipótese, eram eles colocados metaforicamente.

Paralelo aos exercícios práticos, nas aulas de Mejerchold e Solovevs eram introduzidas discussões nas quais abordavam-se temas históricos e teóricos sobre teatro, como também discutia-se o trabalho rotineiro e planejado. Mejerchold lecionava sobre as bases teóricas da arte teatral e apoiava-se em suas aulas no acervo da experiência de diferentes tradições e épocas teatrais. De acordo com testemunhos de seus alunos ele remeteu, por exemplo, a utilidade de muitos exercícios de yoga e o seu emprego/ uso no teatro, como submeteu os estudantes a uma ampla variedade de possibilidades de exercícios corporais e de respiração de diferentes culturas. Solovev desenvolveu nas discussões a teoria da composição cênica e abordou questões do Studium da Comédia dell'Arte.

10. Nas discussões Mejerchold defendeu sua convicção de que o método do antigo teatro era a fonte do novo teatro para a criação de uma contemporânea e própria linguagem teatral.

11. Krasovskij concluiu em seus escritos de pesquisa relativos à pedagogia de Mejerchold, que a forma de discussão das suas aulas pertencia aos importantes princípios de suas primeiras pedagogias.

Ele considerava a forma de discussão em volta da mesa como importante meio de educação coletiva de partidários (que partilhavam da mesma opinião), em outras palavras, a formação de companhias. Gostaria, entretanto, de arriscar a afirmação que as discussões e palestras de Mejerchold, nem contribuíram para a formação de companhias, nem puderam intermediar sistemáticos conhecimentos teóricos. A formação de coletivos partidários só conseguiu atingi-lo depois da revolução de outubro de 1917. Por causa das circunstâncias sócio-políticas desintregou aos poucos até sua dissolução, no outono de 1917, tanto o colegiado de professores do Studio, quanto o de estudantes. Com a perda de perspectiva de formação de uma companhia, perdeu o Studio para Mejerchold a significação que inicialmente tinha, sofrendo, como conseqüência um protesto dos estudantes. Retrospectivamente, segundo o relato de B. Alpers, o Studio trouxe escassos frutos na esfera/ âmbito teatral e os estudantes da Borodinskaja se transferiram, gradativamente, em conjunto, para outro teatro, sendo que poucos deles, depois da revolução, transferiram-se como estudantes de direção para o "Curso de Maestria da Encenação" (Kurmascep). A posterior companhia do Teatro de Mejerchold (Teatr imeni Mejerchold'da/ TIM) consistia,

quase exclusivamente, de estudantes do GVM-GVTM, oficinas dos anos 1921-1922.

Capítulo IV

1. Os exercícios e estudos do sistema de Stanislavsky têm, ao lado da elaboração técnica, a solução cênica de uma tarefa como meta. Enquanto o exercício serve, preponderantemente, ao aprimoramento das capacidades técnicas, a tarefa dos estudos é, sempre mais, de natureza artístico-criativa.
2. Em oposição aos estudos da escola de Stanislavskij, cuja ênfase estava na justificativa da ação, acentuava Mejerhold em seus estudos a própria ação. Ele recusava o princípio da "Iluminação", originado do emocional e do ocasional, colocando a exata execução de uma concreta tarefa cênica como meta dos estudos.
3. Os estudos e pantominas foram, em sua maioria, compostos e encenados pelos próprios estudantes, quando apareciam então preferências e capacidades. Assim participavam o "Grupo Principal" e da "Classe Teatral" em grupos temáticos e também organizacionais: **Groteske**, **Século XVIII** e **Commedia dell'Arte** foram apresentados. Também a formação do grupo "**Antike**" foi planejada naquela época. A formação de grupos temáticos acontecia segundo a preferência dos estudantes, e dizia respeito ao método da peça, ao estilo de encenação e seu interesse para a respectiva época. Assim, o grupo **Groteske** identificava-se através da intensidade dos Arrangements e pela atuação cheia de contraste, com a combinação do trágico e do cômico. Eram típicos do **Grupo Século XVIII** temas românticos e uma delicada, elegante e maneirística atuação. O grupo **Commedia dell'arte** especializou-se na improvisação de temas clássicos da italiana comédia de máscaras, onde tinha importância a rígida observância dos cânones, do desenho geométrico dos Arrangements, e do uso da máscara. A atuação realçava, conforme a pessoa, através de sua sensibilidade sentimental ou de sua comichade. Além disso, trabalhava as "Classes Teatrais" em Vaudevilles russos e dramas espanhóis e era engajado nas encenações de Mejerhold de Bloks- **Desconhecidos** e **Balagancik**.
4. Um interessante exemplo da "excitação refletora" ofereceu os estudantes por ocasião da visita de Marinetti, em 1914, ao Studio.

Em uma noite, assistia Marinetti à aula do grupo temático **Groteske**, quando pediu a alguns estudantes, que lhe tinham apresentado o estudo **Kleopatra**, (três participantes e 4 técnicos de palco) que lhe exibissem o tema **Otelo** ex-improvisio. Depois de mais ou menos 3 minutos de discussão sobre os acontecimentos chaves da tragédia, os estudantes mostraram um extrato de 3 minutos do Otelo de Shakespeares.

Foi trabalhado, independente das condições cronológicas do evento cênico, isto é, independente do fato de a ação dramática acontecer durante o dia ou durante a noite, sempre com total iluminação. Este procedimento se valia, - embora as cenas noturnas, do mesmo modo que os clássicos *Intermedien*, pertencessem à Commedia dell'arte, -- com excelência, das tradições do teatro do extremo-orient, no qual a criação de uma 'Cena Noturna' era deixada ao critério dos atores. Os estudantes deviam desenvolver a capacidade de atrair para perto de si,- por meio de movimentos de seus corpos, suas vozes e suas atuações com os parceiros e com os objetos,- a ilusão de uma noite. Para ilustrar este procedimento, oferece-se um interessante exemplo do teórico de teatro A. Gvozdev que analisa a instrução de direção em uma das comédias de Lope de Vega: "Don Fernando entrou com um casaco e com o escudo, como se fosse noite". Gvozdev afirma ser a instrução interpretada erroneamente, caso os atributos da figura sejam somente interpretados de forma literária e não como atributos de uma tarefa ligada à ação do ator." Uma interpretação teatral é mais evidente: casaco e escudo determinam a atuação do ator, que constroi a 'cena noturna' ".(Gvozdev/1926/26).

Na classe de Solov'evs estudavam os estudantes a "Cena Noturna" da italiana comédia de máscaras, cujo esquema de encenação com a combinação de situações cênicas, baseava-se na relação recíproca de figuras e no modelo cênico. Este definido procedimento teatral, era oposto ao procedimento do teatro ilusionista, onde tais cenas eram criadas com a ajuda de técnicas de palco.

5. Enquanto os estudos de Borodinskaja continham as figuras concretas e uma ação dramática, a seqüência de movimentos dos estudos biomecânicos só abstrai hieróglifos da ação e a presença cênica do ator é reduzida, em grande medida, à neutralidade. A origem da estrutura fundamental dos estudos da biomecânica estão já situados na busca empreendida no Studio na Borodinskaja, onde a

forma de estudo de analisar o movimento isolado, segmenta e aponta para seus princípios fundamentais.

6. Apesar da inovação do método em relação à fala cênica, a palavra tinha no Studio, conforme os postulados de Mejerchold, sempre um papel secundário como meio de expressão no trabalho, no exercício de improvisação e estudos.

7. A forma condicionada da palavra falada referia-se à entonação, ao ritmo, e ao timbre o que, para a respectiva cena, segundo o princípio da polyphonia, devia ser composta de uma partitura própria.

8. Solovëv tentava, com o auxílio da análise da 'comédia erudita', marcar/ determinar, em grandes traços, os princípios da improvisação da palavra, os tratados técnicos e esquemas do cenário da italiana comédia de máscara.

9. O fraco desempenho dos atores é atribuído pelos críticos ao desequilíbrio do método de formação do Studio e relaciona-se, segundo seu depoimento, com o subdesenvolvido meio de expressão de sensações espirituais na abordagem da nova linguagem cênica. Com isto, os efeitos espirituais sobre os espectadores não são alcançados. O que os críticos sentiam falta na apresentação dos estudantes são os processos de revelação de nexos psicológicos no tema e nas pessoas, o que eles conhecem da praxis do teatro artístico, sob as assim chamadas técnicas interiores. Estas técnicas orientam-se, de uma forma bem próxima, da sensação espiritual individual do próprio ator e não pertencem ao procedimento de encenação do método teatral de Mejerchold. É óbvia a aproximação dos críticos ao novo método, vindo da posição do teatro clássico psicológico, da tradição do teatro artístico. Que os críticos utilizassem o conceito de de "conteúdo", relacionando, em primeira linha, com o conteúdo da ação individual-psicológica da natureza. Por outro lado, Mejerchold utiliza este conceito, conforme seu entendimento de teatro, relativo ao conjunto psicológico da composição cênica como Todo. O emprego da revelação do conteúdo da ação orienta-se em seu conceito teatral, não para o estado individual-psicológico das pessoas, mas para a idéia ou tema fundamentais da encenação como Todo. Por esta causa, a postura de expectativa é, do ponto de vista de outros sistemas teatrais, um ponto de partida para todo julgamento.

10. A estudante Smirnova retoma aqui o problema da relação entre forma e conteúdo da ação e aborda um dos essenciais pontos críticos do método teatral de Mejerchold. Na noite de apresentação, em 1915,

Palavra

crítica

manifesta a crítica a desigual relação entre forma e conteúdo da ação que permanecerá colada nas atividades teatrais de Mejerchold. A declaração das fontes indicam, a seguir, que a importância da forma com sua significação implica para Mejerchold em meio de expressão para o conteúdo da ação. O problema existia, entretanto, não na sua consciência da forma, porém no tornar-se consciente, mas ainda não na elaborada coordenação dos elementos do trabalho cênico do ator. Os primeiros experimentos pedagógicos do Studio na Borodinskaja não forneceram soluções definitivas para os abordados problemas do trabalho cênico, que Mejerchold procura mais tarde resolver durante sua praxis nas oficinas da GVYRM-GVYTM, posteriormente as oficinas do TIM.

manifesta a crítica a desigual relação entre forma e conteúdo da ação que permanecerá colada nas atividades teatrais de Mejerchold. A declaração das fontes indicam, a seguir, que a importância da forma com sua significação implica para Mejerchold em meio de expressão para o conteúdo da ação. O problema existia, entretanto, não na sua consciência da forma, porém no tornar-se consciente, mas ainda não na elaborada coordenação dos elementos do trabalho cênico do ator. Os primeiros experimentos pedagógicos do Studio na Borodinskaja não forneceram soluções definitivas para os abordados problemas do trabalho cênico, que Mejerchold procura mais tarde resolver durante sua praxis nas oficinas da GVYRM-GVYTM, posteriormente as oficinas do TIM.

Conclusão

A criação de uma escola própria é um importante estágio no desenvolvimento de um método teatral. Até hoje é o Typus do diretor-pedagogo, que tanto encena como ensina e passa adiante a rica tradição de ensino do teatro russo uma evidência / uma "obyiedade" na praxis do teatro russo. Hoje, analisamos a luta metodológica de diferentes escolas na virada do século, como necessidades históricas condicionadas pela definição e estabelecimento de um sistema próprios. A oposição com Stanislavskij não valeu para Mejerchold o estabelecimento de uma escola própria, que lhe tenha sobrevivido. Semelhante a Barba, investigou metodologicamente a arte teatral, visando as suas próprias qualidades/ características e princípios e desenvolveu, com base em experiências de diversas épocas da arte teatral, um método teatral dentro do novo sistema de direção do teatro. Seu método teatral baseia-se na sua compreensão de teatro como arte da teatralidade, cuja necessidade/ cujo objetivo é a aberta condicionalidade e a relação metafórica da realidade da vida. Os métodos de teatralidade devem ser correspondentes metaforicamente e sua linguagem deve dispor de técnicas da metaforização dos cotidianos meios de expressão. O caminho para a linguagem metafórica da teatralidade conduz Mejerchold, através da síntese dos métodos e princípios de outras formas de arte, como por exemplo, a música, cujos meios de expressão são, do mesmo modo, metafóricos e condicionados. A etapa do Studio na Povarskaja deu-lhe o princípio

(a base) de uma arte teatral metafórica como requisito da dramaturgia simbólica. Os princípios musicais do ritmo, lá encontrados, a contra pontuação e a polifonia levaram-no ao caminho da criação da figura metafórica e a composição sinfônica da encenação como um todo. A etapa da Borodinskaja é marcada pelos processos de metaforização - o grotesco e a máscara, na sinceridade/ franqueza da peça e a arte da improvisação foi manifestada como eterna base primeira da maestria teatral. As lá desenvolvida formas de aproximação do papel e da figura foram típicas / específicas do método de teatro de Mejerchold: Os métodos de conformação/ formação da peça e da máscara preencheram, em Mejerchold a função de vivência e de personificação do sistema de Stanislavskij. Os conteúdos da ação foram transferidos para a linguagem cênica da teatralidade e intermediaram, ou melhor dizendo em outras palavras, eles foram metaforizados. Como este trabalho tentou delinear, a concepção de teatro de Mejerchold - apesar de sua consciência da forma- é a de um método teatral mais elaborado e analítico.

A análise dos conteúdos da ação aparece, diferentemente do método de Stanislavskij, não individualmente em relação à pessoa, porém em relação à idéia básica da ação. Os meios de análise não são individual- psicológicos, porém estão contidos na forma e, na verdade, nos dados/ elaborados métodos subjetivos de "distanciamento" e na segmentação do gesto, movimento e ação. O método de Mejerchold oferece assim, a possibilidade de uma revelação analítica da realidade da vida, na forma teatral pura.

Entretanto, Mejerchold estava ligado, no tempo anterior à revolução, ainda de modo bem forte ao modelo teatral concreto histórico e o estímulo, de se emancipar, pode ocorrer somente com a erupção* da revolução. Esta fase inicial de seu método teatral instala a pedra fundamental do sistema biomecânico, a última fase de sua criação que, em oposição à fase ambos os Studios, foi captada pelo progressista momento da época pós- revolucionária. Muitas fontes atestam, que a progressiva idéia do construtivismo e do culto do proletariado, em muito anteciparam as concepções e metas da arte de Mejerchold." Mejerchold..... (este pedaço já foi traduzido na página 2, em itálico).

3. O assim chamado sistema de Mejerchold ficou estagnado na sua fase de transição, no momento em que esta fase também passou

Para nós, posteriormente, nada mais restou do que fazer um balanço de suas atividades pedagógicas, baseado nas tradições e documentos, para reconstituir cada pedaço (cada parte) deste método da verdadeira teatralidade. A fase inicial pesquisada neste trabalho relativa à praxis pedagógica de Mejerchold, contém os princípios básicos da método teatral de Mejerchold. A tentativa de registrar estes princípios sistematizados, levou ao resultado que o método baseado numa concepção de arte é construído num contexto mútuo destes princípios. Estes princípios resultam um do outro e, em conjunto, formam" (esta parte já foi traduzida e está em itálico na s páginas 2 e 3)

Tais,

Me lembro depois que quando a autora
utilizou EINBRUCH que significa desmor-
namento, queda, colapso (ao falar
de revolução) ele quer dizer?
AUSBRUCH = Erupção, eclasão

Deste último ponto, por das
outras vezes, traduzi Einbruch (queda, etc.)
Beyla

Silza / Bueh