

Marcelo Bulgarelli

OS PASSOS PARA CHEGAR  
**A 2 PASSOS**

OS PRINCÍPIOS DA BIOMECÂNICA TEATRAL  
DE MEYERHOLD NA CRIAÇÃO DE UM  
ESPETÁCULO



Foto: Teatro Potlach, Fara in Sabina, novembro de 2019.

### CIP - Catalogação na Publicação

Bulgarelli, Marcelo  
OS PASSOS PARA CHEGAR A2 PASSOS: OS PRINCÍPIOS DA  
BIOMECÂNICA TEATRAL DE MEYERHOLD NA CRIAÇÃO DE UM  
ESPETÁCULO / Marcelo Bulgarelli. -- 2021.  
149 f.  
Orientadora: Camila Bauer Brönstrup.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. Biomecânica de Meyerhold. 2. A2 Passos. 3. Ação.  
4. Criação. I. Brönstrup, Camila Bauer, orient. II.  
Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MARCELO BULGARELLI**

**OS PASSOS PARA CHEGAR A 2 PASSOS: OS PRINCÍPIOS DA  
BIOMECÂNICA TEATRAL DE MEYERHOLD NA CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO**

**PORTO ALEGRE, 2021**

**MARCELO BULGARELLI**

**OS PASSOS PARA CHEGAR A2 PASSOS: OS PRINCÍPIOS DA  
BIOMECÂNICA TEATRAL DE MEYERHOLD NA CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UFRGS como exigência parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Cênicas**.

**Orientadora: Profa. Dra. Camila Bauer Brönstrup.**

**PORTO ALEGRE**

**2021**

**Marcelo Bulgarelli**

**OS PASSOS PARA CHEGAR A2 PASSOS:**

**OS PRINCÍPIOS DA BIOMECÂNICA TEATRAL DE MEYERHOLD NA CRIAÇÃO  
DE UM ESPETÁCULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

**Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2021.**

---

**Profa. Dra. Camila Bauer Brönstrup. (UFRGS)**

(Orientadora)

---

**Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco (UFRGS)**

---

**Profa. Dra. Nair D'Agostini (UFSM)**

---

**Profa. Dra. Adriane Maciel Gomes (UEL)**

---

**Profa. Dra. Elena Vássina (USP)**



A Gennadi Nikolaevic Bogdanov e a Claudio Massimo Paternò, pelos passos em direção a um único Posyl: o encontro.

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Camila Bauer Brönstrup por ter topado em me orientar, pelas reflexões e indicações na pesquisa.

Ao meu mestre Gennadi Nikolaevic Bogdanov, pelos valiosos ensinamentos transmitidos ao longo destes anos, pela amizade, generosidade, amor e comprometimento com os quais se dedica à profissão do artista.

A Claudio Massimo Paternò, pela amizade, pelo aprendizado, pela constante parceria em projetos no Brasil e Europa, com investimentos sem retorno financeiro, para que possamos criar e estarmos juntos, diminuindo distâncias.

Ao CISBiT (Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale) e ao Micro Teatro Terra Marique, por me acolher desde 2008, hoje como ator, colaborador e professor, proporcionando a cada encontro novas descobertas e desafios.

À Luiza Waichel, amiga, partner de treino e primeira leitora crítica deste trabalho, obrigado por dançar comigo nestes últimos anos, por dividir inquietações e alegrias, e por me estimular a escrever e a me movimentar neste confinamento.

Às professoras da Banca de Qualificação e de Defesa do Mestrado, pela disponibilidade, leitura e atenção ao trabalho.

À Adri (Profa. Dra. Adriane Maciel Gomes), amiga, companheira, nos encontramos na arte e nela permanecemos, sempre mais jovens. Obrigado pela amizade, disponibilidade, paciência, carinho, pelas inúmeras conversas, ideias e leituras, por abrir a minha cabeça e me fazer acreditar que é possível estar no “meio acadêmico” e ser artista ao mesmo tempo, sem perder o amor, a paixão e o desejo pela criação.

À Profa. Dra. Elena Vássina, pelas valiosas contribuições, generosidade e pela ajuda nas traduções do russo.

À Profa. Dra Nair D’Agostini pelos conselhos, provocações, sensibilidade, carinho e por ter me encorajado, há quase 20 anos, em permanecer assistindo à oficina do Vladimir Granov até ser aceito como participante, o que potencializou minha vontade em querer me aprofundar no sistema meyerholdiano.

À Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco, pelas ricas conversas pandêmicas e por aceitar me orientar na continuidade desta pesquisa.

À Profa. Dra. Sílvia Balestreri, pelas valiosas contribuições na Banca de Qualificação, pela amizade e profundas reflexões sobre a arte/vida.

À Claudia Sachs e Élcio Rossini, pelas orientações no processo de seleção de mestrado e anteprojeto.

À Tatiana Cardoso da Silva, pelas intensidades na vida/arte, por sempre ter me estimulado a estudar e seguir o meu desejo e por ter elaborado o projeto Histórias Pedestres junto a mim.

Ao Camilo Scandolara, amigo na arte/vida, pelo pronto atendimento SOS científico, pelas preciosas e humoradas dicas e conversas.

À Ana Paula Eberhardt, pelas reflexões nos recreios e encontros que proporcionaram os primeiros passos para o início desta pesquisa.

À Stefania Mariano, Claudio Prima, Nicollo Prima e Citto (in memoriam), amigos, família, por cada descoberta, espetáculo, música, movimento, risadas, choros, comidas e por compartilharem arte de forma tão intensa e linda.

À minha família, minha mãe Leonilza, meu pai Neilor, minhas irmãs Camila e Karine, meu cunhado Mateus e minha sobrinha Cecília, pelo apoio incondicional, por compreender minha ausência e torcer sempre por mim.

Aos amigos Rajesh Kumar Mishro, Roberta Savian, Nara Lúcia Maia, Laura Franchi, Maura Rodrigues e Fred Paiva, pelos socorros, por ouvirem meus lamentos, incertezas, sempre com carinho e compreensão.

A Gilmar Moretti e ao Escritório de Cinema, pela parceria artística e registro audiovisual do projeto Histórias Pedestres.

A Thiago Ruffoni, por aceitar o desafio de atuar com as pernas e pés, pela disponibilidade, dedicação e parceria na arte, pela edição e captação de imagens do vídeo A2 Passos no Confinamento.

À Esther Pillar Grossi, amiga que inspira paixão pela arte/educação, pelo constante apoio aos nossos projetos culturais e pelas intensas conversas sobre como aprender a aprender.

Aos amigos do GEEMPA (Grupo de Estudos sobre Educação, Metodologia de Pesquisa e Ação), por nos acolher e compartilhar espaços para que possamos existir na arte.

A todos os artistas, técnicos e colaboradores do espetáculo A2 Passos.

Aos professores, professoras, funcionários e funcionárias do PPGAC da UFRGS.

À Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – que viabilizou a realização deste projeto.

## RESUMO

Este estudo aborda os princípios básicos da construção da ação da biomecânica teatral de Meyerhold no processo de criação do espetáculo *A2 Passos*, dirigido pelo encenador e ator russo Gennadi Nikolaevic Bogdanov. A pesquisa centra-se na análise, na discussão e no aprofundamento desse sistema associada ao ato criativo, para, assim, ampliar a compreensão dos fundamentos do sistema criado por Meyerhold, e como hoje se desenvolve nas artes da cena. Para tal, esta abordagem busca analisar os princípios meyerholdianos em todos os âmbitos de elaboração do espetáculo, até a sua finalização, com foco, sobretudo, na relação simbiótica entre o trabalho sobre si, o processo treinamento/espetáculo e as redes de autoria na composição da obra.

Palavras-chave: Biomecânica teatral. Meyerhold. Ação. *A2 Passos*. Criação.

## **ABSTRACT**

This study addresses the basic principles of the action's construction of Meyerhold's Theater Biomechanics in the process of creating the A2 Passos play, directed by the Russian director and actor Gennadi Nikolaevic Bogdanov. The research focuses on the analysis, discussion and deepening of this system associated with the creative act, in order to expand the understanding of the fundamentals of the system created by Meyerhold and the way it is developed, today, in the performing arts. To this end, this approach seeks to analyze the Meyerholdian principles in all areas of elaboration of the show until its completion, focusing, above all, on the symbiotic relationship between the work on itself, the training/creative process and the authoring networks in the composition of the work.

Keywords: Theatrical Biomechanics - Meyerhold - Action - A2 Passos - creation

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: O INÍCIO DE UMA CAMINHADA</b> .....	12
<b>2 PRIMEIRO PASSO: A BIOMECÂNICA TEATRAL DE MEYERHOLD</b> .....	20
2.1 O CORPO .....	25
2.2 O ESPAÇO TEMPO.....	26
2.3 A AÇÃO.....	28
2.3.1 Os Princípios Básicos para a Construção da Ação.....	30
2.3.2 A adaptabilidade e a Fecundidade Metodológica.....	33
2.4 O TREINAMENTO ESPETÁCULO.....	34
<b>3 O PERCURSO CRIATIVO: ENTRE UM PASSO E OUTRO</b> .....	38
3.1 A METONÍMIA COMO LINGUAGEM E A SUGESTÃO.....	39
3.2 APRENDER A CAMINHAR DRAMATURGICAMENTE.....	44
3.2.1 O Que Antecede o Passo- A Preparação-Espectáculo.....	44
3.2.2 Lente de Aumento- Desafios Dramatúrgicos.....	49
3.2.3 A Escrita e a Lógica do Drama: Os Ideais Para o Homem Não Desperdiçar a Própria Morte.....	52
3.3 PALAVRA – CORPO – ESCRITA.....	58
3.4 A CRIAÇÃO UTILIZANDO A LÓGICA DOS PÉS E PERNAS.....	61
3.4.1 Um Esquema Metodológico.....	62
3.4.2 A Cada Passo Uma Dança: Criações Coreográficas.....	68
3.4.3 Um Passo a Mais: O Terceiro Ator e o Truque.....	71

<b>4 A2 PASSOS: O ESPETÁCULO</b> .....	75
4.1 ROTEIRO DO ESPETÁCULO A2 PASSOS.....	81
4.2 PÉS E PERNAS: O SAPATO COMO MÁSCARA DE EXPRESSÃO.....	107
4.3 DISPOSITIVO CENOGRÁFICO: UMA CAIXA CÊNICA PASSANTE.....	109
4.4 FIGURINOS E ADEREÇOS.....	117
4.5 TRILHA SONORA PESQUISADA: A MÚSICA E O JOGO DO ATOR COM O TEMPO.....	124
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS PASSOS ATÉ AQUI E AS PERSPECTIVAS DOS QUE VIRÃO</b> .....	127
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	136
<b>ANEXOS</b> .....	139

## 1 INTRODUÇÃO: O INÍCIO DE UMA CAMINHADA

*A obra executada pelo artista serve como forma para sua própria criação.*

*(Vsevolod Meyerhold)*

São os artistas que criam, compõem suas obras, ou são elas que os concebem, que os inventam? Longe da tendência recorrente de reproduzir modos de fazer, acreditamos que, em um processo de composição artística, abrir espaços para que se criem solicitudes nos coloca, como artistas, em uma condição criativa motivada pela vontade, pelo desejo, pelo acaso, pelas larguezas de nossas inquietações, pelo estudo de si nas relações em jogo. Isto é, expandir de dentro para fora, permitir que os rastros invisíveis de nossos movimentos internos e externos ocupem espaços, corpos, ritmos, substâncias, atmosferas.

“Segure o ar com as mãos”, “Salte, permaneça no voo por, no mínimo, cinco segundos”, “Atmosfera”. Escutei frequentemente essas frases e palavras, mencionadas pelo mestre Gennadi Nikolaevic Bogdanov<sup>1</sup>, durante o trabalho prático baseado no sistema meyerholdiano. Tais palavras, entre tantas outras, ecoam diretamente nas dimensões de minha vida/arte. Por alguns anos, tive a impressão de que essa técnica adquirida engessava meu corpo: durante a execução de qualquer exercício, estendia as minhas mãos na tentativa de pegar o ar, mesmo sem o sentir. O ar não existia como matéria palpável e visível. No decorrer dos anos, senti que os músculos de minhas mãos “acordaram”, assim, o ar passou a fazer parte do meu corpo. Obviamente, na realidade, o ar sempre esteve ali — eram as minhas mãos, na relação com ele, que não existiam.



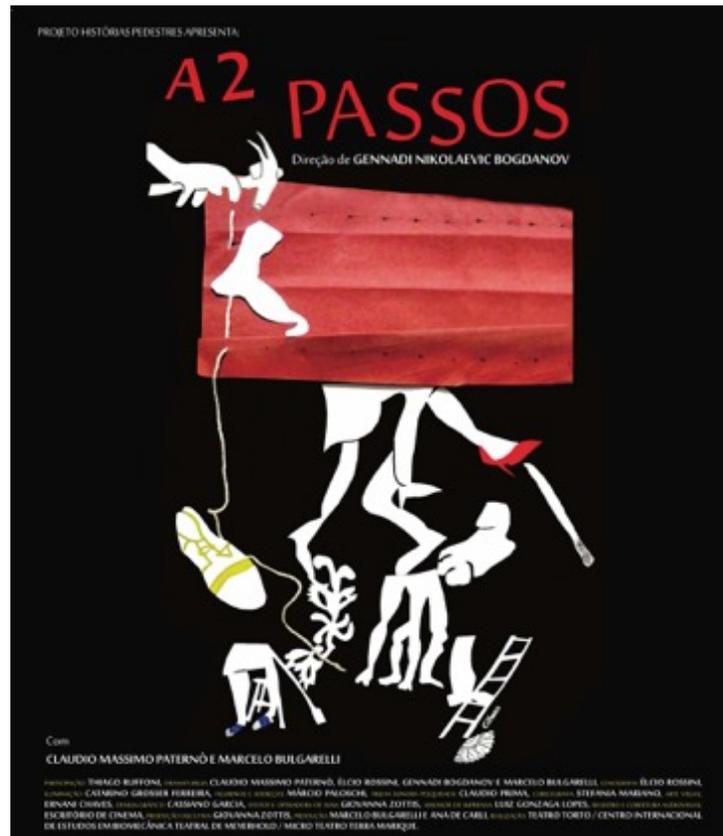
Treinamento. Na foto: Marcelo Bulgarelli. Fotos: Camila Fontes. Londrina, julho de 2017.

<sup>1</sup> Sobre Bogdanov ver na página 14.

Meu contato com o teatro russo se deu durante graduação por meio de oficinas e workshops, despertando, desta forma, o meu interesse pela Biomecânica Teatral. Desde aquele período, fui movido pelo desejo por questões relacionadas ao ato criativo, as quais se potencializavam por meio da curiosidade e da vontade em querer aprender cada vez mais. Este caminho determinou os anos que se seguiram, bem como meu fazer artístico até hoje.

Antes de definir o que é a Biomecânica Teatral de Meyerhold, posso afirmar que, através desta prática, ampliou-se a minha noção de corpo na relação com os elementos contidos no espaço/tempo. No momento inicial de aprendizagem no sistema, o que antes engessava, agora liberta, amplia, potencializa, cria. E é sobre uma experiência de criação — suas intensidades, seus procedimentos, seus percursos —, com base no sistema meyerholdiano, que pretendo discorrer nesta pesquisa.

Desse modo, o tema desta pesquisa é a análise de como os princípios básicos da construção da ação do sistema meyerholdiano foram desenvolvidos durante o processo de criação do espetáculo *A2 Passos*, dirigido por Gennadi Nikolaevic Bogdanov, no qual atuo em parceria com Cláudio Massimo Paternò. Dessa forma, buscamos organizar, refletir e analisar o processo de criação da montagem a partir da compreensão consciente de como os fundamentos desse sistema se desenvolveram nos elementos que carregam significados e sentidos na obra: a ação, o movimento, a cenografia, os figurinos, a música, entre outros.



Cartaz do espetáculo *A2 Passos*. Arte: Ernani Chaves, 2017.

Considero oportuno discorrer sobre o momento em que nasceu a vontade e a ideia de criarmos o espetáculo *A2 Passos*. Nos últimos 18 anos, dediquei-me ao estudo da Biomecânica Teatral de Meyerhold. Porém, a ideia de montar tal espetáculo nasceu efetivamente em 2008, resultado do meu encontro com Paternò e com o mestre Bogdanov, na cidade de Perugia, Itália.

A direção do espetáculo ficou a cargo de Gennadi Nikolaevic Bogdanov, que é descendente direto de segunda geração de Vsevolod Meyerhold. Bogdanov graduou-se como ator no GITIS (Moscow State Academy), em 1972, e estudou Biomecânica Teatral de Meyerhold com Nikolaj Gheorghevic Kustov<sup>2</sup>, de 1971 a 1976. É um dos

<sup>2</sup> Nikolaj Gheorghevic Kustov (?-1976), estava entre aqueles que aprofundaram a Biomecânica Teatral e se apropriaram dela de maneira expressiva, tanto na técnica quanto no palco. Sua biografia, infelizmente, é pouco conhecida, mas seu papel na pedagogia meyerholdiana é importante, pois ele colaborou continuamente com Meyerhold, desde o nascimento de seu teatro, em 1920, até o seu fechamento, em 1938. Ele possuía a grande responsabilidade de ministrar o curso de formação dos estudantes-atores do Teatro de Meyerhold. Tendo escapado do massacre stalinista dos anos 1940, Kustov permaneceu na União Soviética e preferiu uma vida e uma carreira “seguras”, em uma pequena cidade isolada. De forma clandestina, ele continuou a trabalhar com a Biomecânica Teatral sobre si mesmo e com um grupo de jovens atores não profissionais por trinta anos. Em 1972, foi chamado pelo diretor artístico e primeiro diretor do Teatro da Sátira em Moscou, Valentin Plucek, também ator de Meyerhold, para ensinar diariamente o sistema biomecânico a um grupo voluntário

fundadores da Escola Internacional de Biomecânica. Desde a década de 1990, passou a colaborar com universidades e centros teatrais em mais de trinta países, ministrando cursos, demonstrando técnicas e apresentando seus espetáculos, sendo um dos mais destacados mestres do sistema meyerholdiano. Bogdanov foi diretor artístico da Escola Internacional de Biomecânica, no Centrum Mime, em Berlim. Atualmente, na Itália, é diretor pedagógico e artístico do Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale (CISBiT), em Perugia. No Brasil, desde 2011, mantém atividades permanentes de pesquisa e criação com o Rakurs Teatro<sup>3</sup>, de Porto Alegre.

Desse processo de criação também faz parte o ator e diretor Claudio Máximo Paternò, coordenador do CISBiT — o único centro de formação e criação baseado no sistema meyerholdiano — desde 2004. Paternò atua em projetos de formação e criação vinculados ao CISBiT e ao Micro Teatro Terra Marique (também na Itália), e mantém parcerias em projetos com o Rakurs Teatro desde 2010.

A prática, o interesse pelo sistema meyerholdiano e os diversos encontros realizados no CISBiT e no Brasil ao longo dos anos nos levaram, em 2016, a encarar juntos o desafio de investigar e potencializar a expressão e a poética da parte inferior do corpo por meio da metonímia. Isso nos incentivou a dialogar ainda mais com o método da Biomecânica Teatral, colocando-o em prática. Sob essa perspectiva, criou-se o espetáculo *A2 Passos*, que integrou o projeto *Histórias Pedestres*<sup>4</sup> e resultou em uma coprodução Rakurs Teatro e Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale/MicroTeatro Terra Marique.

---

de jovens atores do seu teatro. Fonte: Arquivo CISBiT e relato oral de Gennadi Bogdanov nas sessões práticas na CISBiT de 2008-2018.

<sup>3</sup> Rakurs Teatro situa-se na cidade de Porto Alegre e desenvolve seus trabalhos na sede do GEEMPA (Grupo de Estudos sobre Educação, Metodologia de Pesquisa e Ação). O Rakurs Teatro realizou diversos projetos junto ao Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale (CISBiT). Em 2017, produziu o projeto *Histórias Pedestres*, que consistiu na montagem do espetáculo *A2 Passos*.

<sup>4</sup> O projeto *histórias pedestres* (Porto Alegre, 2015) foi escrito pelo autor desta pesquisa juntamente com Tatiana Cardoso da Silva, e contou com a colaboração de Claudio Massimo Paternò e Gennadi Nikolaevic Bogdanov. Esse projeto recebeu financiamento do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (FUMPROARTE), de Porto Alegre e do CORSIA OF, do Ministério dos Bens Culturais da Itália.



Primeiro encontro do espetáculo *A2 Passos*. Na foto (a partir da esquerda): Marcelo Bulgarelli, Gennadi Nikolaevic Bogdanov e Claudio Mássimo Paternò. Fonte: CISBiT. Perugia, setembro de 2016.

*“A construção da expressão e do caráter de todo o personagem inicia-se a partir do trabalho dos pés e das pernas do ator.” (BOGDANOV, 2016)<sup>5</sup>*

Durante as sessões de trabalho prático com Bogdanov, no decorrer dos anos, despertou-me a vontade de criar um espetáculo cuja principal forma de expressão fosse somente o movimento das pernas e dos pés dos atores. Isso porque, no treinamento prático, é evidente o intenso trabalho envolvendo a “base” do corpo dos atores e das atrizes, como em deslocamentos pelo espaço, na utilização de diferentes musculaturas/superfícies dos pés, na exploração das articulações das pernas, no aproveitamento das forças de inércia, gravidade e centrípeta/centrífuga das ações em movimento, na exploração das diferentes trajetórias de movimento em relação às linhas de força e às superfícies do espaço físico (tablados, escadas, mesas, cadeiras, riscos no chão, rejunte do piso etc.), entre outros. Essas práticas corporais, ao serem aplicadas aos princípios-base da construção da ação do sistema meyerholdiano, oferecem um repertório técnico/criativo fértil e variado.

Em minha experiência, no trabalho em si e na observação dos colegas\_durante o treinamento, é recorrente perceber o surgimento de ideias criativas vindas desses exercícios. Eles oferecem, além das qualidades imagéticas, possibilidades

---

<sup>5</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 4 de setembro de 2016.

expressivas de mobilidade física e da posição fixa do corpo (*Stoika*) ao ocupar o espaço. Bogdanov afirma que:

O ator tem muitas possibilidades de expressar-se através da ação teatral. O corpo do ator é um sutil instrumento musical, e o gesto é sua linguagem, primeiro meio de comunicação entre ele e o espectador. Os braços e as pernas do ator são as partes mais ativas do seu corpo-ferramenta, e a sua função é fundamental. A partir deles, nasce o caráter do personagem, e colocar ênfase sobre eles torna-se uma pesquisa teatral muito interessante. (BOGDANOV. Projeto Histórias Pedestres, 2015)

Nesta pesquisa, o intuito de utilizar o espetáculo *A2 Passos* como objeto de análise é o da busca pela compreensão da ligação entre o sistema meyerholdiano e o processo de criação de um espetáculo. É preciso, no entanto, ressaltar que, durante todas as práticas de formação com Bogdanov, o treinamento já é visto como um espetáculo, isto é, pressupõe a todo instante a teatralidade, o ato criativo — na intencionalidade, na fantasia, na motivação interna, na forma, no conteúdo, bem como no desenvolvimento dos princípios que constituem uma frase de ação. Portanto, também faz parte desta pesquisa a relação simbiótica entre o trabalho sobre si, treinamento/espetáculo, e a construção de uma obra criativa, espetáculo/encenação/rede de autoria.

Dessa forma, buscou-se evidenciar como efetivamente os princípios desse sistema podem gerar linguagens na cena, ou, ainda, como esses fundamentos, associados às nossas motivações singulares, auxiliam o(a) artista em relação a aspectos metodológicos, criativos e dramáticos que passam por um processo de construção cênica/artística.

O interesse pela análise do espetáculo *A2 Passos* se define pelos seguintes motivos: o fato de que a maioria dos artistas envolvidos se dedica à Biomecânica Teatral há muitos anos — o que potencializa a capacidade de estabelecer uma reflexão mais efetiva em relação ao sistema, o processo de transmissão/treinamento-espetáculo e criação/composição cênica, e a possibilidade de explorar os princípios biomecânicos desenvolvidos por meio de uma linguagem específica, a metonímia, que determinou efetivamente a metodologia de construção da obra cênica.

Portanto, a motivação desta pesquisa é a possibilidade de abrir espaços para

que se pense sobre o sistema meyerholdiano na atualidade — como processo, formação e criação. Assim sendo, esta escrita está apoiada na minha perspectiva de artista que se dedica integralmente à prática e à reflexão desse sistema diretamente ligado aos meus processos de criação. Nesse sentido, minhas vivências com a Biomecânica Teatral, no espetáculo *A2 Passos*, são as referências aqui utilizadas para que seja possível analisar o sistema de forma mais ampla e atual — seus aspectos estruturais e conceituais. À vista disso, o interesse em refletir sobre o andamento da cena contemporânea faz com que minha formação e minha trajetória dialoguem com tais inquietações em relação à cena atual — os modos de atuação e percepção das encenações — e assim, talvez, esta práxis possa auxiliar em questões que envolvem os princípios e elementos da Biomecânica Teatral com as artes da cena hoje.

A base metodológica para esta pesquisa consiste em minha experiência prática no sistema meyerholdiano e na organização e análise de todo o material coletado durante o processo de construção do espetáculo *A2 Passos*, como: diário de trabalho, vídeos de ensaios, fotos, depoimentos de Bogdanov e Paternò, entrevistas com Bogdanov realizadas por mim e publicadas em jornais e revista, artigos, projetos técnicos. Acompanham esta pesquisa o link para o espetáculo *A2 Passos*<sup>6</sup>, na íntegra, juntamente do *teaser*.

Portanto, tal reflexão é embasada no conhecimento que me foi transmitido por meio do contato com o mestre Bogdanov e com Paternò nas intensas sessões de trabalho, descobertas e discussões a respeito dessa tradição teatral. Procuo dialogar com alguns referenciais teóricos no desenvolvimento de conceitos-base do sistema criado por Meyerhold com relação às práticas desenvolvidas hoje. Dessa maneira, busco criar um espaço de reflexão crítica, discussão e aprofundamento sobre a Biomecânica Teatral associada à consciência e à apropriação desse sistema no ato criativo.

Esta dissertação é dividida em três capítulos. O primeiro tem como objetivo estabelecer uma reflexão sobre alguns conceitos teóricos e práticos “base” da Biomecânica Teatral: princípios, fundamentos e concepções éticas e estéticas. O

---

<sup>6</sup> O *teaser* e o espetáculo *A2 Passos* na íntegra encontram-se no link <https://youtu.be/1wF8rtsn0qU>.

segundo capítulo propõe-se a uma análise do percurso criativo do espetáculo *A2 Passos* com base nas questões desenvolvidas no capítulo anterior, com o propósito de casar o pensamento crítico de referenciais teóricos com os procedimentos práticos inseridos em um processo de montagem. Já o terceiro capítulo consiste na construção e na concepção do espetáculo propriamente dito, como ele se configura enquanto obra.

À vista disso, apresento um olhar a respeito da minha trajetória e da minha vivência com a Biomecânica Teatral de Meyerhold, e que está diretamente ligada às inquietações artísticas relacionadas à minha formação, e os desdobramentos desta em diálogo com outros artistas, pesquisadores, colegas e professores que permeiam o meu fazer artístico.

## 2 PRIMEIRO PASSO: A BIOMECÂNICA TEATRAL DE MEYERHOLD

Para que se possa compreender como os princípios da construção da ação, criados por Meyerhold e sua trupe, foram desenvolvidos no processo de construção do espetáculo *A2 Passos*, é pertinente a realização, em síntese, de um rápido histórico sobre esse sistema, bem como algumas definições dos conceitos técnicos e éticos inseridos nele.

Embora Vsevolod Emilievth Meyerhold (1874-1940) nunca tenha definido exatamente o que é a Biomecânica Teatral, com base em minha experiência junto à Bogdanov, compreende-se que é um sistema de educação teatral criado no início do século XX, resultado dos seus primeiros experimentos pedagógicos com foco na formação do ator/atriz e sua autonomia no processo de (re)descobrir suas potencialidades e dar musculatura à sua imaginação e às suas vontades, um constante estado de aperfeiçoamento que determinou a busca de uma nova atitude com o fazer teatral.



Primeira foto (da esquerda para a direita): Vsevolod Meyerhold — Berlin, 1930. Foto: Studio in Berlin. Segunda foto: Dmitriy Shostakovich, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Alexander Rodchenko, no ensaio do espetáculo *O Percevejo*, em 1929. Foto: F. F. Temerin.

Meyerhold, assim como Konstantin Stanislávski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e tantos outros encenadores do século XX, procurou um novo sentido para o teatro: a busca por um processo que admirasse um duplo foco de formação,

isto é, no(a) ator/atriz e no(a) homem/mulher — o que se percebe no caráter e na poética do seu sistema. Gerard Abensur, ao discorrer sobre o pensamento de Meyerhold em relação ao seu teatro, diz que:

Muito cedo Meyerhold descobre que a aparência enganosa — a essência do jogo teatral — é melhor que um tratado de filosofia, revelador da verdade. O teatro toca a articulação misteriosa da inteligência e do corpo. É a figura da unidade do homem, corpo e espírito. No jogo teatral, a aparência enganosa não significa fraude, logro, pois sendo jogo, ele não é outra coisa que ele mesmo. Ele se exhibe como tal, como liberdade do homem que joga com o seu corpo, os seus sentimentos, a sua alma, jogando diante dele mesmo, diante de seus parceiros, diante dessa instância suprema que é o público. (2011, p. 16)

*Bio* é vida, *mecânica* é movimento, porém Meyerhold acrescentou o termo “teatral” para intitular seu sistema, pois ele pressupõe o desenvolvimento de princípios que estruturam e instigam a imaginação da musculatura para um fim artístico. Ele coloca a nu as convenções aliadas ao seu desejo de instituir um método universal (plural) para o trabalho do(a) artista de cena.

Podemos dizer que o sistema meyerholdiano ultrapassa o tempo e atravessa, ainda hoje, os nossos corpos/vida graças à transmissão de Kustov a Bogdanov, e de Bogdanov aos artistas contemporâneos. Consideramos a Biomecânica Teatral uma tradição, um legado, uma herança, uma transmissão de algo adquirido ao longo do tempo e que se renova e se transforma de acordo com as circunstâncias de cada época, de cada contexto, fertilizando, ainda hoje, modos e inquietações na arte/vida.

Bogdanov nos lembra frequentemente do desejo de Meyerhold de manter a Biomecânica Teatral como algo que se aprende em sala de trabalho e que reverbera na vida do ator e da atriz. Ele diz que “[...] nenhum daqueles que conhecem a técnica e respeitam a vontade de Meyerhold falaram sobre isso, exceto pela prática em sala de trabalho” (BOGDANOV, 2011, p. 31).

Durante as práticas de transmissão, com Bogdanov, percebemos que o sistema meyerholdiano pressupõe fortemente um quarto criador<sup>7</sup>, que é o(a) espectador(a). Nas práticas corporais, é recorrente ouvir o mestre falar da importância

---

<sup>7</sup> No contexto das obras de Meyerhold, percebe-se que ele considera como criador o autor dramático, o diretor, o ator e o espectador.

de *ver-se de fora*, para despertar a consciência de que todas as nossas ações possuem um importante e único objetivo: construir significações com o outro — o(a) espectador(a). Meyerhold (2012, p. 84 – 89) acreditava que, ao libertar o espectador do pressuposto da ilusão, ficaria permitido a ele a opção de não assistir ao espetáculo passivamente, mas de participar conscientemente do evento teatral, podendo expressar a si mesmo — uma coautoria. Meyerhold afirma que:

Se o novo teatro é dinâmico, então que assim o seja até o final. O teatro deve de uma vez por todas abrir a sua essência dinâmica; assim, deve deixar de ser “teatro” no sentido apenas de “contemplação”. Nós queremos nos reunir para criar, “agir” em conjunto e não apenas contemplar. (2012, p.85)

Para que fosse possível estabelecer essa “ação conjunta” entre os autores, Meyerhold, quando esteve à frente do Teatro Estúdio, juntamente com seus criadores, formulou os princípios da Biomecânica Teatral com base em suas necessidades de criar um *novo teatro*, que pudesse acompanhar as dinâmicas socioculturais da sociedade russa no início do século XX. Essas inquietações contaminaram diversos artistas da época, como Stanislávski, que, segundo a diretora, pesquisadora e pedagoga Nair D’Agostini, está entre os artistas que “se dedicaram a encontrar uma espécie de gramática que pudesse dar conta da complexidade da arte teatral, e pela qual fosse possível expressar a vida do espírito humano” (2019, p. 18).

Assim como Stanislávski, Meyerhold se entrega à busca pelas suas inquietações em relação ao teatro que desejava. Ambos artistas pedagogos criaram seus sistemas<sup>8</sup> com o objetivo de mover o pensamento criativo do(a) artista da cena através do desenvolvimento consciente da estrutura de uma ação cênica.

Dessa forma, Meyerhold para fundamentar seu sistema, se inspira em diversas metodologias científicas, culturais e sociais da época, entre elas, o taylorismo, a reflexologia e o construtivismo.

Criado por Frederick Taylor (1856-1915), o taylorismo consiste em um estudo científico dos processos de trabalho e dos gestos industriais levados ao máximo da

---

<sup>8</sup> Segundo Nair D’Agostini, o sistema de Análise ativa de Stanislávski tem como objetivo gerar “[...] um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática que se complementa e concretiza, na prática, através do processo de criação do ator, por meio do método das ações físicas, envolvendo todo o seu aparato psicofísico” (2019, p.20).

essência e da economia. Em síntese, Meyerhold (2013, p.164-165) utilizou a teoria de Taylor para formular suas leis da biomecânica, considerando tais métodos mais rápidos e eficientes para o ator executar as suas ações, evitando movimentos desajeitados e supérfluos. Ele relaciona esses estudos com a ideia de ritmos de trabalho, incluindo equilíbrio, pausa da ação, economia de movimento, localização do centro de gravidade do corpo, entre outros.

A reflexologia foi criada pelo filósofo e psicólogo americano William James (1842-1910). Ele aponta que, para cada estado emocional, existe um estado muscular correspondente. Dessa maneira, nossa consciência emocional e os seus estados transitórios estão diretamente conectados ao corpo, construindo estados físicos. Nas práticas corporais junto à Bogdanov, percebemos que o(a) artista da cena deve, por meio de um treinamento intenso, “acordar” sua musculatura para adquirir consciência e sensibilidade, com o objetivo de reproduzir, no corpo, a musculatura corresponde à emoção desejada. Dessa forma, podemos dizer que o ator deve estimular o reflexo de sua musculatura para criar a ilusão de uma determinada emoção para o(a) espectador(a). Meyerhold diz que “a estimulação dos reflexos é uma capacidade de reproduzir as sensações, tanto no movimento como na palavra; é o que se poderia entender como um *trabalho externo*” (MEYERHOLD, 1998, p. 64).

Já o construtivismo (anos 1920) foi um movimento artístico-político que surgiu na Rússia. Segundo Moara Feola Cappellari (2016, p.6), o construtivismo surge a partir de alastramentos do cubo-futurismo e das tendências da vanguarda, e pode ser observado em diversas linguagens artísticas, como a pintura, a poesia e a escultura. A autora diz que o “[...] o construtivismo entende a arte não mais como representativa, e sim como construída” (CAPPELLARI, 2016, p. 7). Meyerhold é influenciado pelo construtivismo principalmente nas questões estéticas de seus espetáculos, com cenários constituídos por diversos planos e formas, que estimulam o jogo e a movimentação dos atores, bem como na capacidade do ator e da atriz de saber empregar e organizar seu próprio material expressivo em sua arte. Ele diz:

O construtivismo exigiu que o pintor se tornasse engenheiro. A arte deve se apoiar sobre bases científicas e todo o ofício do artista deve ser consciente. A arte do ator se encontra na organização de seu próprio material, ou seja, na capacidade de utilizar corretamente os meios expressivos de seu próprio corpo. (MEYERHOLD, 2013, p. 164)

Assim, essas dinâmicas científicas e sociais do início do século XX, nas quais Meyerhold fundamenta seu sistema, se entrelaçam com as manifestações culturais e artísticas com que ele tinha contato — resultado de seus encontros com artistas vindos de diferentes culturas —, presentes em sua maioria nas *Balagens*, tais como: *Commedia Dell'Arte*, circo, *music hall*, pugilismo, ginástica, esgrima, balé clássico, dança de cabaré, dicção, dança moderna, música, teatro chinês/kabuki, Nô, entre outros.

Diego Moschkovich, tradutor do livro *Do teatro*, de Meyerhold (2012, p.12), em suas notas de introdução, define *Balagan* como as antigas feiras de variedades descendentes das feiras medievais, na Rússia, onde se apresentavam os cômicos da *Commedia Dell'Arte*, malabaristas, bonequeiros, entre outras atrações. Para Meyerhold, essa palavra é pertencente ao vocabulário propriamente teatral, oferecendo um grande e significativo espaço para o artista conhecer diferentes dinâmicas culturais e, assim, alicerçar sua arte de forma intensa e criativa. Moschkovich afirma que “eram exatamente nestas feiras de variedades que se haviam conservado as tradições do teatro popular medieval e de onde Meyerhold extraía importantes conceitos para a concepção de se teatro”. (2012, p.26).

Bogdanov (informação verbal)<sup>9</sup> diz que Meyerhold convidava esses artistas para ministrarem oficinas para seus atores e atrizes, e que, portanto, a Biomecânica Teatral não seria uma invenção, mas, antes, uma organização dessas dinâmicas, reunidas em um só sistema. Não é uma estrutura física, mas um processo. Meyerhold, ao observar o trabalho dos artistas nesse “teatro de feira”, acreditava que essas manifestações artísticas/culturais se aproximavam mais da arte e da vida na medida em que capturavam o interesse dos passantes intensamente. Em relação à base de seu método, ele diz que:

O teatro é uma arte; por conseguinte tudo deve estar subordinado às leis desta arte. As leis da vida e as leis da arte não são idênticas. O fundamento da arte teatral é a representação. Mesmo ao se mostrar o cotidiano no palco, isso é feito através de uma representação. Mostrar a vida no palco significa representar esta vida. (MEYERHOLD, in CONRADO, 1969, p. 8)

---

<sup>9</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante o Meeting Internazionale sulla Biomeccanica Teatrale realizado na cidade de Perugia em 19 agosto de 2018.

Com base em minha experiência com a Biomecânica Teatral nos últimos dezoito anos, posso dizer que o sistema criado por Meyerhold não se trata de um repertório de exercícios físicos desenvolvidos por meio de um treinamento, mas de um conjunto de princípios que, sistematicamente relacionados, convergem na totalidade do pensamento e da prática da construção de uma obra cênica: o corpo, o espaço/tempo e a ação — todos direcionados ao diálogo e ao compartilhamento da obra com o(a) espectador(a).

## 2.1 O CORPO

O corpo físico e mental do ator e da atriz possui uma responsabilidade inerente na criação artística. Nesta ligação intrínseca, o(a) artista, ao despertar a consciência de sua musculatura e de suas articulações, amplia sua capacidade de movimentação no espaço em relação ao tempo. Esse processo auxilia na descoberta dos seus potenciais e limites. Tal corpo físico também está diretamente vinculado à vontade e ao desejo do(a) artista da cena na vida/arte. Aqui, acrescentam-se questões políticas, sociais e culturais que constroem e motivam as escolhas nas ações e na arte, bem como no tipo de teatro que se deseja fazer. Há a (re)descoberta de um corpo/alma singular como meio expressivo potente. Segundo a professora e pesquisadora Yedda Carvalho Chaves:

E imediatamente o sentido que a “técnica” adquire ao longo dos ensinamentos de Meyerhold leva-nos ao cerne de seu teatro. Uma ideia de teatro que vai privilegiar ao mesmo tempo o viés artístico e investigativo das “particularidades do corpo e da mente humanos”. (2011, p.128)

De acordo com Chaves (2011, p.128-129), Meyerhold empreende, por meio do seu contato transcultural com formas genuinamente teatrais, como a Commedia dell’Arte, o teatro Kabuki e o Nô, diálogos, cruzamentos e relações na aquisição de um vasto repertório. Essa compilação amplia e enriquece outras formas artísticas — não na sua reprodução, mas na ressignificação de meios expressivos que pudessem acompanhar seu desejo de elaboração de um *novo teatro*, inserido em um processo capaz de transformar o ser humano de forma integral, corpo e alma. Segundo Chaves:

Esse diálogo transcultural que Meyerhold empreende com o Oriente e as formas autenticamente teatrais estão na base da pluralidade de sentidos em torno do próprio corpo do ator, entendido aqui como um todo: corpo, cérebro, mente. (2011, p. 129)

Assim, o ator e a atriz são provocados a imbuir-se na (re)descoberta da pluralidade de significações em torno do próprio corpo/mente expressivo, e, dessa maneira, redimensionar a ideia de um corpo que se expande para além dele mesmo: de dentro para fora (o corpo no espaço/tempo/na ação) e de fora para dentro (aspectos sociais/políticos/afetivos, etc.).

A expansão dessa ideia de corpo surge também vinculada ao seu objetivo de abjugar o teatro da palavra — criando a ideia de corpo cênico. Isto é, um *novo teatro*, que tem como procedimento de criação (processo) e também de obra artística (produto) a investigação das linguagens do corpo como potente substância geradora de sentidos e significados. A diretora e pesquisadora Maria Thais, ao discorrer sobre o conceito de corpo cênico para Meyerhold, afirma que “... a noção de corpo cênico decorreu, na obra meierholdiana, do desejo de descobrir a natureza própria do teatro, de libertá-lo do domínio exclusivo da palavra, e de transformar a relação da cena com o espectador” (2009, p. 159).

Thais (2009, p.159) atrela a ideia de corpo cênico ao objetivo de Meyerhold de metamorfosear a relação cena-espectador. No entanto, podemos acrescentar que o corpo do ator e da atriz, ao estabelecer, na arte, tal vínculo de comunicação, expande-se em direção ao corpo do(a) outro(a)- espectador(a). Assim, surgem novos sentidos, por meio das semelhanças ou dos estranhamentos em relação à natureza física/corporal/artística representada, compartilhada e construída na efemeridade de fruição da obra teatral.

## 2.2 O ESPAÇO/TEMPO

O conceito de espaço/tempo abarca todos os elementos que compõem a substância do espaço e do tempo, como o chão, a cenografia, a luz, os objetos, enfim, todas as construções teatrais que, em relação com o tempo — ritmo, musicalidade,

andamento, silêncio/pausa/suspensão, partitura (tempo e contratempo) —, criam uma espécie de superfície jocosa, de relação ativa, consciente e de presença do corpo/mente do ator e da atriz. O espaço e o tempo como substâncias orgânicas, vivas, são responsáveis por instaurar a efemeridade da arte no estado de jogo, e, assim, na ampliação da ideia de autoria, tanto no processo — o ator e a atriz como compositores<sup>10</sup>, por meio das práticas de formação — como no compartilhamento da obra com o(a) espectador(a). Segundo Béatrice Picon-Vallin,

[...] Meyerhold reafirma, ele oferece ao ator os meios de se transformar em *seu próprio encenador* tornando-o plenamente consciente e responsável por sua atuação no espaço, no tempo e no coletivo da trupe, confiando-lhe o domínio do “desenho cênico e fazendo-o compreender a fecundidade artística do princípio de ‘liberdade na submissão’[...]”. (2011, p. 223)

Picon-Vallin (2011, p.222-223) discorre sobre a ideia de Meyerhold de potencializar, por meio de seu sistema, a autonomia criativa do ator e da atriz na composição de sua atuação. E essa consciência estende-se à compreensão de seu corpo no espaço e no tempo, como constante propósito que orienta, intensifica, otimiza e instaura o jogo cênico, da relação actante do(a) artista durante seu processo de criação. A noção do espaço como substância abarca também as dimensões e as superfícies do ar que estão no entorno do ator e da atriz. Esse elemento, invisível ao olho humano, deve ser considerado, criando-se uma atmosfera tangível, modular e densa. É recorrente ouvir Bogdanov dizer aos atores e atrizes, durante a execução dos exercícios, da importância de “segurar a ar com a mão”, para, assim, desenvolver essa percepção real, palpável do corpo no espaço.

Bogdanov (informação oral)<sup>11</sup> também enfatiza o que consideramos um dos primeiros fundamentos do sistema meyerholdiano no processo pedagógico de seu sistema: o(a) ator/atriz deve saber estar e localizar-se no espaço cênico. Isto é, a importância do(a) artista adquirir a plena consciência física e mental da localização e da fixação de cada parte do corpo no espaço em relação a alguma coisa: seja seu

<sup>10</sup> No programa de laboratórios de técnica da GVYTM, em 1922, o laboratório de composição incluía o termo composição do personagem — ator-compositor — e a composição do espetáculo — diretor-inventor, diretor-compositor. (MALCOVATI, 2009, p. 66)

<sup>11</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov proferida inúmeras vezes nas sessões de trabalho prático realizadas no CISBIT de 2008 -2018.

parceiro de cena, os objetos, as construções, a luz, o(a) espectador(a). Para Meyerhold,

Sendo a arte do ator a arte das formas plásticas no espaço, ele deve estudar a mecânica de seu próprio corpo. Isto lhe é imprescindível, já que qualquer manifestação de força (e também de um organismo vivo) se subordina às mesmas leis da mecânica (a arte do ator nas formas plásticas no espaço cênico é, claro, uma manifestação das forças do organismo humano). (2013, p. 165)

Meyerhold enfatiza a importância da consciência física e cultural do ator e da atriz em relação às formas e às forças do movimento no espaço cênico (2013, p.165). Nas práticas com Bogdanov, os exercícios são desenvolvidos com base em três forças: gravidade, inércia e centrípeta/centrífuga. Apesar de muitas vezes trabalharmos cada força isoladamente, com o passar dos anos, percebemos que elas atuam o tempo todo, concomitantemente, e o fato de termos consciência delas nos permite explorá-las na relação corpo/espaço/tempo, desfrutando ao máximo seu fluxo, ou em oposição a ela.

Ao adquirirmos esse conhecimento, não apenas se ampliam as possibilidades de movimento (desenho, forma, trajetória) para a criação de nossas ações, como também se potencializa a consciência física no espaço/tempo, em relação à economia de nossos movimentos. Todo o mínimo movimento, na ação, deve ser extremamente necessário, nada é supérfluo.

### 2.3 A AÇÃO

A partir do momento em que o “corpo” se encontra no espaço/tempo e, ao estabelecer um objetivo, um endereçamento, é possível iniciar o processo de construção de uma frase de ação. Isto é, ela parte da relação do corpo cênico e expressivo do ator e da atriz, em sua relação com o espaço e o tempo, em direção à construção de sentidos, de significados.

Na Biomecânica Teatral, o(a) artista de cena deve desenhar sua ação no espaço/tempo de forma a entrar em relação com a palavra, o gesto e as possibilidades de interação com o “aguçar do(a) espectador(a)”. Para que esta ideia se concretizasse

no sistema meyerholdiano, foram criados e organizados os fundamentos para a construção da ação. Estes princípios são interligados, embora exista a possibilidade de os analisar singularmente. Os sete princípios são: *Otkaz*, *Posyl*, *Totchka*, *Stoika*, *Rákurs*, *Gruppirovka* e *Tórmoz*. No quadro a seguir, a tradução literal, direto do russo, dos princípios da ação, e uma breve definição, utilizada no sistema meyerholdiano.

<b>Princípios para a construção da ação</b>	<b>Tradução (russo-português)</b>	<b>Significado (em síntese) na Biomecânica Teatral</b>
<i>Otkaz</i> (Отказ - Otkaz)	Recusa	Ação de preparação em relação à ação principal
<i>Posyl</i> (Посыл - Posyl)	Envio	Desenvolvimento da ação principal
<i>Stoika</i> (Стойка - Stoika)	Estar	Posição do corpo no espaço
<i>Totchka</i> (Точка - Totchka)	Ponto	O objetivo, o ponto onde se quer chegar
<i>Tórmoz</i> (Тормоз - Tórmoz)	Freio	Processo de contenção da ação
<i>Rákurs</i> (Пакурс - Rakurs)	Escorço	Ponto de vista do corpo em ação
<i>Gruppirovka</i> (Группировка - Gruppirovka)	Agrupamento	O ponto central de organização do corpo em relação a um ponto central

Cabe ressaltar que o conceito de *Posyl* presente nesta pesquisa está relacionado à ideia de objetivo principal da ação cênica – seu endereçamento e desenvolvimento em uma frase de ação. Muitas vezes, também, no processo de

criação, me relaciono ao *Posyl* como uma meta, um propósito específico a ser desenvolvido.

Portanto, para analisar o espetáculo *A2 Passos* com o objetivo de compreender como esses princípios se alinham no processo e na composição da obra, no subcapítulo a seguir serão apresentadas sinteticamente suas definições.

### 2.3.1 Os Princípios-base para a Construção da Ação

Os princípios da construção da ação perpassam por todos os aspectos que geram comunicação na cena, isto é, a dramaturgia. Desse modo, os fundamentos do sistema meyerholdiano compreendem: o processo técnico, criativo e expressivo do ator e da atriz, do diretor e da diretora; os elementos da encenação; a recepção e o compartilhamento da autoria com o(a) espectador(a). Todos esses objetivos estão coligados, entrelaçados, desde a fase de aprendizagem do sistema, em sala de trabalho, e de preparação.

Tais princípios possuem uma terminologia própria, criada por Meyerhold. Não traduzimos do russo esses termos, pois seu significado compreende aspectos técnicos/artísticos para além de sua etimologia. Paternò afirma que:

Na ótica de construção de um método universal cientificamente exato como na música, e transnacional como o ballet clássico, Meyerhold cria para a Biomecânica Teatral uma terminologia convencional cujos termos, além do mero significado literal, sustentam conceitos complexos que todos os atores deveriam conhecer para o próprio trabalho. [...] Como a música utiliza a língua italiana, o ballet clássico o francês, a Biomecânica Teatral usa para o teatro o russo. (2017, p. 16)

A seguir, apresento uma breve definição dos princípios-base para a construção da ação teatral do sistema meyerholdiano.

## **Otkaz**

Na Biomecânica Teatral de Meyerhold, o princípio do *Otkaz* é a ação preparatória para o desenvolvimento da ação principal. Todos os elementos que antecedem o desenvolvimento da ação — movimento, intensão, objetivo — constituem o *Otkaz*. Ele está em constante dinâmica de oposição/contraponto com a ação principal, acumulando energia potencial para a execução da ação principal no espaço/tempo.

## **Posyl**

*Posyl* é o desenvolvimento da ação principal. É o direcionar a ação para um objetivo. Esse endereçar da ação está em relação direta e em contraponto com o *Otkaz*.

## **Totchka**

É o final do pensamento do movimento ou da ação, que se demonstra por meio da *Stoika*. Isto é, o objetivo, o final do desenvolvimento da dramaturgia do movimento/ação, que, organizado no espaço, define o ponto de chegada de uma ação física (objetivo dramático). Dessa forma, a *Totchka* auxilia o(a) artista de cena a pensar conscientemente e a oferecer sentidos à ação em sua configuração no espaço — suas variações e seus conteúdos na construção e na expressividade da ação.

## **Stoika**

É a posição do corpo definida no espaço. Desperta a consciência do ator e da atriz na composição da forma fixa do corpo na ação física aliado a um objetivo (*Posyl*). É a forma concreta da ação física desenhada no espaço, determinada por uma ideia/pensamento (*Totchka*).

### **Gruppirovka**

É a organização da posição fixa do corpo no espaço em relação a um ponto central. Este ponto se localiza no corpo, um pouco abaixo do externo e um pouco acima do plexo solar. A *Gruppirovka* tem como objetivo ser um ponto de referência para a organização dos movimentos do ator e da atriz na execução de suas ações. A variação desse ponto (agrupada ou não) potencializa a expressão física do caráter do personagem e/ou da figura cênica.

### **Tórmoz**

É o momento de contenção da ação. Toda a ação deve conter, reter, guardar energia em si para controlar a sua tensão muscular. *Tórmoz* implica o controle da musculatura na relação peso/gravidade, potencializando o grau de emotividade da ação (no músculo) por meio da concentração e da tensão de um grupo muscular durante a execução de um movimento. A partir desse princípio é possível compreender o esforço necessário para a execução de um movimento e/ou ação, a precisão e a consciência do movimento por meio do controle da resistência muscular, o desenvolvimento consciente da amplitude da expressividade do gesto no espaço, entre outros.

### **Rákurs**

É a posição fixa do corpo no espaço ou o ponto de vista para observar alguma coisa. O *Rákurs* potencializa a visão “física/muscular” do ator e da atriz na construção da ação, e amplia sua consciência na forma, no desenho e na trajetória da ação em relação ao outro — seja o(a) espectador(a), o(a) parceiro(a) de cena, ou um objeto. Ao desenvolver tal consciência, esse *ver-se de fora* reforça o que deve ou não ser visto pelo outro em qualquer perspectiva.

### 2.3.2 A Adaptabilidade e a Fecundidade Metodológica

Em síntese, na Biomecânica Teatral, esses princípios constituem a base do seu sistema, independentemente do estilo e da linguagem que o(a) artista propõe, pois eles estão ligados a uma esfera criativa universal<sup>12</sup>, a qual abre espaços para a singularidade do(a) criador(a). Eles têm como base diversas dinâmicas culturais e correspondem a uma prática consistente de criação, inspiração, investigação e análise da ação física. Paternò afirma que os princípios-base desse sistema “dizem respeito principalmente ao cerne do trabalho dos artistas do teatro: a ação e, em particular, as fases do desenvolvimento da ação e uma série de processos em relação com o gesto” (PATERNÒ, 2017, p. 16).

Embora os princípios-base da construção da ação teatral tenham uma definição muito concreta, à medida que os praticamos intensamente, eles se tornam movediços, pois são meios metodológicos que auxiliam o(a) artista da cena a desenvolver a arte de forma autoral. A ideia de um ator e de uma atriz que experimentam, que pesquisam e que reinventam a si mesmos na arte está claramente subtendida no sistema meyerholdiano, desde a sua criação. A paixão de Meyerhold ao criar a Biomecânica Teatral vem imbuída dessa potência, desse desejo de encontrar ferramentas para um *novo teatro*, que possam transcender os tempos e os estilos de representação. Para aquele contexto, Chaves afirma que:

Nesse percurso de estudos que balizaram o trabalho do “novo ator” vemos serem aglutinadas pesquisas apaixonantes e impregnadas pelo espírito do artista experimentador perspicaz e inovador. Em torno de um dos aspectos diferenciadores da arte meyerholdiana, encontra-se a temática da teatralidade e da expressividade do ator. (2011, p. 128)

É preciso considerar que a busca pela teatralidade — a representação do que é teatral — por meio da expressividade do ator e da atriz é um conceito desenvolvido por Meyerhold, no início do século XX, tendo em vista o seu pensamento sobre

---

<sup>12</sup> A universalidade do sistema meyerholdiano é empregada no sentido de pluralidade, de fundamentos que se estendem e que consideram as singularidades do(a) artista e do seu estilo e/ou linguagem. Universal no sentido de adaptável, na medida em que auxilia, no ator e na atriz, a sua capacidade de reconhecer suas potencialidades e seus limites na arte. Não é um sistema de formação massiva, que engessa e induz o(a) artista a aprender um modo específico de se movimentar e de expressar sua arte enquanto estilo ou linguagem.

arte/vida inserido em seu contexto e aliado às vanguardas russas no território das artes. Arlete Cavaliere (2017), ao discorrer sobre o campo artístico cultural na Rússia, no início do século passado, afirma que é uma manifestação relacionada a uma “tendência acentuada em direção a novos procedimentos estéticos e ao descontentamento com relação à linguagem convencional e passadista” (2017, p. 20). Dessa forma, pode-se dizer que, embora tenha sido elaborada em meio a uma atmosfera inquieta e revolucionária, os fundamentos da Biomecânica Teatral de Meyerhold permanecem vivos em nossa realidade atual. Os princípios do sistema são concretos, precisos, mas também amplos, desobstruídos, pois não definem uma forma de atuação: eles se atualizam de acordo com o contexto e as necessidades de nosso tempo, são adaptáveis e oferecem uma fecundidade metodológica e metafórica na criação.

#### 2.4 O TREINAMENTO ESPETÁCULO

No sistema biomecânico, o treinamento é um momento de concentração da atenção do ator e da atriz para o trabalho sobre si, com foco em dois aspectos da corporeidade: os elementos estritamente materiais do corpo, como musculatura, articulações, objetos e construções teatrais, entre outros; e suas dimensões espirituais, ou seja, sua relação com a consciência.

É certo que o espaço e o tempo dedicados ao conhecimento de si mesmo, na arte, oferecem possibilidades de expansão da consciência corporal (corpo/mente) do ator e da atriz, para identificar seus potenciais, limites, e ampliar seu repertório físico/corporal. Portanto, o termo treinamento não significa “adestrar” o outro mas, sim, um processo prático, inicialmente sob orientação, focada na formação do(a) ator/atriz por meio do desenvolvimento de exercícios específicos baseados em um programa pedagógico que considera as singularidades de cada indivíduo. São exercícios baseados em princípios e não uma forma imposta na qual o corpo deve aprender de forma massiva.

Tais exercícios incluem o desenvolvimento dos princípios do sistema meyerholdiano associados ao “estado” de presença, do aqui e agora, do jogo constante com todas as redes de autoria na relação com o espaço e o tempo. Segundo

a diretora e pedagoga Inês Alcarraz Morroco, ao discorrer sobre as diversas abordagens e influências de um sistema de treinamento na criação artística, diz que:

A primeira ideia que vem quando nos referimos a um sistema de treinamento para o ator é geralmente de um trabalho racional, ginástico e que só serve para tornar os corpos dos atores flexíveis fisicamente. Parto do pressuposto de que um sistema de treinamento deve ter a função de exercitar o ator/dançarino no desenvolvimento de sua presença física assim como na aptidão para realizar formas e desenhos no espaço cênico, enquanto joga [...]. Esse mesmo tipo de preocupação tinha Meyerhold, que com a sua abordagem biomecânica preparava o ator para o desenvolvimento do jogo no aqui/agora. (2011, p. 3)

Como dito anteriormente, no sistema meyerholdiano, o treinamento é visto também como um modelo para o desenvolvimento de um espetáculo. Durante o processo de *A2 Passos*, o tempo de trabalho era dividido em dois momentos: o treinamento-espetáculo e a montagem do espetáculo. Nessa perspectiva, considerando ambos os processos “espetáculos”, é relevante observar que existe uma “dramaturgia criativa” tanto no processo de treinamento/formação como, obviamente, na construção de uma montagem cênica. Ambos desenvolvem os mesmos princípios, pois exploram as partículas constituintes do que chamamos de “frase de ação” — o que caracteriza o pensamento de Meyerhold em criar um sistema com foco não somente na obra artística enquanto espetáculo, mas sim, no processo de formação do ator e da atriz.

A frase de ação no sistema meyerholdiano consiste no desenvolvimento de uma estrutura-base para a construção de uma ação física teatral. A mesma estrutura pode ser analisada para a construção do movimento/gesto. Tal frase permite decupar a ação em diversas partículas, que, em um primeiro momento, são trabalhadas isoladamente, mesmo que uma não subsista sem a outra. Esse processo metodológico facilita a compreensão dos meios que constituem a ação (início, desenvolvimento e final), bem como a consciência, a precisão e a articulação dos movimentos no espaço/tempo.

Dessa maneira, a dramaturgia do treinamento e a dramaturgia do espetáculo se diferem em relação à intencionalidade do(a) artista em estado de criação. No treinamento, as práticas corporais desenvolvem, em sua estrutura, uma frase de ação — todo movimento ou ação tem uma preparação, um desenvolvimento e um final. Ao

mesmo tempo, cria-se uma dramaturgia “pessoal”, com base nessa frase, estimulando uma motivação interna, porém invisível — o que Bogdanov define como “fantasia”. Já no processo de criação de um espetáculo, a estrutura/ideia de uma frase de ação é a mesma desenvolvida no treinamento, porém, aqui, acrescentam-se aspectos referentes à narrativa proposta juntamente com as intencionalidades traduzidas em ações, ou seja, tornar visível o que antes era ocultado.

Desse modo, é correto dizer que essa motivação e/ou intenção se refere à expressividade da ação? Não necessariamente. O que certamente é ligado à expressividade da ação, em ambos os processos (treinamento/espetáculo e espetáculo/obra), é o aspecto rítmico, musical. O corpo do ator e da atriz se expressa no tempo/espaço por intermédio de um ritmo, e, independentemente de qualquer outra intenção interna, este estará sempre presente, pois invoca o jogo, o estado de presença. O movimento, seus rastros e seus desenhos no espaço tornam-se música.

O espetáculo *A2 Passos* não é resultado desse processo, pois o treinamento/espetáculo é um movimento contínuo, de constante aprimoramento e (re)descoberta de si mesmo no sistema, portanto, não comporta a ideia de um trajeto para alcançar um resultado específico. Entretanto, tal processo auxilia constantemente o(a) artista na construção e consciência de suas ações físicas e psicofísicas, que surgem de suas necessidades singulares, em uma determinada experiência artística/criativa.



Fotos do grupo da primeira sessão de trabalho prático de que participei, em 2008. Curso de especialização em Biomecânica Teatral de Meyerhold, conduzido por Gennadi Bogdanov (primeiro à direita). Fonte: CISBiT.

Assim, ao analisar os princípios-base de construção da ação no processo criativo de composição da cena, não nos aprofundaremos em questões metodológicas desenvolvidas nas sessões de trabalho prático com Bogdanov nos últimos treze anos, embora tais práticas tenham sido fundamentais para esta pesquisa.

### 3 O PERCURSO CRIATIVO: ENTRE UM PASSO E OUTRO

*“Muitas vezes nós não prestamos atenção para as pernas, como elas “viver”, o que pode ser dito de seus “donos”, quais emoções possam transmitir. Será muito interessante ver como eles podem expressar os diversos estados da vida de um homem.”<sup>13</sup>*

*(Gennadi Bogdanov)*

Bogdanov, em nosso primeiro encontro para iniciarmos o projeto de montagem, nos fez uma pergunta: mas por que criar um espetáculo somente com pés e pernas?

Tantas eram as nossas motivações, muitas aqui já citadas. Entretanto, nossa vontade maior era a de proporcionar um espaço onde poderíamos estar juntos em uma ambiência criativa. Bogdanov reside em Moscou (Rússia), Paternò, em Perugia (Itália), e eu em trânsito entre Porto Alegre (Brasil) e Itália. Aliado a esse desejo de criação, a ideia de explorarmos os pés e as pernas no desenvolvimento de uma narrativa surgiu, involuntariamente, do próprio Bogdanov, que, em nossas práticas corporais, inúmeras vezes, demonstrava com os seus pés “estados de espírito” de um personagem, exemplificando e salientando a importância da base do corpo como “força motriz” para a expressividade de todo o corpo do ator e da atriz.

A partir deste capítulo, busco descrever e analisar o processo de construção do espetáculo *A2 Passos*. A escolha por entrecruzar “descrição e análise” em um mesmo capítulo me permite atravessar e percorrer ambos os processos simultaneamente, facilitando a compreensão dos conceitos meyerholdianos, ampliando a ideia de “processo” e de “espetáculo”, que, reciprocamente, se cruzam a todo o instante.

Podemos identificar, no processo de construção da obra cênica, três fases: uma não presencial, projetual, de pesquisa para a busca de referenciais teóricos/artísticos (realizada de novembro de 2015 a junho de 2016); e dois períodos referentes à montagem da obra — um realizado na Itália (de julho a setembro de 2016) e outro no Brasil (de março a maio de 2017).

---

<sup>13</sup> Texto de Gennadi Nikolaevic Bogdanov, elaborado para o projeto Histórias Pedestres, em maio de 2015.

### 3.1 A METONÍMIA COMO LINGUAGEM E A SUGESTÃO

*“Se o gesto é a expressão do mundo interior de uma pessoa, então será ainda mais interessante mostrá-lo através das pernas: a alegria, a tristeza, os próprios pensamentos sobre a vida, a poesia na dança, o amor e o ódio.”<sup>14</sup>*

*(Gennadi Bogdanov)*

O espetáculo *A2 Passos* teve início com a realização de reuniões não presenciais por meio de plataformas de comunicação via internet. Os encontros reuniam atores, diretores, dramaturgo e equipe técnica — aderecista, figurinista, músico e cenógrafo — a fim de estabelecer uma compreensão comum sobre o universo da linguagem proposta na encenação, a metonímia, bem como explorar o repertório técnico já desenvolvido pelos atores com Bogdanov, no Brasil e Itália, nos últimos anos.



Fotos realizadas no período de pesquisas sobre a metonímia como linguagem. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2016.

Como resultado de nossas pesquisas iniciais em busca de referenciais inspirados na linguagem da metonímia<sup>15</sup>, encontramos, entre outros, o texto italiano

<sup>14</sup> Texto de Gennadi Nikolaevic Bogdanov, elaborado para o projeto Histórias Pedestres, em maio de 2015.

<sup>15</sup> Metonímia é uma figura de linguagem, mas também, segundo Gibbs (1994, p. 320), um recurso cognitivo que utilizamos no dia a dia “[...] quando um aspecto bem compreendido ou facilmente percebido de alguma coisa é usado para representar ou estar no lugar da coisa como um todo ou outro aspecto da coisa” (apud FARIAS, 2007, p. 86). Essa ideia transposta nas artes da cena pode ser lida como recurso dramaturgico, que gera significados no momento em que designamos um sentido a um objeto que se refere a um outro como um todo. Uma parte pelo todo, isto é, em *A2*

*Le basi (Pés)*, de Filippo Tommaso Marinetti, e o filme *Amore pedestre*, de Marcel Fabre.

O artista italiano Marinetti (1876-1944), fundador do manifesto futurista, escreveu diversos textos teatrais, agrupando-os nos gêneros do teatro sintético<sup>16</sup> e nos dramas de objetos. Esses textos influenciaram muito o teatro de vanguarda da época, dos dadaístas aos surrealistas, criando a *performance art* e o *happening*. Segue a transcrição da terceira cena/quadro do texto *Pés*, de Marinetti<sup>17</sup>:

3 Escrivantina. Um homem sentado que agita nervosamente o pé direito.

— Devo encontrar... Trapacear, sem deixar-me trapacear! 3 Bis

Homem que caminha lentamente com o pé doente. Homem que caminha rápido.

O rápido: Rápido!!! Seu vil tradicionalista!

O lento: Uh! Que fúria! Não é preciso correr! Quem vai lentamente vai seguro...



*Pés* (1915), de Marinetti. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/360006563950512651/>. Acesso em 20 de outubro de 2020.

Já o espanhol Marcel Fabre (1887-1927) foi um célebre ator e diretor cômico do cinema mudo do início do século XX, influenciado pelas linguagens dos artistas de

---

*Passos os pés e as pernas substituem o “corpo todo” na construção de significados na cena e/ou na situação, mesmo havendo algum tipo de relação entre eles na percepção cognitiva do espectador.*

<sup>16</sup> Segundo RoseLee Goldberg, no *Manifesto do Teatro Futurista*, de 1915, a ideia do teatro sintético consiste em “[...] condensar em poucos minutos, em poucos gestos e palavras, inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, fatos e símbolos”. (GOLDBERG, 2015, p. 23)

<sup>17</sup> Primeira apresentação do texto “Pés”: 1º de fevereiro de 1915, no Teatro Vittorio Emanuele, Ancona, Compagnia Berti-Masi, com a direção de Emilio Settimelli e Bruno Corra.

sua época, trabalhando sempre com os gêneros da comédia e do *western* na França, na Itália e nos Estados Unidos.



*Amor Pedestre* (1914), de Marcel Fabre. Disponível em <https://mubi.com/pt/films/amor-pedestre>. Acesso em dia 4 de agosto de 2020.

Mas, em síntese, o que nos aproximou desses dois artistas? Certamente, a escolha por elementos e princípios dramáticos que destacavam somente partes do corpo na composição de suas obras artísticas. No texto de Marinetti, como no exemplo citado anteriormente, cada cena/quadro, quase que estática, retrata uma situação precisa, um instante — a síntese de um estado de espírito traduzido em uma ação ligada a uma frase dita pelo ator ou pela atriz. No texto, Marinetti dá a seguinte orientação:

A cortina do teatro, em preto, deve levantar-se um pouco acima da altura do ventre de um homem. O público vê somente as pernas em ação. Os atores devem tentar dar ao máximo de expressividade às relações e aos movimentos das suas extremidades inferiores. (1992, p. 276).

Nesse espetáculo escrito por Marinetti, a síntese concentrava-se não somente nas ações dos pés dos atores, mas também nos “pés” dos móveis e dos objetos presentes na cena, descritos no roteiro. RoseLee Goldberg, ao analisar a obra, diz que:

Sete cenas sem ligação entre si giravam em torno dos “pés” de objetos, aí incluídos duas poltronas, um sofá, uma mesa e uma máquina de costura movida a pedal. A breve sequência terminava com um pé chutando a canela de outra figura desincorporada. (2015, p. 22)

Dessa forma, a síntese, na obra de Marinetti, é uma condensação de todos os elementos de cena, com o objetivo de alcançar a brevidade de alguma situação, como uma *gag*.

Já no curta-metragem de Fabre, que consiste em uma narrativa cômica amorosa, a ação causa uma transformação, com início, meio e fim. Neste último, a síntese funda-se nos elementos que constituem a imagem em movimento, pois, tratando-se de um filme mudo, é possível perceber que a precisão dos elementos que geram significados é ampliada com recursos visuais, como figurinos, objetos, cenografia, o contraste entre as cores, a fotografia, que, em sintonia com a ação das pernas dos(as) artistas, estimulam a percepção do(a) espectador(a).

Portanto, inspirados por essas referências, em *A2 Passos*, buscamos explorar uma criação que permitisse a ressignificação do corpo em busca da síntese, de um olhar ampliado sobre uma parte específica do corpo do(a) ator/atriz, ou seja, olhar uma parte para aprender a olhar para o todo. Nesse sentido, podemos perceber uma aproximação do conceito de *estilização*, desenvolvido por Meyerhold (2012, p.33), que, associado à ideia do convencionalismo, consiste, entre outras perspectivas, no desenvolvimento de símbolos — a busca pela síntese (em relação aos meios expressivos) ao desenvolver um *Posyl*, um objetivo determinado.

Assim, podemos relacionar o conceito de *síntese*, nas artes da cena, como um “enquadramento microscópico” de significados, ou seja, identificar o primordial, o necessário para compor a cena, porém ampliado. Meyerhold (2012, p.33), ao analisar o processo de concepção cenográfica, criada por Nikolai Ulyanov's, no espetáculo *Shluck e Jau*, discorre sobre a busca pela síntese dos elementos presentes na cenografia, eliminando a enorme quantidade de detalhes sugeridos no texto de Hauptmann. Ele diz que “[...] quando se consolidou finalmente o princípio de estilização, a tarefa cumpriu-se fácil e rapidamente. No lugar de uma enorme quantidade de detalhes, um ou mais esfregaços” (MEYERHOLD, 2012, p. 33).



Esboço de cenário do espetáculo *Shluck e Jau*, criado por H. Hauptmann. Teatro Estudio. Moscou, 1905.<sup>18</sup>

Embora nesse período a consciência do conceito de síntese na construção dramaturgica do espetáculo *A2 Passos* fosse frágil, pois não tínhamos a ideia da dimensão desse fundamento em todos os aspectos dramaturgicos, ela estava presente em relação à construção do gesto teatral. É possível constatar que o conceito de síntese está diretamente relacionado ao princípio de *economia do movimento*, criado por Meyerhold com base no taylorismo. Nos encontros com Bogdanov, compreendo que esse fundamento auxilia o ator e a atriz na consciência da necessidade de encontrar momentos de reposição de energia durante as práticas corporais, bem como na ideia de que todo movimento não deve chegar a “100%” — devemos conter e controlar a energia, o *Tórmoz*, para que, assim, a ação possa ser concluída pelo(a) espectador(a).

Assim sendo, entende-se que o movimento, ao ser retido — em relação a sua extensão e, por consequência, na energia aplicada a ele —, potencializa o que Meyerhold chama de *jogo da sugestão*. Ou seja, uma ação sugestiva, segundo ele, não se refere à expressão de algo “polido” e “acabado”, sem “dar permissão àquilo que conscientemente deixa de ser mostrado” (MEYERHOLD, 2012, p. 43), mas sim, o jogo da sugestão permite que algo possa ser construído junto com o(a) espectador(a), na incompletude consciente das ações, e, dessa forma, explorar metonímica e metaforicamente a construção dos nossos modos de atuação na cena. Nessa perspectiva, podemos acrescentar, aliada à economia do movimento, a intensão da qualidade de como se executa tal ação, associada ao ritmo, à forma e ao desenho do movimento, e todos estes consorciados ao *Posyl* proposto na cena. Meyerhold, em relação ao jogo da sugestão, exemplifica:

---

<sup>18</sup> MEYERHOLD, 2012, p.12.

A dança da tarantela, de Vera Komissarijévskaja em Nora, que, por exemplo, nada mais foi do que uma expressão de poses diferentes, uma movimentação de pernas ritmicamente nervosa. Se olhássemos apenas para as pernas, veríamos antes de mais nada uma fuga, não uma dança. (2012, p. 43)

Portanto, ao imbricarmos os conceitos de metonímia, convenção, estilização, economia de movimentos e sugestão, chegamos à fase sucessiva: um estudo dramaturgicamente prático e teórico concentrado na linguagem proposta na encenação.

### 3.2 APRENDER A CAMINHAR DRAMATURGICAMENTE

*“Eu desenho com os meus pés a encenação da ação, da atuação.”*

*Gennadi Bogdanov<sup>19</sup>*

De julho a setembro de 2016, iniciou-se a primeira fase de trabalho prático, aproximadamente após um ano de estudos e pesquisas sobre a dramaturgia e a linguagem propostas no espetáculo. Esse período consistiu em dois momentos: um de preparação física, o treinamento-espetáculo, e o outro de experimentações e construção dramaturgica baseadas em improvisações.

#### 3.2.1 O Que Antecede O Passo — A Preparação-espetáculo

Tudo aquilo que antecede a ação principal, no sistema meyerholdiano, chamamos de *Otkaz*. Ao considerarmos como *Posyl* a construção do espetáculo *A2 Passos*, seu *Otkaz* seria a fase de preparação, de “treinamento”. Esse período teve como objetivo a criação de repertório e energia potencial necessária para executar uma ação — neste caso, o espetáculo. Obviamente, toda preparação gera perspectivas, experimentos, tentativas. Muitos *Otkazy* para uma simples ação, ou um

---

<sup>19</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 03 de maio de 2017.

turbilhão de ideias e práticas corporais intensas para, talvez, alcançar algo muito simples cenicamente.

No primeiro mês, Bogdanov conduziu diversas práticas corporais, com duração de oito horas diárias, destinadas ao processo de preparação física, manutenção e criação de repertório de ações e movimentos teatrais.



Sessão de trabalho prático de Biomecânica Teatral, de Meyerhold, conduzido por Bogdanov. Fotos: CISBiT. Perugia, agosto de 2016.

Os encontros ocorreram na sede do CISBiT, durante a realização dos cursos de formação especializada.



Participantes das sessões de trabalho realizadas na Itália, em 2016. Fotos: CISBiT. Perugia, agosto de 2016.

Nesse período, eu e Paternò treinávamos no turno da manhã, juntamente com os alunos do curso do CISBiT daquela sessão prática — geralmente, todos os anos, auxiliamos Bogdanov nos cursos, como seus assistentes na demonstração de exercícios. Já no período da tarde, destinado ao trabalho de criação cênica, Bogdanov sugeriu que trabalhássemos sozinhos, para darmos continuidade às práticas corporais e experimentarmos livremente algumas cenas, imagens e situações, bem como para iniciarmos a escrita dramatúrgica para a etapa seguinte.

Para que houvesse entendimento prático sobre a linguagem cênica proposta na montagem, decidi trabalhar na criação de uma cena para apresentar a Bogdanov com o seguinte *Posyl*: *um homem que deseja sentar-se no banco de uma praça para tomar um café e se surpreende ao ver sua bola murcha dentro de uma sacola*. Nesse exercício, procurei compor cada ação nos mínimos detalhes, dando ênfase ao desenho de cada movimento no espaço e, desta forma, decupando cada ação com base nos princípios do sistema, como um *Étude*<sup>20</sup>. Resolvi colocar um chapéu, com o objetivo de cobrir o rosto, para que se sobressaísse a expressão das pernas e dos pés. Nas fotos a seguir, podemos verificar o processo de desenvolvimento desse *Posyl*.

<sup>20</sup> Os *Études* (estudos) são exercícios que desenvolvem os princípios de construção da ação que constituem o sistema biomecânico. As ações físicas em um *Étude* são constituídas por uma forma muito “afiada”, original, e um conteúdo dramatúrgico. Bogdanov diz que seu mestre Kustov definia o *Étude* como “[...] um modelo de comportamento do ator durante a execução de um espetáculo”. (BOGDANOV, 2011, p. 31). Assim como Meyerhold, Stanislavski também utiliza o termo *Étude* em seu sistema, que consiste na “[...] investigação artístico-pedagógica, por meio do trabalho ativo e criativo do ator, que concretiza cenicamente o Método de Análise Ativa, metodologia desenvolvida nos últimos anos de vida de Constantin Stanislavski” (ZALTRON, 2015, p.185).



Processo de construção da ação — primeiro experimento cênico. Na foto, Marcelo Bulgarelli. Captura de tela, Perugia, 16 de agosto de 2016.

Desse modo, apresentei a Bogdanov esse estudo de ação. A cena era de curta duração, cerca de dois minutos. Após a demonstração do exercício, Bogdanov (informação verbal)<sup>21</sup>, em suas observações, discorreu sobre algo que marcou consideravelmente o processo nesse período: segundo ele, eu não estava oferecendo atenção para a parte inferior do corpo, estava apenas escondendo o rosto com o

<sup>21</sup> Diário de Trabalho, 2016.

chapéu. O foco, o mistério, o que captura o olhar do outro é o querer saber o que você esconde no rosto, ou o porquê se esconde — e não seria esse o nosso objetivo. As pernas e os pés não estavam falando por elas mesmas.

Após esse experimento, juntamente com Paternò, resolvi realizar o seguinte exercício: eu apresentaria a mesma cena, e Paternò deveria enxergar somente o corpo até o nível das pernas — cobrindo com as suas mãos o plano de visão superior da cena. Em seguida, após a realização desse exercício, o que constatamos? Para análise, apresento a seguir as mesmas imagens da cena, porém com o plano de visão superior “cortado”:



Nessas imagens, pode-se perceber que, ao limitar o ponto de vista da ação, o objetivo de tomar o café, proposto como *Posyl*, não se concretiza. Ao praticarmos esse exercício, o que percebíamos era um homem que caminhava, sentava, executava algumas ações não compreensíveis, e, de repente, uma bola murcha despencava em direção ao chão. Notamos que o *Posyl* proposto não se estabelecia,

pois as pernas e os pés não sustentavam a ação. A solução não seria somente “mimar” um pé que toma café — personificando o pé, um sujeito — mas, talvez, pensar em como poderia reagir um pé ao tomar um café, da mesma forma como quando estamos sentados e ansiosos à espera de alguém ou alguma coisa e, inconscientemente, movimentamos os pés no chão, criando um gesto rítmico que traduz e/ou sugere um estado de espírito.

Todas as ações, como: revelar a bola, girar a colher na xícara de café, procurar um lugar para sentar, entre outros, tudo desapareceu no instante em que o ponto de visão foi limitado somente para uma parte do corpo. A partir desse momento, assimilamos os apontamentos de Bogdanov, como também se ampliou o desafio de montar esse espetáculo. Compreendemos nosso *Posyl*, mas ainda não sabíamos como colocá-lo em prática.

### 3.2.2 Lente de Aumento – Desafios Dramatúrgicos

Ao finalizarmos o período de treinamento-espetáculo, iniciou-se a investigação da construção de sequências de ações físicas e de diálogos corporais com as pernas, relacionando-os ao universo temático proposto no projeto e nas pesquisas dramatúrgicas até então. Élcio Rossini, cenógrafo e também dramaturgo deste espetáculo, participou dos encontros, com o objetivo de estudar as possibilidades para a elaboração do dispositivo cenográfico e da dramaturgia da montagem.

Bogdanov, no início do processo, lançou uma série de questionamentos sobre a dramaturgia do espetáculo, em busca de um *Posyl* para iniciarmos a construção da montagem cênica. Nós não tínhamos uma dramaturgia precisa, e por esse motivo, queríamos improvisar, com o objetivo de experimentar situações com foco nos pés e nas pernas. Porém, Bogdanov manifestava sua necessidade de uma escrita de cena, um mapa por onde se orientar.



Equipe criativa — Na foto (a partir da esquerda): Élcio Rossini, Elena Podkovyrova (tradutora russo/italiano), Gennadi Bogdanov, Claudio Máximo Paternò e Marcelo Bulgarelli. Foto: CISBIT. Perugia, setembro de 2016.

Embora não tivéssemos uma dramaturgia precisa, propusemos a Bogdanov uma série de improvisações como ponto de partida, com o propósito de explorarmos algumas situações cotidianas presentes em espaços específicos, como por exemplo: dois homens em uma academia de musculação; um homem e uma mulher em um elevador; um assalto na rua; um tango em uma sala vazia; duas crianças em uma praça, entre outros. Essa atividade teve como objetivo a experimentação e a investigação das possibilidades de expressão da parte inferior do corpo, para, assim, ampliar e encontrar indícios criativos para a construção dramatúrgica com base na metonímia.

Após uma conversa de mais ou menos duas horas, colocamos nossos desejos e objetivos. Bogdanov questiona sobre o *Posyl* e solicita uma pausa no trabalho. Ao retornarmos, após dez minutos, o diretor nos surpreende dizendo: Ok! Vamos improvisar algumas situações. Começamos a trabalhar. (Diário de Trabalho, 2016.)

Para darmos início às improvisações, penduramos um largo tecido, suspenso por dois tripés, que limitasse o olhar do diretor somente para a parte inferior do corpo. Dessa maneira, criamos um dispositivo para ampliar o plano de visão das pernas e dos pés dos atores, como uma lente de aumento. Podemos observar, nas fotos a seguir, algumas imagens dessas improvisações.



Improvisações A2 Passos: Marcelo e Claudio. Fotos: Élcio Rossini. Perugia, setembro de 2016.

[...] Gennadi salienta que não adianta criarmos uma narrativa sem pensarmos na possibilidade de sua realização. Ele destaca que devemos pensar no espectador [...] e que uma situação cênica com personagens sentados dificulta a dinâmica de cena, e o espectador, por sua vez, se “cansa”, despertando nele a curiosidade de ver o que tem por detrás do pano. Bogdanov trouxe a ideia do palco como uma “moldura” que pode limitar a visão. Falar com as pernas. (Diário de Trabalho, 2016)

Após esse exercício, Bogdanov<sup>22</sup> salientou que as improvisações não eram interessantes por duas questões: não possuíam um *Posyl*, um objetivo preciso; e estávamos improvisando com a lógica do corpo todo, e as pernas e os pés continuavam a não “contar” nada. Hoje, ao analisar as imagens capturadas em vídeo nessa fase do projeto, percebo que todas as partículas dramatúrgicas que compunham as ações improvisadas habitavam na periferia do corpo físico e na construção de sentidos e significados frágeis e obsoletos. As cenas improvisadas ilustravam situações sem nenhuma profundidade dramatúrgica na sua forma e no seu conteúdo.

Após inúmeras tentativas de encontrarmos uma linha dramatúrgica que potencializasse a prática na linguagem que nos propusemos a trabalhar, Bogdanov sugeriu um *Posyl* como exercício:

[...] dois atores que pretendem apresentar seu espetáculo. Um espetáculo onde tudo se destrói. O fracasso do espetáculo, do teatro. Eles abrem a cortina, e ela não funciona... eles devem continuar o espetáculo assim mesmo, sem parar. Veem-se somente as pernas [...]. Gennadi sugere envolver o público no espetáculo, dando a eles a tarefa que exigirá uma “forma muscular” ao despertar sua imaginação. (Diário de Trabalho, 2016)

A partir desse estímulo, iniciamos uma longa pesquisa dramatúrgica.

<sup>22</sup> Diário de trabalho. Perugia, agosto de 2016.

Trabalhávamos o dia inteiro, com Bogdanov, em sala de ensaio, e a noite, sem o diretor, na escrita dessa dramaturgia; ou, às vezes, escrevíamos à noite e, durante o dia, experimentávamos. A equipe dramaturgic<sup>23</sup> mergulhou em diversas referências vindas da literatura, de autores teatrais, da filosofia, dos filmes, de músicas e de histórias pessoais de vida. Eram encontros intensos e prazerosos, pois tecíamos nossas ideias impulsionados pela pesquisa da linguagem.

### 3.2.3 A Escrita e a Lógica do Drama: Os Ideais Para o Homem Não Desperdiçar a Própria Morte

Nós iniciamos a ensaiar na Itália. A ideia pertence aos atores: Marcelo e Claudio. Eles se aproximaram de mim com esta ideia. E iniciamos a trabalhar. Mas a complexidade é sempre presente em todas as produções teatrais — é sempre a complexidade na dramaturgia. Na escolha desta dramaturgia. Que coisa devemos representar? Shakespeare ou García Márquez? Esta é a pergunta. E se existe uma boa dramaturgia, agora é mais fácil, então é interessante. E quando a dramaturgia não é suficiente, é difícil. Quanto mais difícil for, mais interessante pode ser. Isto também é uma pergunta relacionada à criatividade. E assim nasceu a ideia. Nós, na Itália, enfrentamos principalmente a lógica do drama, a lógica dramática. Mas, no geral, que coisa se trata? Em cada situação, eu procurei entender, porque me demonstravam e me diziam tudo isto. Eu mergulhei nesta forma. Fizemos muitas coisas. Naturalmente, fizemos alguns esboços, algumas cenas, mas sobretudo, discutimos e desenvolvemos o drama. Como sempre, a criatividade é o sofrimento. Tormento. (BOGDANOV, 2018)<sup>24</sup>

Simultaneamente ao processo prático, desenvolvemos a pesquisa de construção dramaturgic sob um outro viés: precisávamos compor uma narrativa que possibilitasse e justificasse a utilização de apenas uma parte do corpo para dar significado a um todo, e dessa maneira, entrelaçar a forma e o conteúdo do espetáculo. As inspirações de Marcel Fabre e Marinetti foram apenas o ponto de partida para os estudos. Edward Albee (*A história do jardim zoológico*) e Nicolaj Erdman (*O suicida*), e o filme do diretor Roy Andersson (*Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*) também serviram de forte inspiração para a composição da escrita de cena desenvolvida para *A2 Passos*, pois são obras que abordam uma

<sup>23</sup> A equipe dramaturgic, nessa fase, foi composta por Claudio Massimo Paternò, Élcio Rossini e Marcelo Bulgarelli.

<sup>24</sup> Entrevista com Bogdanov realizada pelo autor desta pesquisa juntamente com o Escritório de Cinema.

temática existencialista, de solidão e de ruptura — histórias para que o ser humano não desperdice sua própria morte.

O filme de Andersson, particularmente, serviu como referência para o estudo e a análise de construção de significados por meio da síntese de uma imagem, pois toda esta obra audiovisual foi realizada com câmera parada, com recortes, cores e movimentações precisas dos atores e das atrizes, para a otimização do *Posyl*, do objetivo e do desenvolvimento da ação, pelo estudo do seu *Rakurs*, do ponto de vista do enquadramento.

Assim, inspirado por temáticas existencialistas, o grupo dramaturgico iniciava a escrita de cena com base em situações que retratavam grandes e pequenas ideias de morte — valores não estanques, mas móveis, que abordavam questões referentes ao indivíduo (pequenos valores, como a casa limpa, um amor) e ao mundo (grandes valores, como a fome, a ecologia), o ideal singular do homem que reverbera no ideal do mundo, e vice-versa.

Intitulamos essa temática de *Ideais para o homem não desperdiçar a própria morte*. Buscamos refletir sobre a potência da vida em contraponto com o desejo de encontrarmos pequenos motivos para não desperdiçarmos a nossa própria existência, algo pequeno que se tornasse importante. Assim, criamos um elenco de situações e sensações corriqueiras e às vezes insólitas, divididas em pequenos e grandes ideais. Tal lista, que podemos observar a seguir, serviu de alicerce para as improvisações e escritas de cena que realizaríamos durante a semana.

## **SITUAÇÕES (universais e particulares)**

### **Grandes ideais**

Sustentabilidade

Liberdade de expressão

Corrupção

Beleza

Poesia (libertar a poesia)

Moral (homem, branco, heterossexual de alto poder aquisitivo)

Perfeição física

Posse/Consumismo

Conformismo

Dinheiro/Trabalho

Politicamente correto

Satisfação/Felicidade

Potência sexual

Paz

Ser sempre jovem

Equilíbrio – New Age – ser/estar sempre “positivo”

Utopia da união

### **Pequenos ideais**

Internet grátis

Casa limpa

Tirar férias

IKEA (loja de móveis)

Uma paixão

Um encontro inesperado na rua

Ver TV

Comprar uma roupa

Comer e não engordar

Deitar ao sol

Cigarro e café ao amanhecer

Após esse levantamento, juntamente com o *Posyl* sugerido por Bogdanov — um teatro onde tudo se destrói — o grupo dramaturgico criou o seguinte argumento<sup>25</sup>:

Dois atores formam uma companhia de teatro contemporâneo, que existe há muito tempo. São atentos às novas tendências artísticas e, por isso, são sofisticados, excêntricos. Um (ator 1) é mais vaidoso, egocêntrico, porém simpático. O outro (ator 2) é esforçado, se dedica à montagem técnica, carrega cenografia, monta a luz, faz de tudo, enquanto o outro vive na fantasia, criativo, mas não prático, dedica-se à imagem, aos figurinos. Os dois se completam quando estão juntos.

Eles trabalham há muito tempo juntos e, ao longo dos anos, construíram um espaço de trabalho — um pequeno teatro, que se vê em cena — e nele investiram tempo, trabalho e dinheiro. Ao longo dos anos, criaram um repertório de espetáculos, alguns deles bons, outros nem tanto.

Após um longo período de trabalho juntos, um deles (ator 1) recebe um convite para trabalhar no espetáculo de uma grande companhia teatral, em que ele será o único ator, uma estrela. Seu novo espetáculo fará uma turnê internacional. Por esse motivo, o ator 1 deixará o pequeno teatro e sua parceria.

Esse pode ser o último dia de trabalho dos dois. O último espetáculo da pequena companhia.

E por esse motivo, nesta última apresentação, o afeto e o rancor existentes entre os dois transparece durante a apresentação. O fato do ator 1 abandonar seu parceiro, juntamente com uma pequena falha no sistema de abertura da cortina, desencadeia uma série de situações que revelam a morte da relação entre os dois — a morte do pequeno teatro.

Com base nesse argumento, criamos também algumas notas<sup>26</sup> importantes a serem consideradas, como:

NOTA 1 – Como cenografia, uma grande caixa cênica, com formato excêntrico, elevada do chão, com a frente fechada por uma cortina. Objetos cênicos e outras estruturas estão ao lado dessa caixa. Os atores andam inclusive fora de cena. Fora da caixa também se encontra um cartaz com o nome do espetáculo, e que anuncia também que essa apresentação será a última.

---

<sup>25</sup> Perugia, agosto de 2016.

<sup>26</sup> Elaboradas em agosto de 2016 pela equipe dramaturgica.

NOTA 2 – O espetáculo tem como título “**6 pequenas histórias para não desperdiçar a própria morte**”. E é constituído por seis diferentes histórias que oferecem um motivo ideal para o momento da morte.

NOTA 3 – É importante ressaltar que não são atores mambembes, saltimbancos ou de linguagem circense. Eles se inspiram na máscara de Buster Keaton. Escolheram um espaço teatral diferente do teatro clássico por uma escolha estilista, anticonformista e de pesquisa de uma teatralidade pessoal, autoral.

NOTA 4 – Eles vestem lindos ternos pretos de corte italiano com camisas brancas.

NOTA 5 – Os dois atores representam dentro e fora do espaço cênico. Fora da caixa cênica, a relação é exclusivamente entre os dois (os dois personagens vivem no backstage do espetáculo). No espaço cênico, os dois atores representam suas figuras e podem, neste caso, interagir com o público.

Aliados a esse argumento, iniciamos as improvisações. Porém, Bogdanov salientava a importância de possuímos uma dramaturgia de cena, um roteiro, com a descrição das ações e dos movimentos contidos nelas. Segundo ele (informação verbal)<sup>27</sup>, no processo de montagem de um espetáculo, bem como na construção da ação, quando se tem um pré-roteiro, é possível visualizar e compor minuciosamente as ações e suas reações presentes na cena, que determinam o desencadeamento da narrativa, bem como auxiliam o(a) artista na organização do próprio material corporal, estimulando e instigando os meios possíveis para tecer o objetivo da tarefa cênica associado aos movimentos e às ações do corpo criativo daquele que as executa. Assim sendo, desenvolvemos, nessa fase, vários roteiros<sup>28</sup> com a descrição das ações na cena, como por exemplo:

---

<sup>27</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 1 de setembro de 2016.

<sup>28</sup> Roteiro 01. Cena chegada. Perugia, setembro de 2016.

### CENA CHEGADA

*Percebemos que o ator 2 está irritado com a chegada do ator 1, e isso pode ser visto pelo modo como ele passa a realizar sua tarefa — meio displicente, com foco no colega.*

ATOR 2 – Pega uma cadeira e entra com ela pela direita, entrada oposta àquela por onde o ator 1 entrou.

ATOR 1 – Sai de dentro do pequeno teatro com alguns figurinos nas mãos, abre a mala e, com cuidado, coloca o que trouxe.

ATOR 2 – Sai de dentro do palco pela lateral oposta de onde está o ator 1.

ATOR 1 – Volta novamente para dentro do teatro.

ATOR 2 – Desce a escada e pega a segunda cadeira que está fora de cena. Olha para mala e deixa a cadeira onde estava. Vai até a mala e a abre, olha e a fecha sem mexer em nada. Vai, pega a cadeira e entra com ela pela direita. Para diante da mala deixada sobre a caixa, abre-a e olha o seu conteúdo, sem tocar em nada. Direciona o olhar para a entrada do teatro, por onde o ator 1 entrou. Fecha a mala e entra no palco.

Embora essa escrita dramaturgica fosse mais precisa, pontual, ao desenvolvê-la na cena, surgiam outras ações, que nos transportavam a lugares férteis para a exploração de outros movimentos e outras ideias. Dessa maneira, percebemos que a escrita era um ponto de partida, porém muitas vezes ela perturbava, engessava o processo criativo. Constatamos que deveríamos improvisar, experimentar algumas situações, para que, em um segundo momento, pudessemos elaborar um roteiro dramaturgico conforme solicitado por Bogdanov.

Em síntese, foi somente após diversos experimentos práticos sem a presença do diretor que conseguimos detectar um ponto de partida para iniciarmos a dramaturgia de cena. Ao compreendermos que deveríamos oferecer material a Bogdanov, iniciamos o trabalho prático com base em improvisações e na escrita das

cenar, concomitantemente — uma escrita de palco.<sup>29</sup>

### 3.3 PALAVRA-CORPO-ESCRITA

O espetáculo *A2 Passos* possui uma dramaturgia original, composta em sala de trabalho. Podemos afirmar que a construção dramática potencializou aspectos metodológicos e de exploração dos princípios meyerholdianos na obra. Bruno Tackels (2015) estabelece interessantes reflexões sobre a dramaturgia contemporânea que, a meu ver, se relacionam com o processo artístico da *A2 Passos* e, conseqüentemente, com a Biomecânica Teatral de Meyerhold. O que me aproxima desse autor é o fato de que ele considera o/a ator/atriz, a carne, o desejo, a experiência viva e efêmera como principal mote de construção dramática no teatro — e não somente as palavras, o texto dramático ligado a uma perspectiva aristotélica. Ele diz que as palavras habitam a esfera da literatura, e que o teatro não é uma fração dela, mas, sim, é a “arte da carne”, a arte que se avizinha da vida, e que se aproxima e instiga uma comunidade não aleatória e instantânea (TACKELS, 2015, p. 88).

Meyerhold, assim como Stanislávski e Antoine, foi um dos primeiros artistas que, apesar de ainda estabelecer uma forte relação com o texto dramático em suas obras, não se manteve submisso ao texto em suas encenações. Ele se torna co-criador, um coautor de suas montagens — na medida em que concebe a ideia de encenação. Por exemplo, em seu espetáculo *A floresta* (1924), Meyerhold reescreve o clássico de Ostrovskij para ajustá-lo de acordo com suas ideias. O texto serviu apenas como um pretexto para ele expor seus pensamentos sobre os conflitos de classe presentes na sociedade russa de seu tempo. Em relação ao texto do espetáculo *A floresta*, Meyerhold afirma:

Por um lado, o texto é apenas um pretexto para expor o tema escolhido em uma perspectiva contemporânea. O teatro deve então defender os interesses do espectador, não os do autor; deve responder a uma necessidade, a do

<sup>29</sup> Quando me refiro à escrita de palco ou à escrita de cena, utilizo o conceito de Bruno Tackels (2015), filósofo francês, especialista em Walter Benjamin e na teoria moderna da obra de arte. Em síntese, ele define a escrita de palco como um trabalho que começa na cena. Assim, a palavra (significado) passa a se desenvolver em um universo próprio, específica para as artes da cena, “[...] uma espécie de forma derivada da arte teatral” (TACKELS, 2015, p. 96). Dessa forma, segundo o autor (2015, p.105), a cena é a responsável por gerar “material proteico”, que depois se tornará o texto teatral.

público. Essa luta pelo espectador é, além disso, tarefa de todo ator, de todo diretor. (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2006, p. 171)

E é principalmente na *Commedia Dell'Arte*, no teatro popular presente nas *balagans*, que Meyerhold encontra um lugar para repensar as questões referentes aos modos de atuação e de encenação relacionados à escrita literária. A diretora e pedagoga Adriane Maciel Gomes (2008, p.27) afirma que a *Commedia Dell'Arte* inspirou diversos encenadores pertencentes à vanguarda russa no início do século XX, devido à necessidade deles de oferecer ao teatro a sua própria “autonomia expressiva”.

O trabalho de Meyerhold em seu Teatro Estúdio, inaugurado em 1913, é exemplar a este respeito. Neste estúdio, Meyerhold se propõe, em uma linha de pura experimentação, à formação de um novo ator sobre a base das técnicas cênicas da *Commedia Dell'Arte* e de outras épocas autenticamente teatrais; experimenta novas estruturas e práticas da cena, estabelecendo um teatro de pesquisa, colocando em questão a hereditariedade da dramaturgia ligada à escritura literária [...]. (GOMES, 2008, p. 28).

Em vista disso, a ideia do drama se estende para além do texto dramático, pois no processo de escrita da obra, a ligação entre os elementos cênicos, as necessidades e as visões de mundo do(a) artista e os modos de criação associados a uma práxis técnica/autoral, auxiliam na geração e na composição de significados e de sentidos juntamente com o(a) espectador(a). Assim, essa reflexão, associada à obra cênica e à sua rede de autoria, está ligada diretamente a questões relacionadas à consciência do(a) artista nas possibilidades de recepção da obra artística já no processo de sua elaboração.

Assim, a ideia de um *novo teatro*, desejada por Meyerhold, é relacionada, entre outros, na problemática de recepção e de autoria da obra artística — questão fundamental, que tange não somente a Meyerhold, mas a inúmeros encenadores do início do século passado. A pesquisadora e professora russa Elena Vássina (2013, p.42) afirma que, na visão de Stanislávski e V. Nemiróvitch-Dântchenko, fundadores do Teatro Artístico de Moscou (TAM), o projeto de formação do público elaborado por eles tinha como principal objetivo a criação de um *novo teatro*, que pudesse alcançar o público democraticamente, estimulando sua consciência em relação às

problemáticas existentes em suas comunidades, instigando sua participação de forma ativa na obra e, assim, tornando-o “co-criador do espetáculo”. Nessa perspectiva, o espetáculo se concretiza e se transforma a cada apresentação.

E não vamos esquecer que o teatro é o único tipo de arte que existe aqui e agora e que, graças à interpretação de atores e à recepção de público, o texto cênico se atualiza no processo de apresentação. Cada vez é uma nova apresentação, é o novo texto. (VÁSSINA, 2013, p. 42)

Nesse sentido, ao refletir sobre as questões de autoria da obra e o processo de escrita cênica, posso afirmar que, em *A2 Passos*, atuamos como autores dramáticos e autores de cena. Tackels (2015) defende a existência desses dois tipos de autores na composição da obra dramática. Assim, ao refletir sobre o conflito da relação texto/cena, com base na análise da concepção da rede de autorias nas encenações de Vsevolod Meyerhold, Tackels diz que:

Podemos até dizer que ela é tão velha que a invenção da encenação! Porque isso não é nada concreto e, no entanto, é onipresente na cena. Dela, não vemos nada de concreto, e ainda intervém em toda a composição dos jogos de cena, na maneira de dizer, o movimento dos atores, o espaço que os coloca em jogo, e o universo sonoro que emerge. Como Meyerhold teorizou, aquele que assina a encenação aparece assim como um autor invisível, paralelo ao autor da peça, garantidor da autoridade sobre o espetáculo, já que o autor dramático é responsável pelo texto que ele entrega ao palco. O texto sai do livro para se entregar as forças e à ordem apropriada desse sentido [...]. (2015, p. 88)

Tackels (2015, p.89) também explora a obra teatral e sua relação com o(a) espectador(a), e aborda aspectos da percepção do público vinculada às palavras. Ele critica a ideia de um teatro a serviço do texto: “O teatro não pode ser uma ilustração de um livro, exceto ao preço de uma mutilação” (TACKELS, 2015, p. 89). Ele discorre sobre tal relação dizendo que o(a) espectador(a), quando não percebe as palavras, nesse ponto é que elas se tornam efetivas e de propriedade teatral. O autor aponta que:

Se o espectador não mais ouvir as palavras, é porque elas se tornaram efetivas. Uma versão otimista da discussão entre os proponentes da imagem e os do texto, e que tem o mérito de deixar claro que a obra teatral de acordo com o texto nunca é feita contra ou sem o texto, mas sim como uma busca em áreas onde as palavras não precisam mais ser ditas porque estão tão integradas no espaço do tabuleiro que se tornam ativas, atos, movimentos, força, tensão, gestos, humores, climas, desejos [...]. (TACKELS, 2015, p. 89)

Nos encontros com Bogdanov (informação verbal)<sup>30</sup>, em *A2 Passos*, ele destaca que quando houver a palavra, ela deve estar em perfeita simbiose — seja em direção ou em contraponto à ação — com o todo, refletindo-se diretamente na musculatura, ou se tornando a própria musculatura. Assim, posso dizer que não é desenvolver a linguagem do corpo na palavra ou vice-versa, mas, sim, existir na palavra, na linguagem.

As poucas palavras ditas pelos atores em cena, no espetáculo *A2 Passos*, possuem a síntese da informação desejada, com o objetivo de dar indícios dramaturgicos para orientar o(a) espectador(a) no jogo cênico. Para Bogdanov, não bastava somente compreender o significado das palavras na língua portuguesa, mas também a musicalidade delas, tornando-a universal, como as notas de uma música em uma partitura.

Dessa forma, finalizamos a etapa em Perugia. Bogdanov propôs uma série de tarefas, todas envolvendo aspectos dramaturgicos que deveriam ser traduzidos em ações. Ele sugeriu inúmeras observações sobre a concepção cenográfica, os figurinos e os elementos cênicos. Isso porque a próxima e última fase de trabalho seria no Brasil, onde já tínhamos estreia prevista para o mês de maio de 2017.

#### 3.4 A CRIAÇÃO UTILIZANDO A LÓGICA DOS PÉS E DAS PERNAS

*“Tudo pode ser expresso através das pernas e dos pés e, sobretudo, na relação entre duas pessoas: histórias curtas que sucedem na vida; histórias tristes, felizes ou líricas; um processo de relacionamentos, raciocínios e sentimentos que podem ser expressos através da interpretação com as pernas. Espetáculo-fantasia, com acentos particulares.”<sup>31</sup>*

(BOGDANOV)

<sup>30</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 18 de abril de 2017.

<sup>31</sup> Texto de Gennadi Nikolaevic Bogdanov elaborado para o projeto *Histórias Pedestres*, em maio de 2015.

A última etapa de ensaios ocorreu na cidade de Porto Alegre, onde encontra-se a sede do Rakurs Teatro no espaço cedido pelo GEEMPA. Foram meses de ensaios intensivos, de segunda à sábado. Uma equipe de mais de vinte profissionais envolvidos, entre artistas, técnicos e colaboradores.

### 3.4.1 Um Esquema Metodológico

Sem a presença do diretor Bogdanov, no primeiro mês, realizávamos treinamentos diários baseados no sistema meyerholdiano. Esse momento foi imprescindível para o trabalho, pois por meio dele surgiam outros motes para o trabalho de criação. Os exercícios, por si só, ofereciam qualidades imagéticas nas quais criávamos cenas, situações, deslocamentos ou simplesmente imagens, quadros estáticos ou dinâmicos.

Em um primeiro momento, cada ator executava seu treinamento pessoal de forma autônoma e autoral, calcado nos princípios, com foco em suas próprias dificuldades e fragilidades no método meyerholdiano. Ao final dessa atividade, praticávamos juntos os *Études*: o tapa na cara, o lançamento da pedra e o golpe com o punhal.

Esse exercício tornou-se fundamental para compreendermos a lógica de nossas ações no espaço. Além de ampliar a consciência e a precisão dos nossos movimentos, expandia nossas noções de ritmo, do contato com o outro, com o chão, com o espaço. Os *Études* nos auxiliaram a compreender como distribuir e administrar as plantas do corpo (a planta do peito, das costas, etc.) inseridas no espaço — o que se relaciona com o *Rákurs*, com o ângulo de visão do corpo em ação. O fato de estarmos muito atentos à parte inferior do corpo despertou, em nós, a investigação e o aprofundamento de aspectos técnicos e criativos relacionados à musculatura dessas extremidades e de suas possibilidades de deslocamento pelo espaço cênico, o que colaborou com o trabalho de criação a seguir.

Assim, no período da tarde e da noite, criávamos um repertório de ações e movimentos: às vezes com base na dramaturgia de cena já criada, outras improvisadas no momento de jogo, de exploração.



Ensaio do GEEMPA. Nas fotos: Claudio Massimo Paternò e Marcelo Bulgarelli. Foto: Stefania Mariano. Porto Alegre, março de 2017.

Em relação às improvisações, formulamos uma metodologia de criação que consistia no desenvolvimento de temas – que intitulamos de ideais — como o ideal da perfeição, da beleza, do poder, do amor eterno, da juventude, do consumismo, da família, da religião, da segurança pública. Esses ideais convergiam em direção às questões relacionadas ao *Posyl* do espetáculo: a ruptura do relacionamento entre os atores *versus* o fim do teatro — arte e relação.

Com esse processo, criamos um repertório de histórias, situações, imagens e figuras. Como estávamos sem a presença do diretor, trabalhávamos com o auxílio de uma câmera e/ou em frente a um grande espelho, para que fosse possível visualizar somente a parte inferior do corpo.

Quando nos deparávamos com dificuldades na criação das narrativas, retornávamos às práticas corporais. A exploração dos princípios biomecânicos, aliados a uma motivação criativa ou a uma tarefa cênica, como a necessidade em “encontrar” a caminhada de uma figura, por exemplo, sugere constantemente um vasto repertório de movimentos devido às possibilidades de decupá-lo e desenvolvê-lo por meio das relações com o espaço/tempo, o ritmo, as superfícies e os contatos de apoio, e a fantasia, todos vinculados ao *Posyl* da cena.

A cada encontro, a necessidade de experimentar/pesquisar a linguagem proposta se intensificava, graças à dificuldade de construir sentidos na cena. Após inúmeras tentativas e experimentações, pouco se compreendia sobre os objetivos e o andamento narrativo das cenas. Não encontrávamos uma maneira clara e precisa de “como” desenvolver uma estrutura dramaturgica somente com pés e pernas.

No material cênico que criávamos, pensávamos na ação com ênfase nos movimentos da extremidade inferior do corpo. As cenas eram interessantes em relação ao seu conteúdo dramático, mas, ao focá-las desconsiderado o ponto de vista da parte superior do corpo, a intensidade dramática perdia sua força em forma e conteúdo. Isso porque, no momento de criação, produzíamos as cenas partindo do macro (o corpo todo) para, em seguida, focarmos no micro (pernas e pés). Esse caminho metodológico tornou-se sinuoso, cansativo e muitas vezes frustrante, todavia, intensamente necessário para a descoberta da linguagem à qual nos propusemos.

Posso dizer que, nessa fase, o nosso maior desafio era compreender, na cena, a ideia de “metonimização” das imagens e das narrativas. Como textualizar uma parte do corpo nessa “moldura cênica” limitada? Procurávamos resolver o enquadramento e o *Posyl* de cena por meio da utilização de objetos, sons, palavras e músicas. A certo ponto, percebemos que o corpo e suas ações agiam como coadjuvantes na execução e na composição cênica. Tais elementos cênicos não eram consorciados na extensão de um corpo expressivo, mas desempenhavam a função de uma espécie de “tapaburacos” da cena.

Desse modo, a descoberta do processo da linguagem decorreu por entre muitos erros e poucos acertos. Percebemos que as cenas que obtinham êxito, ou seja, as narrativas nas quais os pés e as pernas eram protagonistas, possuíam princípios comuns. Tais princípios determinaram um esquema metodológico que passou a orientar as nossas improvisações — e foram decisivas para a prática seguinte. Segue a relação dos princípios constatados:

- ***Posyl* como síntese narrativa e organização** – Histórias com longa duração, repletas de detalhes, perdem o fio dramático. Aprimorar o princípio da síntese, do que é realmente necessário, é estabelecer um *Posyl* dramático preciso, isto é, que endereça a ação em direção a um objetivo e a uma ideia específica. Desse modo, é possível proporcionar ao(à) artista da cena uma orientação dos movimentos em direção a uma linha narrativa que converge no seu corpo dramático — como o princípio da *Gruppirovka*, que é um ponto de referência e, ao mesmo tempo, de organização da ação do ator e da atriz. Dessa maneira, os sentidos criados na cena, ao se organizarem concentrados na parte inferior do

corpo, ampliam radicalmente o *Rákurs* (ponto de vista) da ação teatral em relação ao próprio ponto pré-definido — neste caso, os pés e as pernas.

- **Pensar com as pernas e os pés** – Criar e improvisar utilizando a lógica dos pés e das pernas, e não a lógica do corpo inteiro. Como agem e pensam os pés e as pernas? Elas representam todo o corpo.
- **Determinar as dimensões do plano de visão da ação** – Cada centímetro, a mais ou a menos, do plano de visão das pernas e dos pés modifica totalmente a ação e como ela é percebida pelo(a) espectador(a) — o *Rákurs*. Portanto, cada ato do espetáculo deve ter uma medida precisa para despertar a consciência do ator e da atriz na dimensão do seu corpo na cena. As medidas são:

ATO I – cortina na altura de 50 cm – visão oferecida ao (à) espectador(a) dos pés até a linha do joelho.

ATO II – cortina na altura de 64 cm – visão oferecida ao (à) espectador(a) dos pés até a linha abaixo do quadril.

ATO III – cortina na altura de 90 cm – visão oferecida ao(à) espectador(a) dos pés até a linha acima do quadril, tornando sutilmente visível as mãos.

Assim, quanto maior a superfície do corpo atuando no campo de visão, maior também serão as possibilidades e as variações expressivas para o ator e a atriz representarem e articularem o desenho de sua ação cênica. No ATO III, em que se incluem as mãos no plano de visão do(a) espectador(a) (foto a seguir), abre-se um amplo campo de possibilidades criativas, pois se amplia o *Rákurs* do enquadramento de cena e o espaço de visão da atuação.



Espectáculo *A2 Passos*. Cena presidente – III Ato. Foto: Thiéle Elissa. 2017.

- **Estimular e ampliar a percepção da visão** – O espetáculo deve iniciar pelo menor foco e, continuamente, ir se direcionando proporcionalmente ao maior foco, “habitando” o olhar do(a) espectador(a) a ver uma parte pelo todo (*Rákurs*) e, dessa forma, através do *Tórmoz*, do controle da ação nesse enquadramento, instigar o público por meio do desvelamento de indícios dramatúrgicos.
- **Sintetizar os elementos visuais da ação** – Toda narrativa deve conter ações precisas aliadas aos elementos visuais (figurinos, objetos, acessórios, etc.), que comunicam imediatamente a figura teatral e suas ações, o *Posyl*. Um estudo aprofundado sobre esses elementos — cor, forma, símbolos, entre outros — é necessário, pois eles agem diretamente na recepção da obra artística e, assim, estimulam o(a) espectador(a) a reconhecer imediatamente uma figura, como: um homem de meia idade, um jovem triste, um bandido perigoso, uma idosa sonolenta, uma mulher apaixonada, entre outros. Isso auxilia, orienta e oferece indícios ao(à) espectador(a) na percepção de quem se encontra nessa *Totchka*: o que já fez, o seu passado, e o que pode fazer, como *Otkaz*, perspectiva, sugestão. Auxilia também o ator e a atriz a despertarem sua consciência de “como” estar com o corpo fixo em uma *Totchka* no espaço e, nessa posição, compor uma *Stoika*, ou seja, uma configuração espacial definida do corpo, seja de forma dinâmica ou estática. Dessa maneira, é possível insinuar sentidos e significados dramatúrgicos.

- **Buscar contrapontos** – Criar imagens cotidianas, estáticas ou dinâmicas, de fácil reconhecimento no imaginário criativo, em contraposição à situação do(a) espectador(a) de ter uma visão limitada, concentrada nas pernas e nos pés dos personagens ou das figuras. A contraposição desses elementos reforça e potencializa o *Posyl* da encenação. Primeiro se reconhece o objeto para, depois, deformá-lo e o recompor.
- **Estimular o gosto pelo mistério** – Representar com pés e pernas, mantendo o mistério e a curiosidade do(a) espectador(a) sobre o que acontece na parte superior do corpo. O mistério, entre outros aspectos, relaciona-se ao princípio do *Tórmox*, pois, ao conter a ação física no espaço, cria-se uma tensão muscular, dramática, que oferece indícios para o(a) espectador(a) no jogo da sugestão.
- **Ver-se de fora** – Não ensaiar na frente do espelho. É necessário obter um olhar sobre si para despertar a consciência física/muscular no desenvolvimento do desenho da ação teatral. Olhar-se no espelho dificulta a consciência e a concentração da atenção muscular na ação a ser desenvolvida. Ter consciência da *Gruppirovka* auxilia na organização de nossas ações e, por consequência, na consciência de como ela se constitui no espaço cênico.
- **Eliminar o que é supérfluo na ação** – Em busca de uma síntese da ação, suprimir tudo aquilo que é obsoleto. Todo elemento cênico, rítmico, de movimento deve convergir para o grande objetivo de cena. A consciência da frase de ação e de suas partículas (*Otkaz, Posyl, Totchka, Stoika*) auxilia na eliminação de tudo o que é supérfluo.

Após essas constatações, o processo de criação passou a fluir. Ao final, havíamos construído mais de três horas de material cênico para compor o espetáculo juntamente com o diretor.

### 3.4.2 A Cada Passo Uma Dança – Criações Coreográficas

“A ação “visível e entendível” revelada pelo ator é a ação da dança”.<sup>32</sup>

(Vsevolod Meyerhold)

Vinte dias antes da chegada de Bogdanov ao Brasil, a atriz, coreógrafa e bailarina italiana Stefania Mariano<sup>33</sup> desembarcou em Porto Alegre para desenvolver o trabalho de criação coreográfica. Nessa fase, tínhamos diversos esboços de cena criados a partir de improvisações. Tínhamos também uma dramaturgia mais concisa, embora os movimentos e as ações não estivessem fixados devido ao fato de que estávamos mergulhados em um período de plena experimentação.



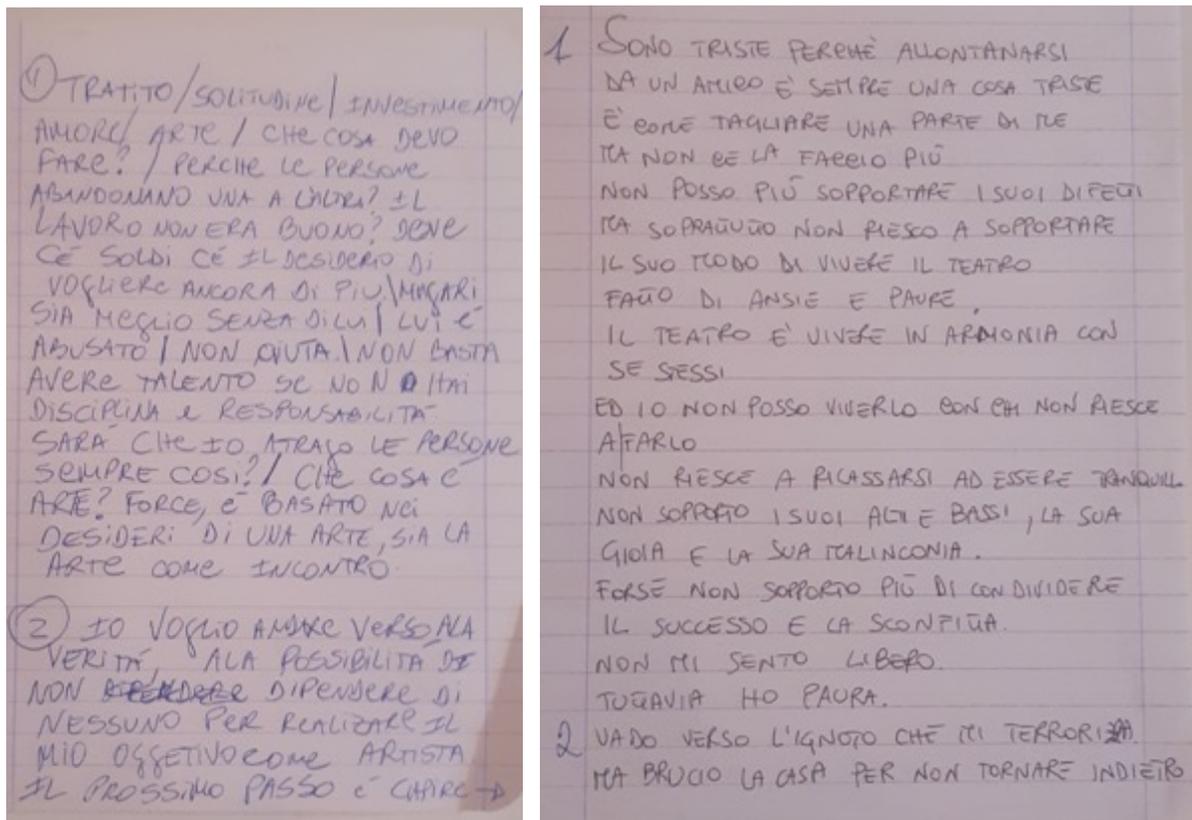
Criação coreográfica – cena final/ruptura. Na foto (a partir da esquerda), Stefania Mariano, Marcelo Bulgarelli e Claudio Máximo Paternò. Foto: Produção A2 Passos. Porto Alegre, 3 de abril de 2017.

Mariano, ao desenvolver seu trabalho, criou uma metodologia de composição coreográfica que consistia na estruturação de uma narrativa escrita, por meio de temas sugeridos pela dramaturgia — o *Posyl* da cena. Este procedimento prático foi desenvolvido por ela em grande parte do processo.

<sup>32</sup> MEYERHOLD, 2012, p. 102.

<sup>33</sup> Stefania Mariano é atriz, bailarina e coreógrafa. Em 2007, fundou do grupo La Fabbrica dei Gesti, baseado na cidade de Lecce (Itália). Desde 2009, mantemos uma parceria na criação de espetáculos e de atividades de formação. Em 2013, iniciamos o estudo prático voltado à dramaturgia do movimento musical, aprofundando questões relacionadas aos princípios meyerholdianos na cena contemporânea.

Por exemplo, na última cena do espetáculo, o *Posyl* proposto pela dramaturgia consistia em uma dança excêntrica que retratasse a atmosfera de separação, de ruptura entre os dois atores/personagens. Em vista disso, Mariano propôs que cada ator escrevesse, em um papel, questões relacionadas ao *Otkaz* dessa situação principal, ou seja, não a ruptura em si, mas o que a antecede, o que causa essa separação sob a perspectiva dos personagens.



Exercício de escrita – personagens Ator 1 e Ator 2. Porto Alegre, março de 2017.

Após o exercício de escrita de *Otkazy*, foi proposto que traduzíssemos em movimento cada palavra, com foco nas pernas e nos pés — o que resultou em uma espécie de *dança pessoal* do caráter de ambos os personagens perante a situação proposta como *Posyl*. Essa atividade foi inicialmente improvisada pelos atores e, em um segundo momento, fixada em forma de sequência.

Essas matrizes de movimentos físicos/dramatúrgicos serviram de alicerce para a construção final coreográfica da cena. Mariano criou com os atores uma única coreografia, com base nesses movimentos, mesclando e enredando os movimentos de ambos em uma nova frase de ação. A cena retratava uma dança/espelho, com o

propósito de que ambos os atores/personagens projetassem no outro suas expectativas e suas sensações no instante da ruptura. Nas fotos a seguir, podemos perceber imagens da cena em fase de criação e, logo após, em uma apresentação do espetáculo.



Processo de construção coreográfica: espelho. Foto: Produção *A2 Passos*. Porto Alegre, abril de 2017.



Cena ruptura – coreografia espelho. Imagem de captura de tela. Fara Sabina, janeiro de 2020.

Ao som de *Danse Macabre*, do compositor francês *Camille Saint-Saëns* (1835-1921), a cena foi construída por meio de uma dança dividida em duas partes: a primeira, na qual ambos os atores dançam tal sequência totalmente sincronizados; e a segunda, em que executam a mesma coreografia, mas com erros graves, não harmônicos, o que causa o estopim para a ruptura. Nessa perspectiva, o *Posyl* se estabelecia: a não sincronia coreográfica (ritmo, andamento, percurso das linhas do movimento), em analogia à não harmonia entre os personagens, ou seja, aspectos internos, psicológicos e emocionais, que reverberam em uma esfera externa, isto é, em ações dessincronizadas, errantes e conflitantes dos atores-personagens.

Dessa maneira, o *Otkaz* da cena foi construído com base na sincronia da coreografia, em oposição ao *Posyl* — representado pelos erros coreográficos

coreografados. Ou seja, o princípio do *Otkaz* está em oposição em relação ao *Posyl*, criando uma perspectiva coreográfica, para depois desconstruí-la. Esse mecanismo de opostos tem a intenção de estimular um certo estranhamento no(a) espectador(a), acentuando sua percepção da cena.

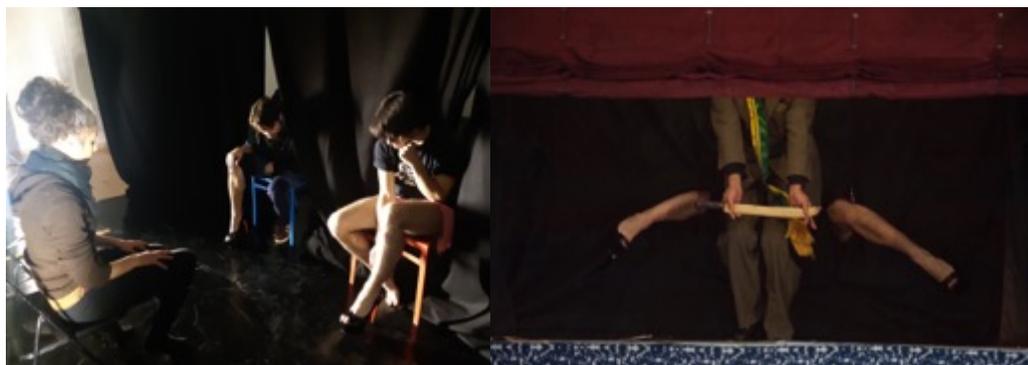
A presença de Stefania foi de extrema importância para essa fase de trabalho, pois além de coreografar algumas cenas, também organizou deslocamentos e ações. Foi um precioso “olhar de fora”, nesse momento que antecedia a chegada de Bogdanov. Essa experiência potencializou a ideia de que todo o espetáculo é uma só coreografia, e que cada passo, cada ação deveria ser dançada, pois com uma “lente de aumento” sob pés e pernas, amplia-se a visão de cada micromovimento do corpo no espaço/tempo, e a precisão dos movimentos é indissociável aos mesmos mecanismos rítmicos e harmônicos presentes na música. Cada movimento tornou-se música e vice-versa.

### 3.4.3 Um Passo a Mais: O Terceiro Ator e o Truque

Antes da chegada de Bogdanov a Porto Alegre, sentimos a necessidade de um ator-contrarregra, pois ao prepararmos, em sequência, nosso repertório de cenas para apresentarmos ao diretor, percebemos que precisávamos de alguém que nos auxiliasse nas trocas de figurinos, bem como na operação de alguns efeitos de cena, como objetos lançados em meio à narrativa, luzes na parte interna da caixa cênica, entre outros. Assim, passou a integrar a equipe o ator e bailarino brasileiro Thiago Ruffoni, que possuía uma noção básica do sistema meyerholdiano por conta de alguns cursos ministrados por mim em Porto Alegre.

No entanto, ao iniciarmos o trabalho com Ruffoni, percebemos que não seria possível trocarmos de figurino entre uma cena e outra devido ao curto tempo de transição entre elas, já que em diversas cenas ambos os atores estavam atuando no palco. Por esse motivo, após contarmos o diretor, decidimos que Ruffoni deveria entrar em cena. Em duas semanas, eu e Paternò reelaboramos o roteiro do espetáculo, agora com a perspectiva de três atores em cena. Nós transmitimos algumas cenas para Ruffoni, que, com muita facilidade, apropriou-se delas.

A entrada de um terceiro ator no espetáculo ampliou as possibilidades de movimentação, efeitos e *truques* na cena. Tínhamos figurinos duplicados, e construímos diversos “números” para causar “ilusões” no público, que poderia se questionar: como os atores realizaram a troca de figurino tão rapidamente? Como suas pernas têm tanto alongamento e flexibilidade? Como esse ator deu a volta no palco em poucos segundos? Enfim, tais *truques* contribuíram positivamente na composição de cena — e isso só foi possível em razão da presença de mais um ator no espetáculo.



Primeira foto (à esquerda): Coreografia das pernas na cena do Presidente. Stefania Mariano (à esquerda), Paternò e Ruffoni. Segunda foto (à direita): Marcelo Bulgarelli na cena do Presidente. Fotos: Thiéle Elissa. Porto Alegre, abril de 2017.

Como exemplo de *truque* utilizado no espetáculo, podemos observar, na foto anterior, referente à cena do “Presidente”, na qual utilizamos uma perna de cada ator, que, coreograficamente, dançam com movimentos amplos, grotescos, estranhos e praticamente impossíveis para um só ator ou atriz executar. Podemos observar, na foto à direita, a cena do “Presidente”, com Bulgarelli, ao centro, como presidente, e, ao fundo, a perna direita de Ruffoni e a perna esquerda de Paternò, em uma metáfora aos meios de corrupção, como a submissão, o engano, a distorção, a chantagem, a mentira, a sedução e o autoritarismo. A conotação sexual e machista na cena, por exemplo, tem a função estrutural de representação de um fenômeno de violência pública, social e política.

Desse modo, com três atores e diversas cenas estruturadas em sequência, registramos em vídeo todo o material e enviamos a Bogdanov, que estava prestes a chegar ao Brasil para a fase final do projeto. Na foto a seguir, a equipe de *A2 Passos* presente nesse período.



Na foto (da direita para a esquerda): Thiago Ruffoni (ator), Marcelo Bulgarelli (ator), Ana De Carli (produtora), Giovanna Zottis (operadora de som e efeitos), Stefania Mariano (Coreógrafa), Élcio Rossini (cenógrafo e dramaturgo) e Claudio Paternò (ator). Foto: Produção A2 Passos. Porto Alegre, abril de 2017.



Espectáculo A2 Passos. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

Os movimentos das pessoas, geralmente, são esquisitos. Não prestamos muito atenção, mas os movimentos que fazemos na vida real são esquisitos. Quando direcionamos nossa atenção para uma pessoa, quando ela está caminhando, percebemos a forma exclusiva de sua caminhada, estranha, e na mente eu posso imaginar o caráter dessa pessoa. Então precisamos criar tudo isso, não fazer um trabalho formal, mas criar uma dança cênica, artística. A mesma coisa para Marcelo e Claudio, quando entram no palco na tentativa de arrumar a cortina [*aqui ele se refere à primeira cena do espetáculo*]. Os seus pés, vestidos com os sapatos amarelos, são muito expressivos. Têm que construir uma coreografia muito exata, muito justa, e parece que cada vez vocês executam os movimentos, fazem de forma diferente. Tem que ter uma dança. Sempre comentamos durante a execução de um *Étude* [*aqui ele se refere ao exercício durante treinamento*], cada momento que o ator atua é uma dança teatral dramática. O *Posyl* do entendimento da atuação deve ser direcionado aos pés. Eu administro com precisão cada gesto, cada movimento do corpo. É um interesse acentuado nisso, e não uma coisa que eu atuo de forma banal. (Gennadi Bogdanov, 2017.)<sup>34</sup>

A partir do próximo capítulo, em meio ao texto, apresentam-se fotos de espetáculo *A2 Passos* e comentários de Bogdanov, proferidos durante os ensaios, transcritos a partir de vídeos, captados durante o processo. O objetivo é oferecer ao leitor uma ideia da poética e da estética do espetáculo, bem como desvelar o processo de construção da montagem através do olhar do diretor com os atores.

<sup>34</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 3 de maio de 2017.

#### 4 A2 PASSOS: O ESPETÁCULO

E depois fui para o Brasil. Mas antes, Claudio e Marcelo iniciaram sozinhos o trabalho com base naquilo que tínhamos desenvolvido na Itália — como havíamos construído a ação, e pensado sobre tudo isso. Eles elaboraram, digeriram, e fizeram alguns preparativos — preparativos feitos em casa. Depois cheguei e me uni a eles e iniciamos a construir este espetáculo. Eu precisava construir uma forma. É difícil construir essa forma para dar um tipo de desenvolvimento de ação. Nós ainda temos algo para adicionar. (BOGDANOV, 2018)<sup>35</sup>

Após o encontro na Itália, e de forma não presencial, por meio de vídeos dos ensaios no Brasil, Bogdanov chegou finalmente a Porto Alegre para dirigir a encenação por um período de 30 dias. Trabalhávamos em torno de dez horas diárias, sempre com o auxílio de uma tradutora.



Gennadi Bogdanov no GEEMPA, em Porto Alegre. Na foto Gennadi Bogdanov e Svitlana Voloshyna (Tradutora). Foto: Thiëlle Elissa. Porto Alegre, abril de 2017.

Os ensaios com Bogdanov eram intensos, consistiam, em um primeiro momento, em um treinamento físico/teatral. Ele fazia questão de que todos os presentes em sala, incluindo os técnicos, participassem do momento inicial de aquecimento e de treinamento. Ele afirmava que, dessa forma, poderíamos estar

---

<sup>35</sup> Entrevista com Bogdanov realizada pelo autor desta pesquisa juntamente com o Escritório de Cinema.

todos juntos, vibrando no mesmo fluxo criativo, porém cada um dentro da sua especificidade.



Preparação/treinamento inicial. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, abril de 2017.



Preparação/treinamento inicial com os atores e a equipe técnica. Foto: Produção A2 Passos. Porto Alegre, abril de 2017.

No primeiro dia de trabalho, apresentamos a Bogdanov o nosso repertório de quase três horas de cenas e situações. Primeiro demonstramos uma seleção de cenas sequenciadas e, em um segundo momento, apresentamos os outros materiais criativos cênicos de forma isolada. Tínhamos uma estrutura dramaturgica base, porém adaptável, movediça.

Para apresentarmos as cenas sequenciadas, estruturamos um esboço dramaturgico, que explorava um jogo metalinguístico ao qual nos propusemos — isto é, a montagem cênica se trata de uma dupla de atores que apresentam seu último espetáculo —, que tem como objetivo refletir, em cena, temas como o próprio teatro e o sentido irrefutável do fim, aliados ao estado de fragilidade das relações humanas — dos atores-personagens e das figuras que estes representam. Durante o processo,

surgiu uma importante questão do espetáculo dentro do espetáculo: é a crise da relação entre os atores que provoca a destruição do seu teatro — o sistema de abertura da cortina e a destruição final — ou é o fim do teatro que potencializa o fim da relação entre eles? Aqui o “teatro” se torna um sujeito, e essa personificação ultraja e, simultaneamente, sofre as consequências de tal conflito.

Entretanto, essa situação macro, a relação de crise entre os atores, é esmiuçada por meio de indícios dramaturgicos durante a representação do seu próprio espetáculo, que consiste em pequenas histórias e situações que sucedem na vida cotidiana, com foco nos processos de relacionamentos, raciocínios e sentimentos. Assim, dividimos essas histórias em três atos: dependência, relação (divergência) e poder.

As cenas que compõem cada ato evocam a evolução, a sucessão, a sobreposição e a multiplicidade de acontecimentos que refletem a mulher e o homem na contemporaneidade. Um micromundo, e como ele se estabelece quando a lógica não vem da “parte de cima” dos corpos, mas, sim, do universo perto do chão, que muitas vezes passa despercebido por nossos sentidos. Nosso objetivo era ampliar o olhar para uma parte, fazer o exercício de enxergar o todo, refletindo sobre a diversidade dos acontecimentos públicos que nos revelam e que podem ou não nos transformar como seres humanos.

Bogdanov, na primeira semana de ensaios, resignificou totalmente o trabalho que construímos por meio de improvisações. Ele buscou convergir os signos e os elementos cênicos em direção a um único *Posyl*: cenário, ações, narrativas, figurinos, luzes, músicas, objetos, adereços, entre outros.

O diretor muitas vezes fazia demonstrações, atuando na cena, com o objetivo de exemplificar as inúmeras possibilidades de como explorar o gesto cênico — não na sua forma, mas na maneira consciente de como o ator e a atriz podem construir a expressão e o pensamento do caráter da sua figura por meio dos pés e das pernas.



Foto: Gennadi Bogdanov — processo de ensaios. Foto: Produção A2 Passos. Porto Alegre, 24 de abril de 2017.

Bogdanov (informação verbal)<sup>36</sup> sublinhava que toda a ação deveria ser explorada e apoiada nos sete princípios básicos para a construção da ação do sistema meyerholdiano, e que deveríamos desenvolver o conteúdo interno de cada “caminhada” em cena, pois o conjunto de atitudes externas específicas de um indivíduo diante de uma situação particular/social/comportamental é a expressão de seu conteúdo interno.

É sempre necessário encher o conteúdo interno de cada movimento. Não importa o que vocês colocam, pensam neste momento: a sua fantasia ou a imaginação, tanto faz! Vocês ficam com isso, mas tem que existir. Se eu entro no palco e todos enxergam o meu pé, já é um momento cênico muito amplo. Eu faço, meu pé faz. Mesmo quando você entra em um café, teus pés te apresentam. Não exatamente que eles têm que se mover o tempo todo, mas executar uma *Stoika*, uma posição firme e precisa no espaço. Fazer conscientemente isso: eu me apresento assim. (BOGDANOV, 2017)<sup>37</sup>

O diretor (informação verbal)<sup>38</sup> salientava, também, que a originalidade e a especificidade da linguagem deste espetáculo era devido ao fato do plano de visão do(a) espectador(a) ser direcionado exclusivamente para um fração isolada do corpo. Portanto, era necessário despertar em nós uma maior consciência do acento que deveríamos explorar nessa parte. E esse aspecto ainda era nossa fragilidade nessa fase de trabalho.

<sup>36</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 27 de abril de 2017.

<sup>37</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 27 de abril de 2017.

<sup>38</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 25 de abril de 2017.

Assim, a acentuação expressiva da ação direcionada a uma visão diminutiva foi intensificada pela orientação rigorosa e precisa de Bogdanov. Durante as improvisações e os ensaios nesse período, essa práxis se intensificou, relacionada aos seguintes aspectos: a precisão do desenho de cada ação e de cada movimento; a descoberta de *Stoikas* estáticas e dinâmicas na criação de imagens que se tornam narrativas; a intensão de cada ação; as características físicas e de comportamento das figuras, reforçadas pela elaboração minuciosa dos figurinos e dos acessórios. Em síntese, essa consciência fortaleceu o *Posyl* de cada cena, ação e movimento. Bogdanov, em sala de trabalho, afirmou:

Qualquer mudança da posição do pé é uma respiração, uma mudança de vida, um gesto. Qualquer movimento que executamos com cabeça, queixo ou com os olhos, nós colocamos um pensamento neste momento, neste gesto. A mesma coisa é com os pés. Por exemplo, você dança em uma cena curta [*ele demonstra a dança*]: é necessário colocar o conteúdo em cada movimento que você faz na sua dança. Criar para si mesmo uma história sobre esta dança — uma história interna. [...] Por isso, cada momento é uma apresentação, um *Posyl* [...]. (BOGDANOV, 2017)<sup>39</sup>

Desse modo, em praticamente uma semana finalizamos, juntamente com Bogdanov, o roteiro do espetáculo, resolvendo aspectos dramaturgicos até então frágeis. A construção dramaturgica final do espetáculo foi concluída em cena. Assim, definimos o *Posyl* do espetáculo, dos atos, das cenas, das figuras, e suas transições.



Estudos dramaturgicos de Gennadi Bogdanov. Foto: Produção Projeto Histórias Pedestres. Porto Alegre, abril de 2017.

A seguir, como instrumento de análise, apresento o roteiro do espetáculo por meio de imagens das cenas e da descrição de seu *Posyl*.

<sup>39</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 23 de abril de 2017.



Espectáculo A2 Passos. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

Quando eu entro em cena para dançar no “intervalo”, não é uma cena de transição: é o meu solo, a minha cena. Por que agora vocês fazem tudo depressa? Parece que vocês fazem mais rápido para prosseguir em direção à próxima cena. Vocês pensam que a próxima cena é a mais importante, mas não é assim! O que eu faço agora é o mais importante. (BOGDANOV, 2017)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 1 de maio de 2017.

#### 4.1 ROTEIRO ESPETÁCULO *A2 PASSOS*

Os afetos e ressentimentos de uma dupla de atores se acirram durante a derradeira apresentação. Sua longa relação, juntamente com uma falha no sistema de abertura da cortina, desencadeia uma série de situações que os colocam diante da iminência do fim. Através de um jogo metalinguístico, *A2 Passos* traz a cena temas como o próprio teatro, o sentido inelutável do fim, da perda; das relações humanas em um território cotidiano transtornado e frágil. As histórias são representadas somente por meio de movimentos expressivos das pernas e dos pés dos atores.<sup>41</sup>



Estudos dramatúrgicos de Marcelo Bulgarelli. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, abril de 2017.

Observação: Cartaz revelado no prólogo do espetáculo.

*Posyl* do Cartaz: informar ao(à) espectador(a) que esta é a última apresentação do espetáculo.



Cartaz do espetáculo dentro do espetáculo. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2017.

<sup>41</sup> Sinopse do espetáculo *A2 Passos*. Porto Alegre, 2017.

## Prólogo – Preparação

*Posyl:* Criar expectativa para o início do espetáculo em sua última apresentação.

### Ensaio/processo



Foto: Marcelo Bulgarelli - Captura de tela.

### Espetáculo



Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2017.

## ATO I – Relação

### Cena 01: Falha no sistema de abertura da cortina (3X)

*Posyl:* Colocar empenho em tentativas fracassadas de arrumar a cortina, para que o espetáculo possa continuar. Essa ação deve ser repetida três vezes, porém com variantes.

#### Ensaio/processo



Fotos: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

#### Espetáculo

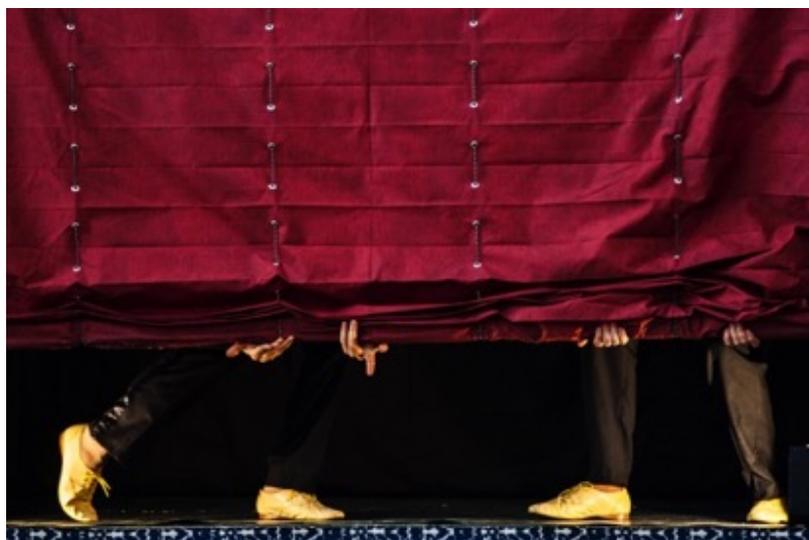


Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2017.

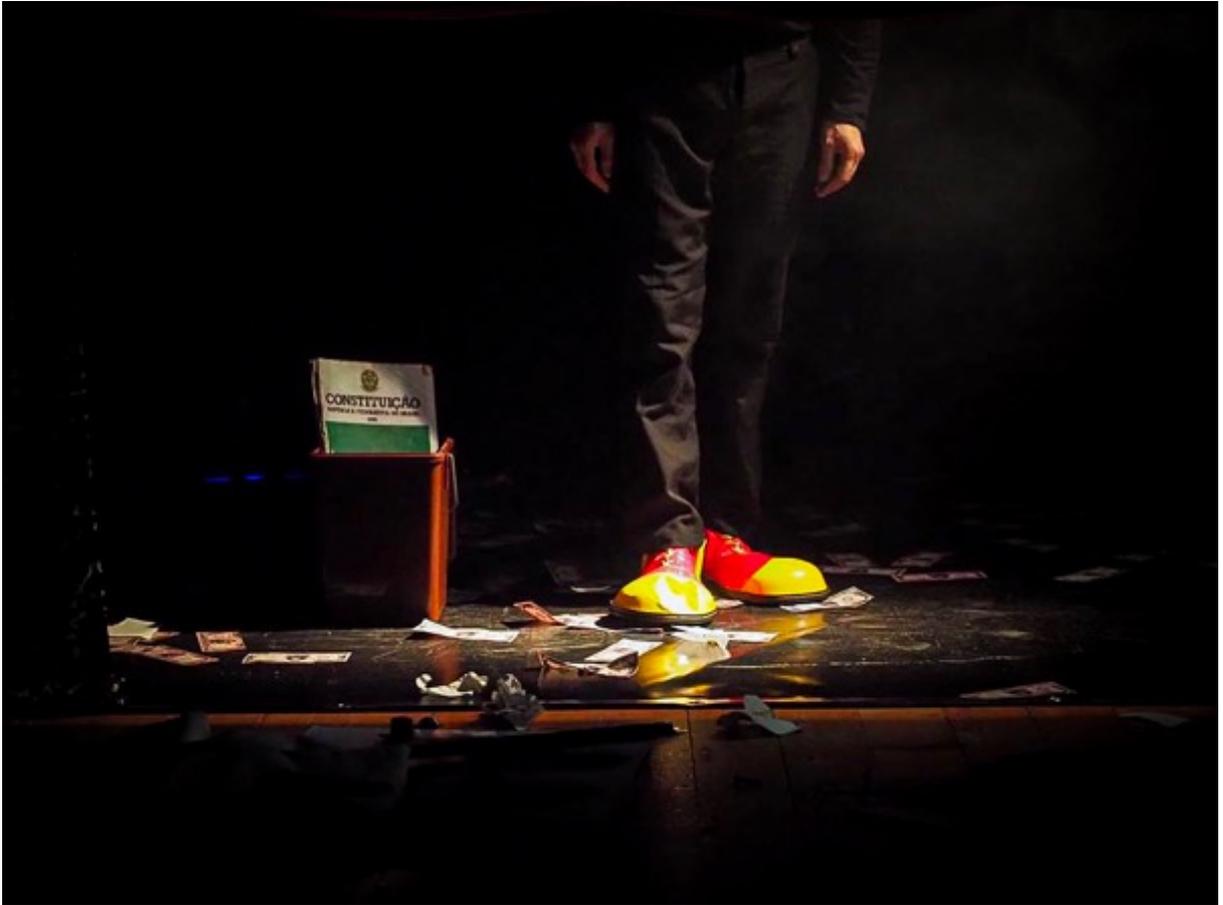


Foto: Teatro Potlach. Fara in Sabina, dezembro de 2019.

Em todas as cenas, quando a cortina não abre, não funciona, toda essa “forma” exige do ator (personagem) uma atenção específica. Meus pés agora são bonecos. Eu devo inventar uma ação no palco. Eu sempre invento concentrando a atenção nos meus pés. (BOGDANOV, 2017)<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 27 de abril de 2017.

## Cena 02 – O espetáculo tem que continuar — pés passantes e apresentação dos personagens (vitrine)

*Posyl:* Os atores decidem continuar o espetáculo mesmo com a cortina semiaberta, e iniciam a apresentação de todas as figuras que compõem as histórias do espetáculo, em uma espécie de “showroom”, em uma vitrine.

Ensaio/processo



Espetáculo



Fotos: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

### Cena 03 – Muletas

*Posyl:* Dois pés amigos, que se amam, mas que são separados pelo destino, pela passagem do tempo. Fim ou desistência?

Ensaio/processo



Espectáculo



Fotos: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

### Cena 04 – Café/celular/homem com quatro mãos

*Posyl:* O homem realiza diversas ações cotidianas e banais, mergulhado em si, e, por consequência, se esquece de realizar uma tarefa com seu companheiro.

#### Ensaio/processo



Foto: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

#### Espetáculo



Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2017.

### Cena 05 – Arrumar cortina — Gigante — Transição

*Posyl:* Arrumar a cortina. Os atores/personagens devem demonstrar uma certa disputa, um aborrecimento um com o outro.

#### Ensaio/processo



Foto: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

#### Espetáculo



Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2017.

## II ATO – Dependência

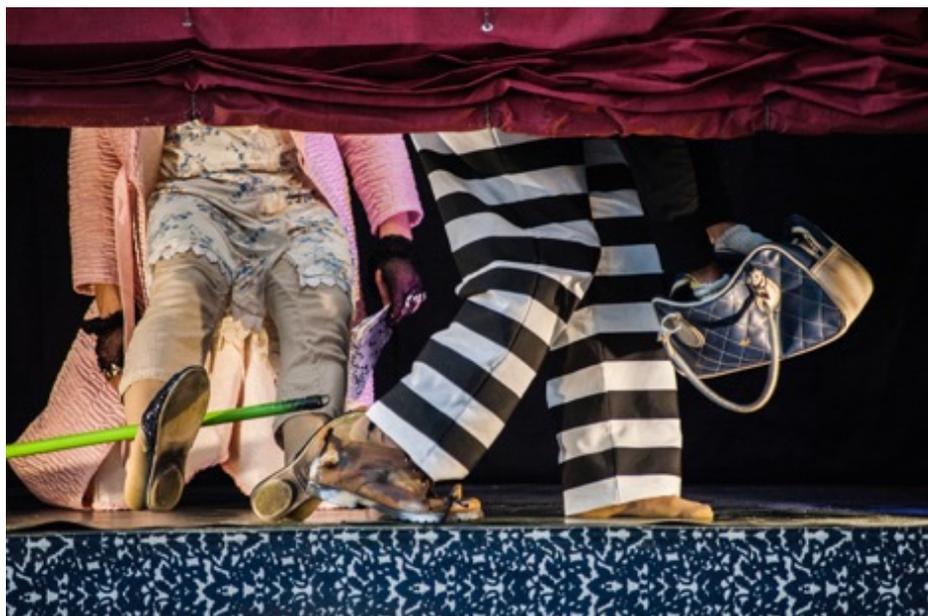
### Cena 06 – A Velha, a TV e o Ladrão

*Posyl:* A relação de dependência do homem/mulher com a televisão — a ficção que se torna realidade.

#### Ensaio/processo



#### Espectáculo



Fotos: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2017.

### Cena 07 – Separação — Mala

*Posyl:* Um homem escorraçado de casa, mergulha em sua própria tristeza na tentativa de dar continuidade a sua própria vida.

#### Ensaio/processo



Foto: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

#### Espetáculo



Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2017.



Espectáculo A2 Passos. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

Quando eu caminho como uma idosa, eu não somente apresento que sou uma idosa, mas eu tenho a consciência de que possuo habilidade de mostrar esta anciã somente com os pés. Eu administro com os pés. Quando ela começar a assistir televisão, é necessário comunicar esta ação conscientemente com os pés. Por exemplo, quando vocês fazem isso com todo o corpo, com a expressão do rosto, etc., nós podemos fazer este gesto, ou este *[ele demonstra vários gestos]*. Nós distribuimos em todo o corpo o momento da ação. Mas aqui a ação é muito concentrada. Por isso temos que prestar muita atenção em cada momento, cada mudança de posição dos pés. Quando vocês começam a fazer isso conscientemente, imediatamente se cria sentido na ação. (BOGDANOV, 2017)<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 24 de abril de 2017.

## Cena 08 – Dança dos pés nus

*Posyl*: Uma dança de quatro pernas. Embora exista uma relação de dependência e de sincronicidade, decidem separar-se em direções opostas.

### Ensaio/processo



### Espetáculo



Fotos: Thiéle Elissa, Porto Alegre, 2017.

### III ATO – Poder e rupturas

#### Cena 09 – Arrumar cortina – Relação arte/trabalho – Transição

*Posyl:* Enquanto um ator se empenha em arrumar a cortina do teatro, o outro pensa somente em si, organizando suas malas, estabelecendo um conflito de posse e de território.

Ensaio/processo



Espectáculo



Fotos: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

## Cena 10 – Festa de aniversário

*Posyl:* O enraivecer de um artista/animador de festas vestido de urso. Ele perde a paciência e decide dar um fim a essa situação.

Ensaio/processo



Espetáculo



Fotos: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

## Cena 11 – Amor em um tango

*Posyl:* A relação do poder e da beleza por meio de uma dança de tango.  
Aparência. Superficialidade.

### Ensaio/processo



Foto: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

### Espetáculo



Foto: Thiéle Elissa, Porto Alegre, 2017.



Espectáculo A2 Passos. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

Sempre o espetáculo é uma produção de um grupo de pessoas, uma ação coletiva. Por isso, qualquer coisa que a gente invente, isso deve fazer parte de toda a composição de um espetáculo. Por exemplo, eu gostaria que a minha mão direita tivesse uma cor vermelha, e a outra mão, a cor azul. Eu gostei assim! Mas isso corresponde a toda a composição geral da ação? Então tudo que vocês fazem deve se encaixar bem na harmonia geral do espetáculo [...] às vezes, por hoje posso fazer assim, é melhor, mas na concepção geral de toda a ação, isso não se encaixa. Temos que pensar nisso, sempre. [...] precisamos olhar do lado de fora para compreender se será compatível na ação de dentro. (BOGDANOV, 2017)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 30 de abril de 2017.

## Cena 12 – Revolução/Presidente

*Posyl:* O poder usurpador da política. Corrupção.

Ensaio/processo



Foto: Marcelo Bulgarelli- captura de tela.

Espectáculo



Foto: Thiéle Elissa, Porto Alegre, 2017.

## Cena 13 – Limpeza da corrupção/Velha

*Posyl:* Limpar a “sujeira” da cena anterior.

Ensaio/processo



Foto: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

Espetáculo



Foto: Thiéle Elissa, Porto Alegre, 2017.

## Cena 14 – Final – A destruição do teatro e o fim da relação

*Posyl:* O desentendimento entre os atores causa a destruição do teatro, ou vice-versa. Separação, ruptura, fim.

### Ensaio/processo



Foto: Marcelo Bulgarelli – captura de tela.

### Espetáculo



Foto: Thiéle Elissa, Porto Alegre, 2017.

## Ensaio/processo



## Espetáculo



Fotos: Thiéle Elissa, Porto Alegre, 2017.

## Epílogo – Dança final

*Posyl:* Dança de agradecimento dos atores ao público.

Ensaio/processo



Espectáculo



Fotos: Thiéle Elissa, Porto Alegre, 2017.



Espetáculo A2 Passos. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

O elemento do jogo teatral deve estar sempre presente, em todos os momentos. Se isso não acontecer, a ação fica apagada.

Todos os movimentos devem ser construídos por meio de um entendimento teatral. Sempre tenho que dizer a mim mesmo que não faço um trabalho “pesado”, mas eu executo um trabalho teatral.

A cena do café — eu entro, meus pés entram. Os objetos que a velha utiliza, como o controle da TV, os dedos cheios de anéis, as trajetórias de movimento, tudo, não é como na vida. A figura da velha faz isso: utiliza um gesto amplo para ligar a TV, muda de canal — e isso é um jogo. Cada vez que eu mudo a posição dos pés, é um processo. Não deve ser uma ilustração, ou ação espontânea, que fiz sem querer, inconscientemente.

(BOGDANOV, 2017)<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 1 de maio de 2017.

Bogdanov, durante todo o processo, trouxe a experiência dos seus mais de vinte anos de trabalho como ator no Teatro de Sátira de Moscou. Ele relatava diversas histórias do *backstage* dos seus espetáculos — que serviam de estofos, de inspiração para a composição de nosso espetáculo. Ele sintetizou, aprofundou e enriqueceu as ações na forma e no conteúdo, promoveu a organização do corpo em ação de cada ator, dentro e fora de cena.

Quando vocês agem no espetáculo, fazem qualquer coisa — um atua atrás da cortina, outro na frente, em cena — independentemente de onde vocês estiverem, é necessário executar as ações de forma coletiva. Cada um tem os seus afazeres: um ator precisa trocar o figurino, o outro tem de arrumar algo, preparar, fazer sons, etc., porém cada um tem que pensar no que os outros fazem, e realizar essas ações juntos. Não se fechar para o outro. Sempre pensar: eu troco o sapato e o Marcelo a roupa. Saber. Conseguir enxergar isso na cabeça significa pensar sobre essa dinâmica. Nós estamos juntos, trabalhamos juntos. Eu entro sozinho em cena, mas os meus parceiros permanecem nas “coxias” laterais. Quem fica fora de cena permanece comigo no palco. Somente assim podemos nos reunir no ritmo da ação. (BOGDANOV, 2017)<sup>46</sup>.

Em *A2 Passos*, posso afirmar que foi necessário criar “dois espetáculos”: o primeiro, o espetáculo dentro do espetáculo — a história da relação entre os dois atores. O segundo desenrolou-se nas cortinas laterais e atrás do urdimento. A caixa/teatro tinha, em seu interior, inúmeros objetos e elementos cenográficos que, além de estarem organizados precisamente (cada objeto cênico tinha um lugar específico no fundo da caixa), tinha também um pequeno espaço onde deveríamos realizar as trocas de figurinos e de acessórios (em segundos), bem como auxiliar o outro na cena, na operação das luzes, dos sons, da fumaça e dos objetos que deveríamos alcançar para o ator em cena pela parte superior do corpo, não percebida pela plateia. Bogdanov realizou inúmeros ensaios do espetáculo não visto pelo público, pois tínhamos que ser extremamente precisos, rápidos e silenciosos, preparados para qualquer problema técnico que pudesse acontecer. Enfim, todos reunidos ritmicamente em direção a um só *Posyl*: o espetáculo.

Já na cena, o diretor, muitas vezes, trabalhou individualmente com cada ator, para investigar uma caminhada, um gesto, um ritmo. Debruçou-se também na dramaturgia, questionando seu desenrolar, sempre pensando como espectador. Às

---

<sup>46</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 28 de abril de 2017.

vezes, interrompia o ensaio por horas, com o intuito de encontrar um som ou uma música para a composição de uma cena. Percebi que, para Bogdanov, a música, assim como os objetos de cena e tantos outros elementos cênicos, possuía a mesma importância do que a ação de um ator. Tudo deveria estar integrado na obra.



Ensaios com o diretor Gennadi Bogdanov em Porto Alegre. Foto: Thiéle Elissa, abril de 2017.

Com a mesma precisão que Bogdanov conduzia a fase de treinamento, ele nos orientava na execução das nossas ações. O princípio do “mistério”, por exemplo, ele explorava na construção de um ou mais *Otkazy*, isto é, as ações que antecedem a ação principal. Estes *Otkazy* eram reforçados por algum som ou ruído musical, que oferecia uma perspectiva do que sucederia, o *Posyl*. Essa música reforçava e/ou estabelecia uma relação de oposição ao desenvolvimento da ação principal. Muitas vezes, o mistério se revelava aos poucos, durante o próprio *Posyl*, ampliando as tensões da cena, criando ritmo e evolução dramática.



Ensaios com Bogdanov. Foto Thiéle Elissa. Porto Alegre, abril de 2017.

É importante ressaltar que foi o primeiro processo artístico, no qual tive a oportunidade de trabalhar, em que diretor e atores conheciam o método da Biomecânica Teatral na prática e de forma consistente. Ao considerar que esta montagem é composta por artistas de diferentes países e diferentes realidades, e dessa forma, inseridos em contextos sociais e culturais completamente diversos, o método meyerholdiano era o que nos conectava. Criou-se, por isso, uma espécie de comunicação interna entre nós, um lugar seguro. Durante o processo diário de ensaios, após algumas semanas, não precisávamos mais de uma tradutora, pois compreendíamos o que Bogdanov nos dizia, sem entender literalmente a língua russa. Criaram-se intimidade, diálogo e conexão. A consciência dos princípios biomecânicos gerava uma resposta quase que imediata aos desafios propostos na encenação.

Na investigação de cada frase de ação, a síntese se estabelecia devido ao *Rákurs* da cena, que era limitado pelo plano de visão da cortina, que, por consequência, já causava um certo tipo de estranhamento, mistério e curiosidade. Bogdanov, ao observar as cenas criadas por nós anteriormente, realizava essa síntese por meio da exploração da dinâmica de ação *Otkaz-Posyl-Totchka-Stoika*. Muitas vezes, o movimento era acentuado pelo seu *Otkaz*, isto é, o que precedia a ação principal era uma ação “maior” que o próprio *Posyl*.



Espectáculo A2 Passos. Foto: Teatro Potlach. Fara in Sabina, novembro de 2019.

[...] por exemplo, se vocês forem dar uma volta no circo Chapitô — um circo de rua — irão observar vários objetos que estão sendo colocados, deitados e pendurados no espaço. Mas, em todas as posições desses objetos — como estão sendo posicionados — possuem um sentido próprio, não estão ali por acaso. Se aqui tem uma caixa, esta caixa está sendo colocada aqui propositadamente — ela vai ser utilizada. Nenhum objeto é desnecessário ao redor desse circo. Se a madeira está lá, é porque possui uma ideia do porque ela está lá. A mesma coisa aqui: se está sendo colocada uma caixa em algum lugar, ela está nessa posição porque existe uma ideia nisso. Dessa forma, todos os objetos têm que estar organizados de forma clara, limpa. E assim nós podemos executar o *Posyl* correto de tudo isso. Todo o espetáculo é uma produção de um grupo, de um coletivo de pessoas. (BOGDANOV, 2017)<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 25 de abril de 2017.

Contemporaneamente à fase de ensaios na sede do GEEMPA, figurinista, cenógrafo, cenotécnico, produtores, enfim, toda a equipe trabalhava compartilhando o mesmo espaço físico. À medida que o processo evoluía, novos elementos e novas necessidades surgiam. A seguir, busco discorrer sobre como os princípios da Biomecânica Teatral se desenvolveram na concepção dramatúrgica dos figurinos, dos acessórios, dos objetos, da cenografia e da trilha sonora pesquisada.

#### 4.2 PÉS E PERNAS: O SAPATO COMO MÁSCARA DE EXPRESSÃO

Desde 2008, durante o processo de treinamento com Bogdanov, exploramos o deslocamento do(a) ator/atriz pelo espaço utilizando diferentes partes do pé como ponto de apoio: borda externa, borda interna, ponta e calcanhar. Constatamos que, em cada ponto de apoio, é possível desenvolver esses deslocamentos com inúmeras variações, como por exemplo: agrupando ou não o corpo no deslocamento, fundamento relacionado à *Gruppirovka*; células rítmicas; resistência do movimento, o *Tórmoz*; deslocamento em linhas retas, paralelas e cruzadas; deslocamentos de frente, de costas, dos lados direito e esquerdo, associados ao *Rákurs*; aproveitando ou eliminando as articulações, como deslocar-se sem flexão dos joelhos; deslocamentos em diferentes planos (alto, médio e baixo), entre outros. Bogdanov (informação verbal)<sup>48</sup> afirma que, quando descobrimos a “forma da caminhada” de um personagem, o processo para encontramos o ritmo e a atmosfera do seu caráter torna-se mais eficaz.

---

<sup>48</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 28 de abril de 2017.



Exercício de deslocamento utilizando somente a articulação do tornozelo, ativando o contato do pé no chão — base inferior e superior. Na foto, Marcelo Bulgarelli, durante demonstração técnica “A feira das ações: demonstração dos princípios da Biomecânica Teatral de Meyerhold para a construção da ação”. Direção de Adriane Gomes. Foto: Camila Fontes. Bauru, 2017.

A intensa exploração das pernas e dos pés no trabalho potencializou a investigação dos elementos citados anteriormente e de como é possível os compor na cena. Desse modo, foi possível experimentar as nuances dos pontos de apoio dos pés, os seus detalhes e micromovimentos que, muitas vezes, durante o período de treinamento, não alcançamos. Essa exploração nos abriu caminhos para a construção de nossas narrativas, como também nos possibilitou criar uma metodologia de trabalho diferente daquela que Bogdanov vinha nos propondo nos últimos dez anos.

A exploração dessa musculatura de base — pés e pernas — se ampliava com a utilização de diferentes sapatos. Dessa maneira, no decorrer do processo, descobrimos a importância da escolha dos calçados para a construção do caráter das figuras na cena. Isso porque, ao permitir somente a visão dos pés e das pernas das figuras cênicas, o sapato funciona como uma espécie de máscara para o ator. Durante o trabalho prático, olhar para a ação sem pensar nas linhas de força desse elemento, como cores, formas, atmosferas, movimentos, geometrias e gravidade, tornavam as improvisações ineficazes, não funcionavam ao relacionarmos com o *Posyl* da cena.

A descoberta dessas “máscaras de pé” proporcionou uma evolução significativa no processo de construção da obra, como: formas de mover, de girar, de chorar, de transmitir alguma emoção, um diálogo, etc. Às vezes, um sapato era adquirido com

base no objetivo da improvisação; outras, o próprio sapato oferecia uma motivação para a improvisação. Todo mínimo movimento com qualquer calçado sugeria um universo rico de possibilidades. Adquirimos mais de 50 pares de sapatos (masculinos e femininos), para que fosse possível trabalhar e pesquisar a linguagem que projeto propunha.



Na foto, alguns sapatos utilizados para as improvisações no processo de construção do espetáculo.  
Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 2017.

#### 4.3 O DISPOSITIVO CENOGRÁFICO – UMA CAIXA CÊNICA PASSANTE

Durante as práticas corporais do sistema biomecânico, além do contato com o chão, explora-se o movimento e seus princípios em relação a outras superfícies, como cubos, mesas, cadeiras, rampas, hastes de equilíbrio, escadas, como podemos observar na foto a seguir. Na Biomecânica Teatral, denominamos essas estruturas de construções teatrais.

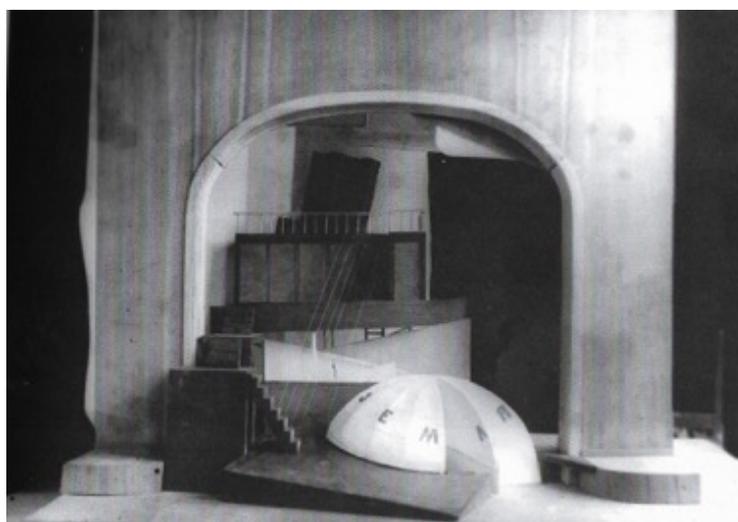


Treinamento com as construções teatrais, com Bogdanov, no CISBiT. Foto: CISBiT. Perugia, setembro de 2019.

Mas como as construções teatrais podem influenciar o movimento dramaturgico no trabalho do ator e da atriz?

Nos anos 1920, Meyerhold, influenciado pela estética construtivista, explorava em suas cenografias uma série de dispositivos cenográficos que estimulavam o jogo e a movimentação dos atores. Com tais mecanismos, muitas vezes móveis, ele construía narrativas e metáforas na cena. Como exemplo, Béatrice Picon-Vallin discorre sobre o dispositivo cenográfico de Meyerhold no espetáculo *Mistério Buffo*:

[...] a sala forma um espaço único em que os atores circulam facilmente. Uma semiosfera vazia e giratória é colocada sob um praticável em declive que termina nos pés do público; de um lado existe a Terra, de outro o inferno. Atrás disto, o restante do dispositivo cenográfico ocupa toda a largura, a profundidade e a altura da cena: escadas, passarelas, plataformas e cabos são repartidos em três níveis suspensos na qual se pode intuir o ritmo geral de uma parábola. [...] Este dispositivo (montagem tridimensional de elementos em madeira, concebida em função de oferecer potenciais planos de atuação) é totalmente habitável para o ator, e favorece um contato livre com o público, uma atuação que alivia e pede, em troca, um treinamento físico muito desenvolvido [...]. (2006, p. 93-94)



Modelo do dispositivo cenográfico do espetáculo *Mistério Buffo* (segunda versão), dirigido por Meyerhold, em 1921. A foto é de uma maquete em madeira e compensado, reconstruída em 1924/25 por M. Gosolov.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> PICON-VALLIN, 2006, p. 93.

As construções teatrais — ou dispositivos cenográficos, para Meyerhold — acima de tudo, desenvolvem a capacidade do(a) ator/atriz de explorar os princípios do movimento em diferentes volumes e superfícies. Todas as construções não são percebidas como uma cenografia “decorativa”, ou como algo que está ali e comporta um significado que dialoga com a ação. Mas, sim, as construções teatrais são uma extensão do corpo do(a) ator/atriz, que potencializa e instiga a musculatura a criar diferentes possibilidades e qualidades de movimentos dramáticos. Bogdanov (informação oral)<sup>50</sup>, ao discorrer sobre a arquitetura das construções teatrais, afirma que ela não é sempre uma figura teatral, e que precisamos pesquisar as relações entre o/a ator/atriz e a arquitetura do espaço.

Para efetivamente construir, em *A2 Passos*, essa relação entre o corpo cênico e o corpo cenográfico, Élcio Rossini elaborou diversos protótipos, para encontrar uma maneira eficaz para montar um palco que pudesse estar tanto no espaço da rua como no Teatro e, assim, em ambos, oferecer aos atores diversas possibilidades de exploração na relação com esse dispositivo cênico. No espaço da rua, foi necessário considerar as possíveis intempéries: vento, chuva, sol, terreno irregular, eletricidade (luz e som), bem como autorizações e licenças burocráticas. A seguir, podemos observar duas maquetes confeccionadas por Rossini em sua pesquisa.



Possibilidade 01 – Maquete cenográfica do espetáculo *A2 Passos*. Cenógrafo: Élcio Rossini. Foto: Marcelo Bulgarelli. Porto Alegre, outubro de 2016.

---

<sup>50</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante sessão de trabalho prático no CISBiT, em agosto de 2009.

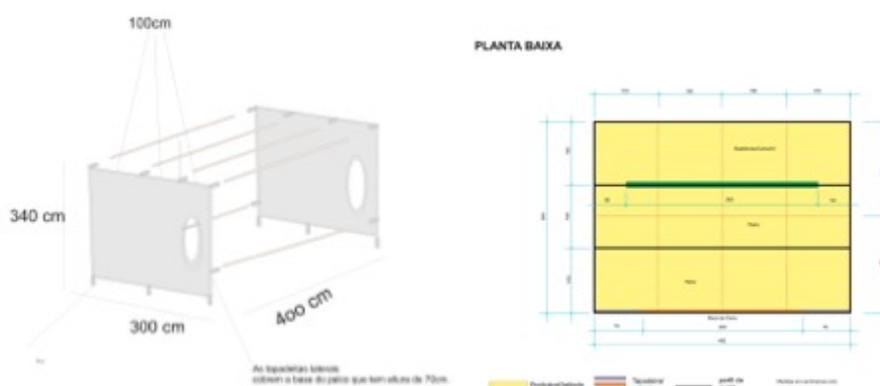


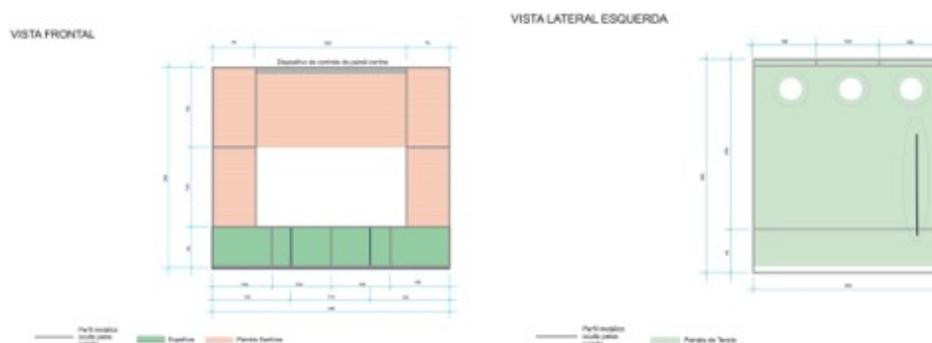
Possibilidade 02 – Maquete cenário *A2 Passos*. Cenógrafo: Élcio Rossini. Foto: Marcelo Bulgarelli. Porto Alegre, janeiro de 2017.

Rossini desejava criar uma “caixa” teatral que fosse uma obra de arte que dialogasse com a cidade, com o ambiente urbano, e, ao mesmo tempo, almejava também estar em um palco teatral, com possibilidades de incrementar iluminação dentro e fora dele.

É relevante ressaltar que o espetáculo *A2 Passos* foi concebido para ser apresentado em qualquer espaço — na rua, no teatro, num ginásio, etc. Tínhamos total independência técnica em relação às estruturas cenográfica e técnica (som e luz), pois contávamos com nosso próprio material. Dessa forma, não estaríamos vulneráveis a nenhum imprevisto técnico, dependendo do lugar onde fôssemos realizar as apresentações.

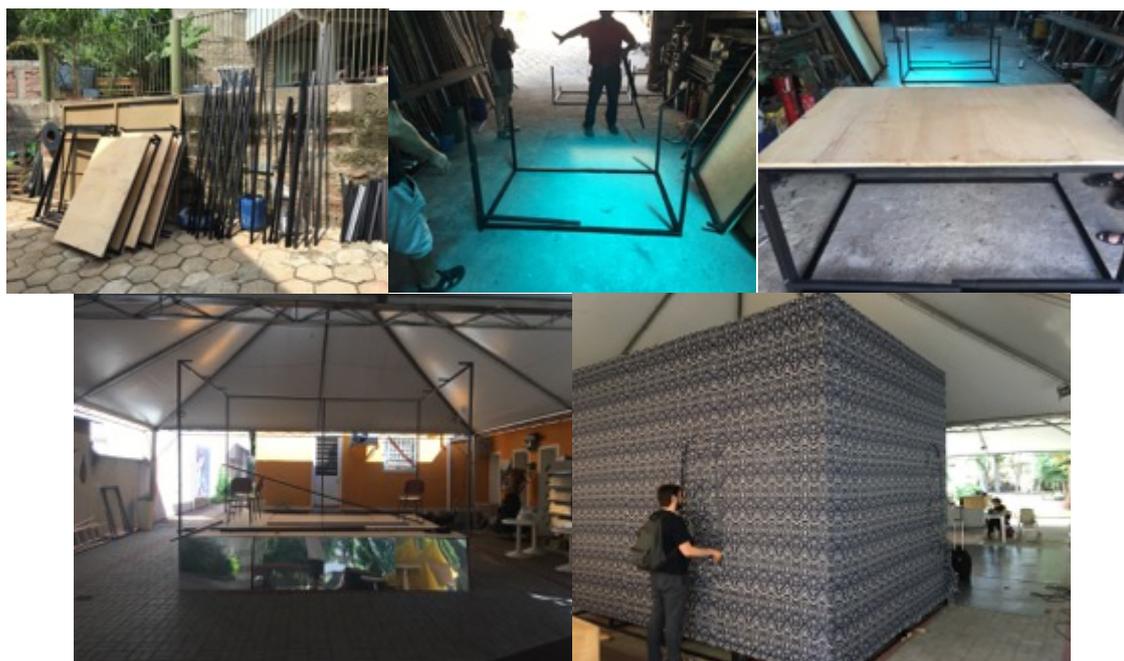
Após inúmeros estudos, observando o espaço mínimo necessário para os atores executarem suas ações, a “caixa” foi construída de forma retangular: 4 metros de largura, 3 metros de comprimento, 3,40 metros de altura, e foi revestida com um tecido estampado em azul e branco.





Projeto cenográfico do espetáculo *A2 Passos* — versão final. Cenógrafo Élcio Rossini. Porto Alegre, fevereiro de 2017.

A seguir, podemos observar, nas fotos, o processo de construção cenográfica.



Processo de construção cenográfica do espetáculo. Foto: Produção *A2 Passos*. Porto Alegre, 2017.



Cenografia do espetáculo *A2 Passos*. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

A escolha da estampa azul e branca que cobre as paredes da caixa cênica tem como objetivo bagunçar, embaralhar a visão do(a) espectador(a), atraindo seu olhar para o centro, para a cortina, para o “buraco” onde as pernas e os pés desenvolvem a narrativa — o *Posyl cenográfico*<sup>51</sup>. Na foto a seguir, podemos observar o “enquadramento” que induz o olho do(a) espectador(a) em direção a um ponto específico, bem como a disposição do público no espaço.



Apresentação do espetáculo *A2 Passos*, em sua primeira temporada, dentro da programação do Festival Palco Giratório – etapa Porto Alegre. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, 21 de maio de 2017.

<sup>51</sup> Entende-se por *Posyl cenográfico* quando todos os elementos cenográficos presentes na encenação dialogam, convergem e/ou se relacionam com o objetivo dramático a ser desenvolvido na obra, de forma direta ou indireta.

Dentro, a caixa cênica é repleta de mecanismos, como um sistema de cordas, cortinas e hastes, entre outros, com a finalidade de oferecer aos atores a possibilidade executar todas as tarefas técnicas sem sair de dentro dela — criando ilusões/truques.

Desde a concepção da cenografia, toda a equipe criativa do espetáculo sentia a necessidade de uma caixa cênica que fosse passível de ser explorada em todas as suas dimensões: no centro (dentro), nas laterais, no “teto”, na parte frontal, entre outras. Dessa maneira, criamos portas laterais, bem como possibilidades de atuação nas partes frontais superior e inferior da caixa. Assim, poderíamos explorar o *Rákurs* das ações sob diversas variantes.

Laterais

Superior

Interno

Frontal

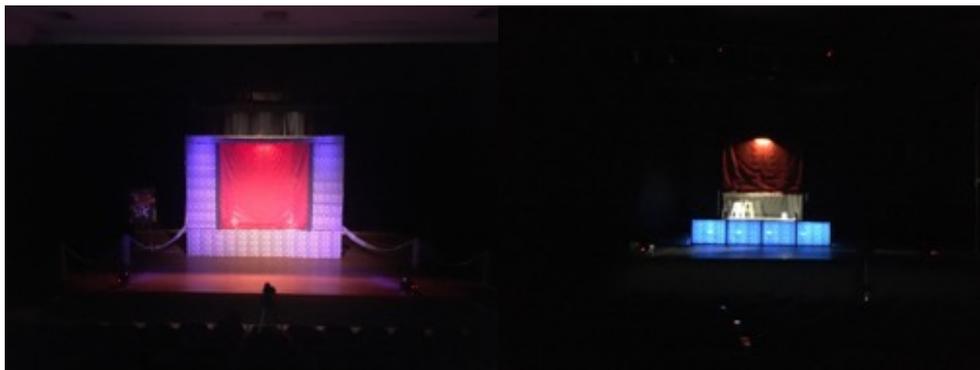


Espectáculo *A2 Passos*. Captura de tela. Porto Alegre, maio de 2017.

A caixa cênica não possuía uma cobertura, pois assim poderíamos desfrutar da luz do sol no espaço da rua, bem como da iluminação no espaço fechado de um Teatro ou de espaços alternativos. Já o tecido que revestia a caixa era ligeiramente transparente, pois em caso de apresentações em um Teatro, poderíamos explorar a iluminação na parte inferior do palco cenográfico. Nosso propósito era “animar” a cenografia e fazê-la acompanhar ritmicamente o *Posyl* da ação — uma caixa cênica viva.



Luz do sol. Apresentação do espetáculo *A2 Passos* no espaço da rua. Foto: Produção *A2 Passos*. Passo Fundo, março de 2018.



Luz cênica. Apresentação do espetáculo *A2 Passos* no Teatro Therezinha Petry Cardona. Foto: Marcelo Bulgarelli. Montenegro, março de 2018.

Já em relação à narrativa, o espaço teatral é o mote que une os dois personagens. Porém, este mesmo Teatro teme sua própria destruição, caso se estabeleça a ruptura da relação entre os atores. Nessa perspectiva, surgiu uma questão, já citada anteriormente: o Teatro potencializa a crise dos atores, pois a cortina se deteriora na última apresentação, ou será que o conflito entre os atores é que propicia o fim do espaço teatral? Assim, durante todo o processo, buscou-se uma relação com a cenografia como se ela fosse um terceiro personagem na obra. Bogdanov propunha que a “caixa” produzisse sons, movimentos, fumaças, papéis, entre outros efeitos, com a intenção de ampliar/ilustrar o conflito dos atores. Dessa forma, a destruição do teatro se inicia com uma falha no sistema de abertura da cortina — o *Otkaz* —, e depois se expande, direcionando-se à destruição final, o *Posyl*.



Cena final do espetáculo: Momento em que o Teatro inicia sua destruição. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

Desse modo, o Teatro executa o seu *Posyl*, a sua destruição, no momento ápice da crise relacional entre os atores/personagens. O espaço cênico revela sua fragilidade — dimensão interna — e, simultaneamente, desvela pela primeira vez o rosto dos atores perante o público. Desse modo, rompe-se a “quarta parede”: o espaço cênico e os artistas nus em frente à plateia. A arte e a vida se fundem em um só organismo, no aqui e no agora, no instante da pausa, quando não sabemos para qual lugar devemos dar o nosso próximo passo. A crise como uma manivela que gera movimento, fluxo, evolução.

Em *A2 Passos*, é evidente o quanto é fértil o trabalho do corpo em relação à arquitetura do espaço cênico. Essa conjunção *corpo-construção teatral* estimula as possibilidades associadas à criação de sentidos e de poéticas na cena. O corpo, ao se entrelaçar/fundir na arquitetura do espaço, encontra a sua própria arquitetura, e, por meio das articulações e das tensões musculares, é possível recriar as formas, no corpo, de acordo com a necessidade do/a artista de cena. Essas formas variam, por exemplo, em linhas ziguezague ou arredondadas.

#### 4.4 FIGURINOS E ADEREÇOS

Desde o início dos ensaios, percebemos que os figurinos e os acessórios do espetáculo deveriam ter um *Posyl*, isto é, clareza e objetividade para que as pessoas identificassem facilmente as categorias sociais e culturais de cada figura. Dessa forma, buscamos o óbvio do imaginário criativo, imagético e corporal, aproximando-nos de um clichê que proporcionasse o reconhecimento imediato de quem estivesse assistindo.

Márcio Paloschi, figurinista do espetáculo, esteve presente desde o início do projeto no Brasil. Inicialmente, ele realizou uma pesquisa de imagens com o objetivo de explorar as diversas possibilidades referentes às manifestações simbólicas, por meio da utilização de sapatos, chinelos, meias, entre outros.



Cena “Amor em um tango”. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

Na imagem acima, denominada “Amor em um Tango”, utilizamos um vestido e um par de sapatos vermelhos, que, no imaginário coletivo, estão intricadamente relacionados com a ideia de romance, atração, sexo e sedução. Dessa mesma forma, em cada cena, buscamos identificar esses signos — os arquétipos de cada figura, para a elaboração dos figurinos e dos acessórios.

Cada imagem expressa questões referentes às diferentes possibilidades de criação cênica. Seguem algumas imagens das pesquisas de Paloschi:

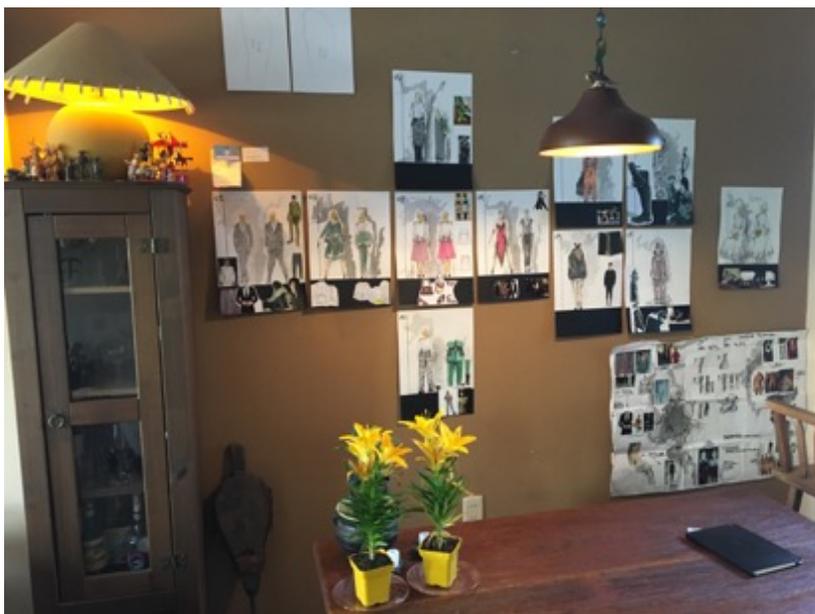




Imagens coletadas por Márcio Paloschi. Fevereiro de 2016.

Assim, em um certo momento, toda a equipe criativa decidiu que era necessário adquirir uma série de figurinos e de adereços para livre improvisação nos ensaios. Um material básico, provisório, para experimentar as ações. Adquirimos inúmeras saias, calças, meias-calças, sapatos masculinos e femininos, bolsas, entre outros.

Após definidas as cenas, Paloschi confeccionava as peças com base na concepção geral da encenação, definida por Bogdanov. Cada cena representa uma evolução na escala de cores, entrando em contraste ou se diluindo no fundo preto no cenário. Na semana que antecedeu a estreia da montagem, o figurinista realizou a “maquiagem final” de todos os objetos e figurinos, dando unidade, procurando dialogar com a parte externa da cenografia. É importante ressaltar o desafio encontrado em pensar um figurino da cintura para baixo: o que deve e o que não deve ser visto. Era necessário concentrar a atenção nos mínimos detalhes, como luvas, meias, calças e vestidos. Como a ação é focada em uma parte específica do corpo, tudo se amplia e gera comunicação com o(a) espectador(a).



Croquis dos figurinos e dos acessórios criados por Márcio Paloschi para o espetáculo *A2 Passos*.  
Foto: Marcelo Bulgarelli. Porto Alegre, março de 2017.

Em todas as cenas, Bogdanov analisava profundamente cada figurino e cada acessório. Ele era atento aos mínimos detalhes e a cada corte de tecido, a cada botão e cada tonalidade de cor, pois todos os elementos deveriam evidenciar o *Posyl* justo em relação a cada figura, para, assim, possibilitar o despertar imagético do(a) espectador(a) em relação à linguagem metafórica e metonímica de cena. Dessa forma, foi possível criar uma associação de imagens por meio desse tecido dramático que transitava na relação entre forma e conteúdo.

Por exemplo, ao longo da montagem da *Revolução/ Presidente*, o diretor também discorre sobre a relação ação/conteúdo/figurino. Bogdanov (informação verbal)<sup>52</sup> diz que no contexto dessa cena, o objetivo é desenvolver uma situação ridícula por meio da figura do presidente e de uma série de ações suntuosas que ostentam poder, dinheiro e autoridade, representados em uma dança. Nesse momento, a figura veste somente uma cueca com estampa da bandeira dos EUA, dando alusão a uma série de privatizações recorrentes no Brasil nos últimos anos. Isto é, as ações da figura projetam seu caráter interno, que determina suas atitudes e suas decisões, e contamina o ambiente externo. Assim, Bogdanov salienta a

<sup>52</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 4 de maio de 2017.

necessidade de criar uma imagem desse momento, dessa ação, pois é a *Totchka*, o ponto mais forte de toda a cena. Ele diz que:

[...] este *Posyl* determina o comportamento do presidente — algo inesperado, estranho. Você pode fazer exatamente o que faz, mas digo isso para agora você encher os seus movimentos com um conteúdo, e sempre manter este conteúdo específico na cabeça. Todo comportamento de uma pessoa é uma expressão do mundo que ela tem dentro de si mesma, tudo isso que ela dentro vem para fora, aparece no comportamento dela. (BOGDANOV, 2017)<sup>53</sup>

Bogdanov reforça a importância de que todos os elementos externos presentes em uma encenação (figurinos, acessórios, cenografia, movimentos, entre outros) têm que estar diretamente relacionados aos conteúdos internos (intenção) da representação. Dessa forma, é possível suscitar imagens e metáforas para a construção dramática junto ao(à) espectador(a). Malcovati, ao refletir sobre os modos de atuação relacionados à construção estética/imagética nas obras de Meyerhold, afirma que:

A ideia principal de Meyerhold, neste aspecto de sua teoria, é a de substituir a representação com a expressão metafórica da essência dos fatos e dos tipos humanos. A imitação do cotidiano vem substituída com a realização metafórica da estrutura interior do homem e sua história. (2009, p. 37)

Picon-Vallin (2006, p.232-233), ao analisar a relação dos acessórios e dos objetos de cena do espetáculo *O mandato de N. Erdman*, dirigido por Meyerhold em 1925, afirma a preocupação do encenador em estabelecer essa relação semântica entre os elementos de cena e o caráter dos personagens. Ela diz que “[...] é a forma como os móveis e acessórios são tocados que permite definir os personagens, suas emoções, as relações que têm entre eles” (PICON-VALLIN, 2006, p. 233).

Portanto, na construção de nossas ações cênicas, traçamos linhas de força no espaço, em todas as dimensões. Nosso corpo possui linhas, pontas, curvas, e, nessa perspectiva, os figurinos e os acessórios também devem conter uma linha de força que se relacione com o todo, seja em contraponto ou reforçando o caráter expressivo da atuação do(a) artista de cena, desvelando aspectos internos dos personagens,

---

<sup>53</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 4 de maio de 2017.

como as emoções, as fantasias, os desejos, bem como estabelecendo ligação entre os outros personagens, criando vínculos, semelhanças, conexões de causa e efeito na concepção narrativa da obra.



É muito importante sentir o espaço. Cada momento da ação deve ser justo, preciso. Por exemplo, na cena da chuva (aqui ele se refere à cena 13 – Limpeza da corrupção/Velha), tem que ser como no teatro japonês, muito preciso, muito justo. Em cada passo, eu apresento algo, não faço qualquer coisa abstratamente. Não é aqui que tudo acontece [*ele aponta para o ar, em direção à parte superior do corpo*], é aqui a chuva [*ele aponta para o chão*]. Sou eu neste espaço. Eu crio uma ação aqui, uma ação só para mim, uma ação especial. Absolutamente, preciso ir para lá, para cá, como uma dança, com precisão. O balde que está em cena, você tem que procurar a forma do movimento, as nuances, o ritmo da ação. E com o balde, a mesma coisa: se você levantou o pé, este movimento tem que ser vivo. É necessário devolver o peso na posição inicial, na *Stoika*. (BOGDANOV, 2017)<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 3 de maio de 2017.

#### 4.5 TRILHA SONORA PESQUISADA – A MÚSICA E O JOGO DO ATOR COM O TEMPO

*“No entanto, é claro que, antes de mais nada, é através do ator que a música traduz a medida de tempo em espaço”.*<sup>55</sup>

*(Vsevolod Meyerhold)*

Na Biomecânica Teatral, a ideia de um(a) artista plástico musical atravessa todo o sistema. É um alicerce seguro, que determina o revestimento vivo, orgânico, preciso e de constante jogo cênico do ator e da atriz na ação. Tudo é música, tudo é dançado. Meyerhold afirma que:

O homem, junto com a conjuntura harmônica e o ritmo da música, já é, por si só, uma obra de arte. Onde então que o corpo humano, flexível para o serviço cênico, flexível em sua expressividade, alcança seu desenvolvimento máximo? Na dança. Pois a dança é o movimento do corpo humano dentro da esfera rítmica. A dança é para o nosso corpo aquilo que a música é para as nossas sensações: uma criação artificial, que não se relaciona com a ação do conhecimento da forma. Richard Wagner definiu o drama musical como “uma sinfonia que se torna visível, que se torna compreensível em sua visibilidade e ação entendível”. [...] A sinfonia é, para Wagner, valiosa pela base dançada que contém. “A dança harmonizada é a base da sinfonia contemporânea”, nota Wagner. A Sétima (em Lá maior) de Beethoven, é chamada por Wagner de “apoteose da dança”. (2012, p.101)

Já Bogdanov:

Escutar a música. Ritmo. Sempre procurar um ritmo para qualquer momento. Dançar os momentos. Dançar tudo, do início até o final do espetáculo. Qualquer detalhe minúsculo, dançar.<sup>56</sup>

Bogdanov (informação verbal)<sup>57</sup>, no processo de ensaios de *A2 Passos*, sublinhava a importância de que tudo deve possuir um ritmo, uma musicalidade, uma dança. Esse “tudo” é referente às ações cênicas executadas pelos atores, às linhas de força do cenário e dos objetos, aos figurinos e aos acessórios, à composição e à

<sup>55</sup> MEYERHOLD, 2012, p.103.

<sup>56</sup> Fala de Gennadi Bogdanov durante o ensaio do espetáculo, em 28 de abril de 2017.

<sup>57</sup> Fala de Gennadi Bogdanov durante o ensaio do espetáculo, em 15 de abril de 2017.

“colagem” da trilha sonora e dos efeitos de som, ao programa do espetáculo, entre outros.

Durante todo o processo de criação, enviávamos vídeos dos ensaios para o músico e compositor italiano Cláudio Prima<sup>58</sup>, para que assim ele pudesse propor as músicas a comporem a encenação. Bogdanov sentia a necessidade de uma trilha sonora que oferecesse ritmo e atmosfera para a cena de forma mais incisiva. Ele discorria sobre a necessidade de “encher de sons a caixa cênica”, com o objetivo de intensificar o entendimento e a percepção do(a) espectador(a) em relação à dramaturgia. O diretor incluiu muitos sons e efeitos nas músicas. Adicionamos, também, na parte interna do cenário, um microfone de captação de áudio para as poucas falas e sons que executávamos ao vivo.

A trilha sonora pesquisada para *A2 Passos* consiste, então, em uma série de músicas sobrepostas a efeitos de som. A pesquisa dos efeitos sonoros foi realizada pelos atores de cena, pela direção e pela atriz e operadora de som Giovanna Zottis.

Dentro do sistema meyholdiano, a ação física do ator e da atriz é vista como música. Os princípios universais da música devem ser aplicados ao trabalho do(a) artista de cena: a ideia de pausa da ação; de silêncios; da ação em relação ao tempo e ao contratempo; o andamento da ação; a ação associada à escalas musicais, entre outros. Bogdanov, na montagem do espetáculo, buscou, na construção do caráter expressivo de cada figura na cena, o desenvolvimento de um ritmo preciso, exato. A tendência de cada ator, neste espetáculo, era a de imediatamente se relacionar com as músicas, pontuando exatamente seus tempos fortes, seus acentos. Porém, o diretor insistia muito em desenvolver nossa percepção musical, para que fosse possível nos apropriarmos da música e elaborá-la com base no princípio do contraponto — isto é, dançar as ações em um tempo preciso, mas não óbvio, não cotidiano, no seu contratempo, ralentando ou acelerando.

A linguagem da metonímia determinava como a ação era percebida e, acima de tudo, ouvida pelo público, pois os elementos musicais e sonoros presentes na encenação reforçavam a dinâmica do gesto, a criação de *Otkazy* (perspectiva), e a atmosfera cênica. Dessa forma, percebeu-se a importância da música, não somente

---

<sup>58</sup> Músico e compositor italiano, autor da trilha sonora pesquisada do espetáculo *A2 Passos*.

para ambientar a cena, mas como um forte mecanismo para enriquecer, motivar e orientar o processo dos atores na construção de suas ações, de seus movimentos e suas expressões na encenação.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS PASSOS ATÉ AQUI E AS PERSPECTIVAS DOS QUE VIRÃO

Estamos no final de 2020, ano inesquecível para todo mundo, visto que estamos em meio a uma pandemia, distantes<sup>59</sup> de nossos afetos, de nossas práticas artísticas, do convívio e das trocas sociais e, foi, neste contexto, que grande parte desta dissertação foi escrita. Nos primeiros meses do ano, encontrei muita dificuldade em pesquisar, analisar e escrever sobre as artes da cena, os modos de atuação e o processo criativo de *A2 Passos*, já que o isolamento, de certo modo, levou-me a questionamentos e incertezas. Como um dos modos para que este desafio pudesse seguir vivo, resolvi retomar minha prática e, aos poucos, mover meu corpo para ver se algo acontecia, pois acredito que estar em ação deve ser uma constante, o treinamento, o trabalho sobre si mesmo, na arte, nunca deve parar. Por isso, busquei meios de provocar esse movimento. Assim, criei uma desmontagem cênica<sup>60</sup>, em vídeo, sobre o processo do espetáculo *A2 Passos*, pois ao revisitar minha formação e minha trajetória, neste momento de confinamento, ligado ao pensamento ético que relaciona minha vida e minha arte, posso afirmar que *A2 Passos* é uma síntese dessa busca.

Tal prática estimulou a escrita e a reflexão desta pesquisa, o que me fez perceber que, em todo o processo de montagem de *A2 Passos*, o corpo tornou-se um ponto de encontro entre a vontade e a técnica, isto é, o corpo é o ponto, a *Totchka* para onde convergem a nossa vontade e os meios para colocá-la em prática. A vontade necessita do corpo para se efetivar, e isso se concretizou em minha experiência por meio da Biomecânica Teatral.

Entretanto, foi instigante e desafiador analisar e discorrer sobre um processo artístico no qual estive totalmente envolvido durante anos. Ao me distanciar para avistar essa experiência, meu corpo/memória reviveu sensações indescritíveis e, até então, antes da prática desta escrita, não evidenciados. Posso dizer que o processo

---

<sup>59</sup> Distanciamento físico e social devido à pandemia do vírus Sars-CoV-2, causador da COVID-19.

<sup>60</sup> O trabalho criado em vídeo intitula-se *A2 Passos no confinamento – reflexão, corpo e memória*, e está disponível no link <https://youtu.be/P5N6rOC2LK4>, da página do Rakurs Teatro, no Youtube.

criativo de *A2 Passos* foi intenso: no corpo/mente, uma vontade criativa insaciável e a confiança que o próprio processo nos conduziria a algum lugar.

No decorrer desses anos de vivência com a Biomecânica Teatral de Meyerhold vinculada ao processo de criação de *A2 Passos*, pude constatar que esse sistema desenvolve uma “gramática do corpo”. Os códigos adquiridos na musculatura se conciliam com um conjunto de princípios que regem o funcionamento de uma linguagem física, corporal. O corpo transforma-se em um compêndio que contém os princípios da construção da ação cênica. Porém, aqui surge uma questão: por que essa gramática não constitui uma linguagem própria, particular no corpo, considerando que os exercícios propõem uma forma específica de construção da ação teatral?

Acima de tudo, por meio dos princípios biomecânicos, é possível adquirir consciência e inteligência física cultural. Seu estudo sistemático proporciona, ao artista da cena, um conhecimento prático analítico em relação à construção da ação, e não como ele se constitui na cena enquanto forma e conteúdo. E essa é uma questão fundamental para entendermos como esse processo se configura no corpo e no ato criativo hoje. Isto é, a Biomecânica Teatral se completa e se reinventa no ato criativo, pois se desenvolve o princípio e não a forma como ele é praticado e/ou transmitido. A singularidade dos corpos, dos desejos, das vontades, vem à tona na medida em que se compreendem seus fundamentos no trabalho diário de treinamento — ao contrário, podemos cair na superfície do sistema, o que resulta na incapacidade de apropriação, de criação e de reinvenção de nós mesmos na técnica — nos modos, nas metodologias e nas formas na arte. Dessa maneira, como Meyerhold desejara, o ator e a atriz com o domínio consciente de seu fazer, atuando no espaço/tempo, habitando em uma atmosfera de fecundidade artística que o(a) torna inteiramente responsável pela obra que cria.

Na fase de treinamento/espetáculo, por exemplo, criam-se constantemente novos exercícios com base nos mesmos princípios — pois o importante é o fundamento, o exercício é apenas uma das vias metodológicas possíveis para que esse princípio possa atravessar o corpo do(a) artista na cena. Em *A2 Passos*, percebi que a técnica, na fase preparatória da criação, transformou-se, pois se adaptou às necessidades projetuais e de concepção do espetáculo. Os princípios do sistema

estimulam o(a) artista, como disse Meyerhold, a “tornar-se o próprio objeto da arte para si” (2012, p. 105).

Meyerhold (2012, p.105) discorre sobre o espaço cênico teatral e a necessidade de transfigurá-lo em um lugar plástico para a cena, de culto ao artista, ao humano. Nessa perspectiva, por meio desta dissertação, foi possível ampliar o meu olhar no que se refere ao trabalho do ator e da atriz associado ao seu corpo artístico, isto é, a consciência de que o(a) artista da cena deve alargar sua noção do corpo na cena, não pensando como um(a) escultor(a) — neste caso, de seu próprio corpo — mas, sim, que em cena o seu corpo abrange a “substância” do espaço (os objetos, o chão, o outro, as construções teatrais, etc.) — como um(a) arquiteto(a), que delinea e/ou traça todos os planos tridimensionais de uma superfície, planejando cada microdetalhe na obra, ou seja, na cena, no espetáculo.

O(a) ator/atriz arquiteto(a) amplifica o seu corpo em movimento na composição de suas ações de forma arquitetônica, não no sentido decorativo, mas estrutural, na qual o movimento em sua forma e seu conteúdo expressa uma ideia, um sentido determinado por um *Posyl*.

Logo, quando me refiro à gramática corporal, reitero que o entendimento de “corpo”, na Biomecânica Teatral, se expande para outros territórios fora do corpo biológico do(a) ator/atriz. Ao se estender, o corpo torna-se coletivo, conectivo, presente, em constante jogo, e essa noção influenciou de forma significativa a criação cênica e a construção dramaturgica do espetáculo aqui abordado.

Foi possível constatar também que a consciência dos princípios que constituem uma frase de ação no sistema meyerholdiano auxilia, além da construção do gesto teatral e, por consequência, na dramaturgia da obra, na descoberta de diferentes procedimentos práticos no processo de criação: uma metodologia de trabalho singular, que se adapta às necessidades da montagem — estilo, linguagem, estética. Em *A2 Passos*, na fase inicial de ensaios, na tentativa de descobrir “como” construir um espetáculo teatral com base na linguagem proposta — a metonímia —, cada vez que não sabíamos o que fazer, retornávamos às práticas corporais de nosso treinamento, porém, com a atenção concentrada na parte inferior do corpo (pernas e

pés). Assim, no trabalho minucioso de composição de nossas ações na cena, era com base nessas práticas corporais que conseguíamos elaborá-las efetivamente.

A terminologia específica utilizada na Biomecânica Teatral otimiza o diálogo e o entendimento entre os artistas durante o processo. Posso afirmar que, embora Bogdanov fosse russo, Paternò, italiano, e eu, brasileiro, os princípios meyerholdianos nos proporcionaram obter uma linguagem em comum, em que fosse possível estabelecer, com precisão, o cerne das questões técnicas/criativas em pleno desenvolvimento da cena. A terminologia convencional presente no sistema meyerholdiano, como diz Paternò (2017, p.16), refere-se ao “coração” dos trabalhos dos(as) artistas de teatro, e dessa maneira, nos coloca em um lugar comum para o diálogo, a discussão e a compreensão da obra enquanto processo.

“[...] Jogue a mala em uma *Totchka* definida, em todas as apresentações. Assim, você pode orientar-se em todas as ações” (BOGDANOV, 2017)<sup>61</sup>. No exemplo acima, Bogdanov salienta que, na cena 7 do espetáculo (*Separação/Mala*), no momento em que a mala é lançada no palco, ela deve sempre cair na mesma *Totchka*, ou seja, em um mesmo ponto no palco. Com uma *Totchka* definida, é possível orientar-se no espaço cênico e, assim, estabelecer uma relação espacial com ela (a mala) e com todas as ações ao seu entorno.

Assim sendo, a terminologia utilizada por nós estabeleceu uma dinâmica de trabalho com maior comprometimento e exatidão: compreendíamos perfeitamente Bogdanov em suas orientações de direção, e o nosso debruçar sobre a construção da ação e do movimento cênico tornava-se mais eficaz e profícuo.

No entanto, no percurso criativo de *A2 Passos*, não buscávamos os princípios racionalmente para compor a obra, mas a obra nos transportava a eles. Dessa forma, os fundamentos meyerholdianos determinaram uma metodologia de trabalho, isto é, a descoberta de uma práxis lógica que conduzia a ações criativas na obra, na qual forma e conteúdo convergem em direção a um objetivo dramático pré-determinado.

Agora, passo por passo, é necessário preencher este espetáculo com uma dramaturgia. Lógica. Tem que ter uma lógica. Por exemplo: a manifestação popular da cena do presidente, eu como espectador, eu crio uma imagem do

---

<sup>61</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 28 de abril de 2017.

que acontece no palco: é uma manifestação. Existe uma consequência em nossas atuações — uma lógica nas atuações. (BOGDANOV, 2017)<sup>62</sup>

Essa lógica na atuação resultou, também, na descoberta de nuances dramaturgicas do movimento/ação e, por consequência, na orientação e na elaboração minuciosa de uma frase de ação (*Otkaz*, *Posyl*, *Totchka*, *Stoika*). Por exemplo, na cena do “tango”, o *Posyl* da ação se consolida no último minuto de cena, quando acontece a ruptura entre o homem e a mulher. Dessa forma, tudo que antecede a cena é o *Otkaz*, que, em oposição direta ao *Posyl*, cria, potencialmente, uma atmosfera de paixão, romance. Isso para que, no momento seguinte — a ruptura dos amantes —, ele se torne efetivo e inserido em uma rede de possíveis endereçamentos em relação à construção de significados. Criamos uma lógica que amplia as percepções do(a) espectador(a), oferecendo indícios por meio da “sugestão” na ação, para, depois, desencadear o objetivo da cena. Assim, a composição da lógica, na atuação, situa e estimula o outro (espectador/espectadora) ao diálogo — ao compartilhamento de autoria na obra cênica.

Nessa perspectiva, os princípios meyerholdianos possuem uma ampla lógica relacionada às artes da cena, e compreender tal lógica em nossas ações criativas significa estabelecer a consciência de nossos movimentos artísticos na obra (corpo, ação, relação, espaço, tempo), bem como deixar espaço para que a própria obra nos conduza através de sua necessidade, sua solicitude.

Contudo, é importante ressaltar que o sistema meyerholdiano não se limita somente ao trabalho de sala. Bogdanov sempre nos estimulava a observar a vida fora do teatro: todos os dias, nas nossas idas para o GEEMPA, o nosso olhar se ampliava e focava nas pernas e nos pés dos passantes — como se moviam, como eram seus ritmos, sua transferência do peso no caminhar, o estado de espírito de um andamento, como o corpo se organizava no deslocamento em relação à *Gruppirovka* (ponto central), entre outros. Bogdanov sempre nos dizia que “um artista vive e observa a vida de forma diferenciada em relação à vida ordinária”.

---

<sup>62</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 24 de abril de 2017.

A lógica, na ação, amplia nossa consciência daquilo que está sendo visto pelo outro, bem como na elaboração da convencionalização de nossas ações na edificação de sentidos nas imagens da cena. Bogdanov (informação verbal)<sup>63</sup>, no processo de construção dramaturgica, afirma que essa lógica se torna o estofa dramaturgico para tecermos e compartilharmos a obra com o público, e que deve estar presente em toda a composição de uma “frase de ação”.

Uma vez que compreendemos a função de uma frase de ação, percebemos que esses princípios nos orientam também no processo de eliminação de tudo que é supérfluo na ação cênica/teatral. Ao analisarmos, na prática, cada partícula da ação singularmente, pudemos aprofundar questões referentes à construção de uma imagem cênica. Para Meyerhold, a concepção de imagem cênica consiste em princípios como: o realismo das observações, dos detalhes, a convenção da composição do personagem, a condensação dos momentos reais, a resolução teatral do material naturalístico e a representação consciente e subjetiva (1929, apud MALCOVATTI, 2009, p. 40).

Identifiquei esses princípios no processo de *A2 Passos*, como: o realismo das observações, dos detalhes, relacionado ao acento consciente de cada partícula que compõe uma frase de ação e, por consequência, de todos os elementos que compõem a cena; a convenção da composição do personagem ligada à lógica da atuação; a condensação dos momentos reais referente à economia de movimentos e à síntese da ação; a resolução teatral do material naturalístico associado à expressividade e à teatralidade da ação cênica e dos aspectos simbólicos presentes na encenação; a representação consciente e subjetiva relacionada à atuação sugestiva e à fantasia.

Estas considerações, relacionadas à concepção da imagem cênica, acabam por estabelecer uma relação direta com a problemática do espetáculo e o recorte específico em análise nesta pesquisa: a metonímia como linguagem. Em um certo momento do processo, limitamo-nos a pensar que pernas e pés significavam o todo em uma ação. Inicialmente, improvisávamos utilizando inúmeros objetos e sons para dar algum sentido cênico, ou criávamos uma narrativa em que um pé se relacionava com outro — como duas marionetes. Porém, a experiência com Bogdanov ampliou

---

<sup>63</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 25 de abril de 2017.

nosso entendimento para uma outra e importante possibilidade em relação à linguagem:

Por exemplo, a cena do homem com a mala possui uma dança, um ritmo — a mesma coisa que o princípio do *Rákurs* em um *L'étude [ele mostra o Rákurs de um L'étude e depois o Rákurs do homem na cena com a mala]*. Nós representamos com os pés por meio do *Rákurs*. Dessa forma, como espectador, a minha fantasia vai mais para cima, e eu imagino o que eu não enxergo. Procurar o seu ritmo. Inventar o seu ritmo. Quando você executa um ritmo, isso cria uma tensão psicológica para a toda a ação, e assim você cria uma relação para ele. (BOGDANOV, 2017)<sup>64</sup>

Desse modo, compreendemos que por meio da exploração e da consciência do *Rákurs* de nossas ações, vinculadas a uma *Stoika* inserida em um ritmo específico, podemos não somente construir uma narrativa pela visão do espectador acentuada na parte inferior do corpo, mas, também, instigar a fantasia dela por meio dos elementos que faltam — o que pode ser ou poderia ter sido. A metonímia se instaura não somente na imagem vista pelo outro, mas na imaginação da parte que falta.



Cena 07 – Separação/mala. Na foto, o ator Marcelo Bulgarelli. Foto: Thiéle Elissa, Porto Alegre, maio de 2017.

<sup>64</sup> Fala de Gennadi Nikolaevic Bogdanov durante ensaio do espetáculo, em 27 de abril de 2017.

Portanto, o *Rákurs* é um princípio que potencializa a sugestão, a convencionalização, que estimula, por intermédio de indícios dramáticos, os sentidos perceptivos do(a) espectador(a). Assim, o desenvolvimento consciente deste princípio amplia as possibilidades imagéticas da ação.

Segundo Meyerhold (2012, p. 43) “O espectador que vai ao teatro possui a habilidade de adicionar imaginação ao que não lhe é mostrado. Muitos gostam de ir ao teatro exatamente por causa deste segredo e de vontade de descobri-lo”. O mistério, esse segredo que leva o(a) espectador(a) ao teatro, está inserido no estofado de cada princípio biomecânico, pois ele se consolida na ação em simbiose com todos os elementos cênicos contidos nela. Em *A2 Passos*, após análise do processo, posso afirmar que essa inclinação destinada a despertar a imaginação para o que não é mostrado foi efetivamente desenvolvida a partir do momento em que determinamos o *Rákurs* de cada cena em relação ao plano de visão definido por meio do recorte da cortina no palco. Na primeira cena, o público percebe todo o espaço cênico por alguns segundos. Logo depois, a cortina “cai” e inicia-se o desenvolvimento das cenas do menor até o maior enquadramento. Dessa forma, o olho do(a) espectador(a) habitua-se a enxergar o que nós queremos que ele veja, ao mesmo tempo que instigamos sua imaginação em relação à parte superior da cena, que está oculta.

Por consequência, o *Rákurs* desenvolve, também, a consciência da *Stoika* de cada cena, bem como todos os outros princípios, pois estão interligados pela frase de cada ação. A organização do corpo em relação a um ponto central, a *Gruppirovka*, arranja nossa musculatura no desenho da ação e, ao mesmo tempo, através do *Tórmoz*, do controle dessa musculatura, é possível criar e desfrutar de diferentes gravidades e atmosferas na cena. Assim, pode-se dar ritmo, cor, forma e conteúdo ao movimento cênico, isto é, potencializa-se a expressividade da ação vinculando-a a um objetivo dramático rítmico, o *Posyl*.

Dessa maneira, cada frase de ação pode estar em contraponto, ou seja, transversalmente ligada a uma série de oposições que ampliam a dimensão do endereçamento da ação cênica. Essas oposições, potencialmente sobrepostas, impulsionam a plasticidade rítmica da ação, a estilização dos movimentos e a poética da obra, criando nuances, mistérios, diferentes frequências dramáticas, instituindo parâmetros a fim de estabelecer novas perspectivas na rede de autoria da obra.



Apresentação do espetáculo *A2 Passos*. Foto: Thiéle Elissa. Porto Alegre, maio de 2017.

Ter desenvolvido esta pesquisa fez com que eu pudesse refletir de forma precisa a respeito de meu aprendizado em relação às artes e à vida, e perceber que tudo é processo e que todo processo pode ser revisto e refeito. Pude experimentar, no sentido mais amplo da palavra, servindo-me de tudo que me afeta e me importa, e isso certamente reverbera no meu modo de fazer arte hoje, e de elaborar os próximos passos que serão dados ou já vêm sendo traçados, apontando para novas criações, reflexões e modos de existir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSOUR, Gérard. **Meyerhold ou a invenção da encenação**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOGDANOV, Gennadi Nikolaevic. **Biomecânica Teatral: para manter o legado de Meyerhold**. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, 13/05/2017, Caderno de Sábado, p. central.

CHAVES, Yedda Carvalho. **Vsevolod Meyerhold: Abordagens Artísticas do Movimento Expressivo à Composição**. In: CAVALIERE, Arlete. VÁSSINA, Elena. (orgs). **Teatro Russo-Literatura e Espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2011.

CAVALIERE, Arlete. **Vanguardas Russas: a arte revolucionária. RUS (São Paulo)**, v. 8, n. 10, p. 19-35, 23 dez. 2017.

CAPPELLARI, Moara Feola. **O construtivismo russo na cenografia do teatro de vanguarda: uma análise do espetáculo 'O cornudo magnífico'**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2016.

CONRADO, Aldomar. **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva LTDA, 2019.

FARIAS, Emília Maria Peixoto. **Metáfora e metonímia na geração de sentido. Organon**, v. 21, n. 43, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GOMES, Adriane Maciel. **A princesa Turandot de Vakhtângov. A renovação dos princípios da Commedia Dell'Arte no Teatro Moderno Russo**. 2008. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.

MALCOVATI, Fausto. **Vsevolod Mejerchol'd L'attore biomeccanico**. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinskij. Milano: Udilibri, 2009.

MARINETTI, Filippo Tommaso. VIVIANI, Alberto. **Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato**. A cura di Paolo Perrone Burali d'Arezzo. Sellerio, Palermo, 1992.

MAROCCO, Inês Alcaraz. Abordagem do jogo como criação de formas plásticas no espaço. **Anais ABRACE**, v. 12, n. 1, 2011.

MEETING INTERNAZIONALE SULLA BIOMECCANICA TEATRALE, 1., 2018, Perugia: [S.I.]. Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale, 2018.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich, 1874 – 1940. **Do teatro / Vsévolod Meyerhold**; tradução e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. **O ator do futuro e a biomecânica, conferência de 12 de junho de 1922**. Tradução Diego Moschkovich. In: TAVARES, J.R. KEISERMAN, N., org. **O corpo cênico entre dança e teatro**. Rio de Janeiro, Unirio-Cappes, 2013.

\_\_\_\_\_. V. *El actor sobre la escena*. Traducción: Enriqueta Bernal Lopez, Noemí Lucero Castillo e Margherita Pavia. México: Escenologia, 1998.

MEJERCHOL'D, Vsevolod E. **L'Ottobre teatrale 1918/1939**. Introduzione e cura di Fausto Malcovati. Milano: Feltrinelli Editore, 1977.

\_\_\_\_\_. Vsevolod Emilevich. **Sul teatro: scritti 1907 – 1912**. Traduzione de Leonardo Franchini. Roma: Dino Audino, 2015.

\_\_\_\_\_. Vsevolod Emilevich. **Vsevolod Mejerchol'd 33 Svenimenti: uma demanda di matrimonio L'anniversario, L'orso di Anton Cechov**. Nota di regia e testi a cura di Fausto Malcovati. Milano: Udilibri, 2006.

**Os encontros de Biomecânica Teatral de Meyerhold com Kustov no Teatro de Sátira de Moscou**. Entrevista com Gennadi Bogdanov. Tradução Marcelo Bulgarelli. *Revista Arte Sesc*, Porto Alegre, segundo semestre de 2011. 2011, p. 27-33.

PATERNÒ, Claudio Massimo. **Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd: idee, principi, allenamento**. Roma: Dino Audino, 2017.

PICON-VALLIN Beatrice, **Mejerchol'd**. Traduzione di Marcelo Manuali e Claudio Massimo Paternò, revisione scientifica di Fausto Malcovati. Perugia: MTTMedizioni, 2006.

TACKELS, Bruno. **Les écritures de plateau. État des lieux**. Besançon: Les Solitaires Intem-pestives, 2015, p. 87-108.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

VÁSSINA, Elena. **O Teatro Russo à Luz dos Problemas de Recepção: abordagem semiótica**. Repertório, p. 39-45, 2013.

ZALTRON, M. A.. **A prática do etud no 'sistema' de Stanislávski**. QUESTÃO DE CRÍTICA, v. VIII, p. 184-200, 2015.

## Filmografia

UM POMBO pousou num galho: refletindo sobre a existência. Direção de Roy Andersson. Suécia/Noruega: Mares Filmes, 2014. (100 min).

**ANEXOS**

**ANEXO 01 - Ficha técnica do espetáculo A2 Passos**

Direção: **Gennadi Nikolaevic Bogdanov**

Atuação: **Claudio Massimo Paternò e Marcelo Bulgarelli**

Participação especial: **Thiago Ruffoni**

Dramaturgia: **Claudio Massimo Paternò, Élcio Rossini, Gennadi Bogdanov e Marcelo Bulgarelli**

Cenografia: **Élcio Rossini**

Colaborador cenografia: **Leônidas Soares e Ana de Carli**

Cenotécnico: **Paulo Ricardo de Oliveira Pereira**

Iluminação: **Catarino Grosser Ferreira / Cássio Azeredo**

Figurinos e adereços: **Márcio Paloschi**

Trilha sonora pesquisada: **Claudio Prima**

Arte Visual: **Ernani Chaves**

Design Gráfico: **Cassiano Garcia**

Efeitos e operadora de som: **Giovanna Zottis**

Coreografia: **Stefania Mariano**

Tradutora: **Elena Podkovyrova e Svitlana Voloshyna**

Assessor de imprensa: **Luiz Gonzaga Lopes**

Fotos: **Thiéle Elissa**

Registro e cobertura audiovisual: **Escritório de Cinema**

Teaser: **Tais R. Urquizar**

Coordenação de Produção: **Marcelo Bulgarelli**

Apoio: **GEEMPA** (Grupo de Estudos sobre Educação, Metodologia de Pesquisa e Ação)

Produção e Realização: **Rakurs Teatro / Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd / MicroTeatro Terra Marique**

## ANEXO 02 - Programa do espetáculo A2 Passos

### PROJETO HISTÓRIAS PEDESTRES

O projeto Histórias Pedestres nasceu em 2008, resultado do encontro dos atores Marcello Bulgarelli e Claudio Massimo Paternò no Centro Internacional de Estudos em Biomecânica Teatral de Meyrinbold, na cidade de Frença, Itália.

A prática, o interesse pela técnica e os diversos intercâmbios artísticos realizados, levaram estes dois atores a criarem juntos o desafio de investigar e potencializar a expressão e a poética da parte inferior do corpo através da motricidade. Isso os incentivou a dialogarem ainda mais com o método da Biomecânica Teatral e colocá-lo em prática. Através desses princípios criou-se um espetáculo que tem como principal figura de linguagem a exposição das pernas e dos pés dos atores. Como inspiração, as obras dos artistas futuristas do início do século XX, Marcel Fabre e Formisano Marinetti.

Através de um jogo metalinguístico, A2 Passos traz a cena tensa como o próprio teatro, o sentido inelutável do fim, da perda, das relações humanas em um cenário cotidiano transformado e hábil.

A montagem dirigida pelo mestre russo Gennadi Bogdanov, é uma co-produção Brasil/Itália e inaugura o projeto "Histórias Pedestres". Sua primeira etapa foi realizada em agosto de 2016, na Itália, com a participação também do cenário gráfico da montagem Elio Rossini.

A segunda etapa do projeto aconteceu em Porto Alegre, que além da realização da temporada de estreia do espetáculo, promoveu as atividades formativas Demonstração Técnica Artística de Bogdanov e a oficina prática A Base do ator, ministrada pelos atores da montagem. Todas as atividades gratuitas.

O projeto teve o financiamento do FUMPROAR-TE (Fundação Municipal de Porto Alegre) e CORISA OF (Ministério de Bens Artísticos e Culturais da República Italiana e da Região da Lombardia), e ocorreu no 12º Festival Pulo Gintatino / Porto Alegre.

### SINOPSE

Os atores e ressumentos de uma dupla de atores se acirram durante a desafiada apresentação. Sua longa relação, juntamente com uma falha no sistema de abertura da cortina, desencadeia uma série de situações que os coloca diante da iminência do fim.



### DIREÇÃO:

Gennadi Nikolaevic Bogdanov

Com  
Claudio Massimo Paternò  
e Marcello Bulgarelli

Desta vez estamos apresentando um espetáculo com uma forma muito original: as histórias são representadas somente através de movimentos expressivos das pernas e pés dos atores.

O corpo de um ator é um meio expressivo muito sutil e sensível para representar uma ideia teatral. O ator, ao desenvolver seu trabalho, utiliza seus braços, o resto todo o seu corpo. Mas neste espetáculo, o acento está na parte inferior do corpo. Usando-o, da para expor suas ideias, ampliar, conservar, desenvolver as mais variadas relações entre as pessoas.

Os atores que apresentaram este espetáculo foram ensinados com um método específico que se chama Biomecânica Teatral. Biomecânica Teatral ou Método Biomecânico é um sistema de treinamento desenvolvido por Verslof Meyerhold, cujo objetivo é ampliar o potencial expressivo, e desenvolver continuamente os pensamentos e ideias do ator.

Marcelo e Claudio aprenderam-se fazer este experimento teatral após desafiados treinamentos neste método.

A ideia deles é muito interessante e difícil. Mas acredito que eles conseguiram ensinar a usando o conhecimento e treinamento dos nossos encontros de Biomecânica.

O que o espectador vai assistir no palco é uma outra configuração da expressão da ação teatral. Um trabalho árduo, mas muito interessante. Espero que seja também para vocês.

Gennadi Nikolaevic Bogdanov

## FICHA TÉCNICA

**Direção:** Genivaldo Vidalere, Bogdanov.  
**Atuação:** Claudio Massimo Paterni e Marcelo Bulgarelli.  
**Participação:** Thiago Buffoni.  
**Dramaturgia:** Claudio Massimo Paterni, Ivo Rossini, Genivaldo Bogdanov e Marcelo Bulgarelli.  
**Cenografia:** Elcio Bonini.  
**Colaborador cenografia:** Leônidas Soares e Ana de Carli.  
**Comentários:** Paulo Ricardo de Oliveira Pereira.  
**Iluminação:** Caetano Gonser Ferreira.  
**Figurinos e adereços:** Márcio Paloschi.  
**Trilha sonora pesquisada:** Claudio Poma.  
**Arte Visual:** Ernani Chaves.  
**Design Gráfico:** Castiano Garcia.  
**Elétron e operadora de som:** Giovanna Zetini.  
**Cenografia:** Stefania Manzoni.  
**Tradução:** Elena Podkorytova e Svetlana Volodhyina.  
**Assessor de imprensa:** Lutz Gonzaga Lopes.  
**Fotos:** Thiele Ulsa.  
**Registro e cobertura audiovisual:** Escritório de Cinema.  
**Comentários:** Lereia Locher Niva Peters.  
**Produção executiva:** Giovanna Zetini.  
**Produção:** Marcelo Bulgarelli e Ana De Carli.  
**Agência:** G&H&M.

**Produção e Realização:** Rakurs Teatro, Centro Internacional de Estudos em Biomecânica, Teatrão de Meyerhold / Micro Teatro Terra Marquês.

**Fineanciamento:** FUMPRODITE (Prefeitura Municipal de Porto Alegre) e COMISA-OP (Ministério de Bem-Arquiticos e Culturais da República Italiana e da Região da Umbria).

## AGRADECIMENTOS

Aos nossos familiares e amigos, Tatiana Cardoso, Laura Letti, Leiber Pillar Grossi, Mauro Rodrigues, Susiane Felio Maffini, Jane Schwingler, Marcos Corso, Niva Peters, Niva Lúcia Maia, Salvador Gutierrez Vigil, Adriano Vigil Gutierrez, Marly Turjka, Fabo Castilhos, Cléia Freuf, Miguel Sisto Jr, Roselaine Nareisa Maia, Artton Tomazzoni, Luiza Antoinette, Valmor Oliveira da Silva, Alexandre Furlan, Diana Andrezza Illes, Lidemila Strahl, Lucilene Louvares, Cláudia Maria Alves Marques, Nany Cristina Schaeffer Pereira, Paulo Maurim Ferraz, Eduardo Cuntidos, Cassio Azevedo e Gilberno Amara.

REALIZAÇÃO:



APOIO:



IMPACIAMENTO:



# PASSOS

# A2

## ANEXO 03 - Principais matérias de jornais do espetáculo A2 Passos

“A 2 passi” domenica pomeriggio in scena a Norcia al Centro di valorizzazione

# A teatro, una storia raccontata solo dalle gambe degli attori

## NORCIA

■ La fine di una relazione, amore e risentimento di una coppia di attori. E' il tema che affronta A 2 passi, lo spettacolo teatrale in scena domenica a Norcia, alle 18 al Centro di Valorizzazione. Sul palco, Marcelo Bulgarelli, Claudio Massimo Paternò, Thiago Ruffoni e la regia è firmata da Gennadi N. Bogdanov.

Ispirato dal lavoro di alcuni artisti futuristi di inizio '900 (Marcel Fabre, Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Gerardo Dottori e tutti gli artisti costruttivisti russi) A2 passi mostra gli affetti e i risentimenti di una

## L'ispirazione

Riferimenti alle opere futuriste di Marinetti, Boccioni e Dottori

coppia di attori durante la loro ultima rappresentazione. I due protagonisti, usando la tecnica narrativa del teatro nel teatro, sono messi di fronte a situazioni che preannunciano,

Sul palco  
Marcelo  
Bulgarelli,  
Claudio  
Massimo  
Paternò, Thiago  
Ruffoni e la  
regia è firmata  
da Gennadi  
N. Bogdanov.



tra realtà e finzione scenica, la fine del loro rapporto. Un difetto del sistema di funzionamento del sipario (anch'esso personaggio che si anima e segna diversi momenti dello spettacolo), costringe i due a recitare tutto il loro grottesco e ironico spettacolo mostrando al pubblico solo i propri arti inferiori. Tuttavia lo spettacolo mostra in modo particolare (solo attraverso le gambe, appunto) anche il rapporto tra i due attori (amici e nemici), sempre in bilico tra la ricerca di libertà di chi se ne vuole andare e vuole rompere

un sodalizio artistico, bello ma claustrofobico, e il senso di abbandono e nostalgia di chi invece vuole che tutto rimanga così com'è e non vuole accettare la scelta dell'altro. Un gioco metalinguistico in cui i protagonisti vestono differenti panni (uomini, donne, anziani, esseri fantastici) in un caleidoscopio di storie e ambientazioni. Uno spettacolo che si anima all'interno di una scatola scenica chiusa da tutti i lati e il cui sipario svelerà, come un "foro" in un muro, di volta in volta sempre nuove e sorprendenti scene.

A TEATRO, UNA STORIA RACCONTATA SOLO DALLE GAMBE DEGLI ATTORI.  
Corriere del Umbria. Perugia, 30 de janeiro de 2020.



## LUIZ GONZAGA LOPES

lgferreira@correiodopovo.com.br

THIERRY FUSINA / FOTOLIAZAR/CP



### PRÓXIMAS APRESENTAÇÕES

- 6 dezembro - Cannara
- 14 dezembro - Lecce
- 11 e 12 dezembro - Turim
- 24 janeiro de 2020 - Bolonha
- 25 janeiro - Locarno (Suíça)
- 31 janeiro e 2 fevereiro - Perugia

'A2 Passos' que estreou em Porto Alegre, em maio de 2017, se desenvolve com movimentos expressivos de pernas e pés dos atores

### *Novos passos de espetáculo ítalo-gaúcho*

O espetáculo gaúcho A2 Passos inicia na última quinta-feira, na cidade de Aquila, a sua temporada pela Itália e Suíça. A montagem do Rakurs Teatro de Porto Alegre, realizada em conjunto com o Meyerhold Biomechanics Center, estreou em Porto Alegre em maio de 2017 e estará em circulação pela Europa até 2 de fevereiro de 2020. A montagem, com a direção do russo Gennadi Bogdanov, descendente direto de segunda geração de Vsevolod Meyerhold, apresenta característica muito específica: a narrativa se desenvolve somente através de movimentos expressivos das pernas e pés dos atores. Para a turnê, o grupo preparou uma nova versão do espetáculo que, através de jogo metalinguístico, traz à cena temas como o próprio teatro, o sentido inelutável do fim, da perda, das relações humanas em um território cotidiano transtornado e frágil. Em "A2 Passos", os afetos e ressentimentos de uma dupla de atores se acirram durante a derradeira apresentação. Sua longa relação, juntamente com uma falha no sistema de abertura da cortina, desencadeia situações que os colocam diante da iminência do fim. Com atuação dos atores gaúchos Marcelo Bulgarelli e Thiago Ruffoni e do italiano Claudio Massimo Paternò, o espetáculo estará ainda nos palcos das cidades italianas de Fara Sabina, Cannara, Lecce, Turim, Bolonha, Perugia e em Locarno, na Suíça.

LOPES, Luiz Gonzaga. **Novos Passos de espetáculo ítalo-gaúcho**. Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, 1 de dezembro de 2019.

# CORREIO DO POVO

04/04/2018 15:03 - Atualizado em 04/04/2018 16:05

Arte & Agenda > Variedades

## Espetáculo “A2 Passos” inicia circulação pelo RS

Giro pelo Sesc começa em Canoas, nesta quinta, e segue por Passo Fundo, Gravataí e Montenegro



Espetáculo é apresentado com movimento expressivo dos pés e pernas dos atores  
Crédito: Thiele Elissa / Divulgação / CP

O espetáculo teatral “A2 Passos”, coprodução RAKURS TEATRO (Brasil) e Meyerhold Biomechanics Center (Itália) volta a circular no Rio Grande do Sul por meio do Sesc-RS. A montagem de rua, agora adaptada também para teatro italiano, dirigida pelo russo Gennadi Bogdanov, descendente direto de segunda geração de Vsevolod Meyerhold, irá passar por quatro cidades gaúchas neste mês de abril: Canoas, Passo Fundo, Gravataí e Montenegro. A primeira exibição do espetáculo que tem atuação somente com movimentos expressivos dos pés e das pernas dos atores Marcelo Bulgarelli e Claudio Massimo Paternò, será nesta quinta, às 20h, no Teatro do Sesc (Guilherme Schell, 5340). Depois, a montagem segue para Passo Fundo, com apresentações nos dias 7 e 8, às 16h30min (no Gnásio do Sesc / Parque Ambiental da Vergueiro, respectivamente). Em Gravataí, a apresentação será no Teatro do Sesc (Anápio Gomes., 1241), no dia 18, às 20h30min. O giro finaliza em Montenegro, no dia 19, às 20h, Teatro Therezinha Petry Cardona (Rua Capitão Porfírio, 2141). Com objetivo de investigar e potencializar a expressão e a poética da parte inferior do corpo, “A2

Passos” retrata os afetos e ressentimentos de uma dupla de atores que se acirram durante a derradeira apresentação. Sua longa relação, juntamente com uma falha no sistema de abertura da cortina, desencadeia uma série de situações que os coloca diante da iminência do fim. Através de um jogo metalinguístico, “A2 passos” coloca em cena temas como o próprio teatro, o sentido inelutável do fim, da perda; das relações humanas em um território cotidiano transtornado e frágil. Histórias curtas que sucedem na vida. Situações tristes, absurdas, felizes ou líricas; um processo de relacionamentos, raciocínios e sentimentos que podem ser expressos através da interpretação com das pernas. “O que o espectador vai assistir no palco é uma outra configuração da expressão da ação teatral. Um espetáculo-fantasia, com acentos particulares”, diz o diretor Gennadi Bogdanov. No elenco estão os atores gaúchos Marcelo Bulgarelli e Thiago Ruffoni, e o italiano Claudio Massimo Paternò. Marcelo e Claudio idealizaram este projeto após mais de 10 anos de prática dentro do sistema meyerholdiano na Itália. O espetáculo faz o projeto Histórias Pedestres, que foi financiado pelo Fumproarte, da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, e Corsia in Off (governo italiano). Segundo Marcelo Bulgarelli, “A2 Passos busca a evolução, sucessão, sobreposição e multiplicidade de acontecimentos que refletem o homem contemporâneo. Um micromundo, e como ele se estabelece quando a lógica não vem da ‘parte de cima’ dos corpos, mas do universo perto do chão, que quase sempre passa despercebido por nossos sentidos. Ampliar o olhar para uma parte, fazer o exercício de enxergar o todo, refletindo sobre a diversidade dos acontecimentos públicos que nos revelam e que podem ou não, nos transformar como seres humanos”. **Confira entrevista:**

ESPETÁCULO “A2 PASSOS” INICIA CIRCULAÇÃO PELO RS. Jornal Correio do Povo. Porto Alegre, 4 de abril de 2018. Seção: Arte & Agenda.





# Panorama

Porto Alegre, quarta-feira, 10 de maio de 2017 - Nº 180 - Ano 33



Criação do gaúcho Marcelo Bulgarelli, peça *A dois passos* utiliza técnica da biomecânica teatral para dar vida, no palco, ao enredo do espetáculo

Michele Rolim

O artista gaúcho Marcelo Bulgarelli, há cerca de 10 anos, pesquisa sobre a biomecânica teatral. Em 2008, ele ingressou no Centro Internacional de Estudos em Biomecânica Teatral de Meyerhold, em Perugia, na Itália. O resultado destes estudos pode ser visto no trabalho *A 2 passos*, que estreia no 12º Festival Palco Giratório Sesc Porto Alegre, amanhã, às 11h, no estacionamento do Teatro Renascença (Érico Veríssimo, 307). Depois, haverá sessões em diversos locais até 27 de maio. A programação completa está em [www.sesc-rs.com.br/palcogiratorio](http://www.sesc-rs.com.br/palcogiratorio).

O espetáculo integra o projeto *Histórias pedestres* e tem na direção o mestre russo Gennadi Bogdanov, um dos fundadores da Escola Internacional de Biomecânica. Bogdanov estudou biomecânica teatral de Vsele-

vod Meyerhold por quatro anos com Nikolai Kustov – ator e instrutor do próprio Meyerhold, um dos mais importantes teóricos do teatro da primeira metade do século XX. Semana passada, Bogdanov fez uma demonstração técnica/artística intitulada *Os estudos clássicos da Biomecânica Teatral de Meyerhold no Teatro do Sesc*.

A biomecânica teatral é um sistema para a criação teatral do ator. “Ela desenvolve princípios que permitem aos atores desenvolverem sua arte independentemente da linguagem que irão trabalhar”, comenta o gaúcho.

Acompanha Bulgarelli na cena outro especialista em biomecânica, o italiano Claudio Massimo Paternò. *A 2 passos* retrata os afetos e ressentimentos de uma dupla de atores que se acirram durante a derradeira apresentação, já que ocorre uma falha no sistema de abertura da cortina – ficando durante a apresentação a

## A 2 passos

Amanhã: 11h - estacionamento do Teatro Renascença (Érico Veríssimo, 307). Em caso de chuva: Usina do Gasômetro (Presidente João Goulart, 551).  
13/5 – sábado - 10h30min - CEMET Paulo Freire (Santa Teresinha, 572).  
14/5 – domingo - 12h e 15h - Esplanada da Restinga.  
Em caso de chuva ambos os dias: Ginásio da Cecores (av. economista Nilo Wolff).

entresabreta -, que desencadeia uma série de situações. O poder, o consumismo, a beleza e o amor são alguns dos temas abordados na montagem.

Na concepção do espetáculo há uma característica muito específica, a metonímia: tudo acontece tendo como a principal figura de linguagem a expressão das pernas e pés dos atores.

“As pernas são as partes do corpo do ator que têm muita expressão. Por meio delas, podemos expressar muitas emoções. Dá para mostrar choro, riso, angústia, pequenas nuances, detalhes de emoções diferentes, coisas muito pessoais. Em geral, no teatro, todo o corpo do ator é um meio de expressão muito forte, mas em *A 2 Passos*, o acento é nas pernas”, diz Bogdanov.

O espetáculo ocorre em espaços abertos - os atores estão dentro de um caixa de teatro assinada por Élcio Rossini com objetivo de colocar uma lente de aumento nos pés e nas pernas dos atores. “Nos inspiramos nas obras futuristas de Marcel Fabre e de Tommaso Marinetti, que desenvolveram a linguagem da metonímia”, conta Bulgarelli.

Em Porto Alegre, o artista atua no Teatro Terto ao lado de Tatiana Cardoso. Juntos, desenvolveram o espetáculo *O dia desmanchado* (Prêmio

Açorianos 2010 de Melhor ator e trilha sonora original). Bulgarelli também atua como diretor do grupo Italiano La Fabbrica dei Gesti - em agosto foi vencedor do prêmio de Melhor Espetáculo italiano do Crasch Test - Collisioni di Teatro Contemporaneo - com o espetáculo *Oltremundo*.

No Brasil, ele é o único representante oficial do Centro Internacional de Estudos em Biomecânica Teatral de Meyerhold. “No País, existem várias pessoas que estudam biomecânica - na teoria, ela é vista como algo arqueológico, mas é uma técnica totalmente viva”, comenta ele, que finaliza: “Ela se mantém através da tradição teatral, ou seja, ela só se passa através da prática, não dá para ensinar quem nunca praticou a técnica”.

Além das apresentações, também ocorre a oficina prática A base do ator, ministrada pelos atores da montagem. Todas as atividades gratuitas.

ROLIM, Michele. **Linguagem Corporal**. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 10 de maio de 2017. Seção Panorama.

PALCO GIRATÓRIO

# Com a encenação na ponta dos pés e pernas

Espectáculo de rua 'A 2 Passos' estreia hoje, 11h, no festival do Sesc; e é parceria entre Brasil e Itália

**A**pós nove anos de estudos de biomecânica teatral em Perugia, Itália, os atores Marcelo Bulgarelli, do Teatro Torto, e Claudio Paternó, do italiano Cisbit, colocaram em prática o projeto Histórias Pedestres, que tem como ponto alto a estreia do espetáculo de rua "A 2 Passos", hoje, 11h, no estacionamento do Teatro Renascença

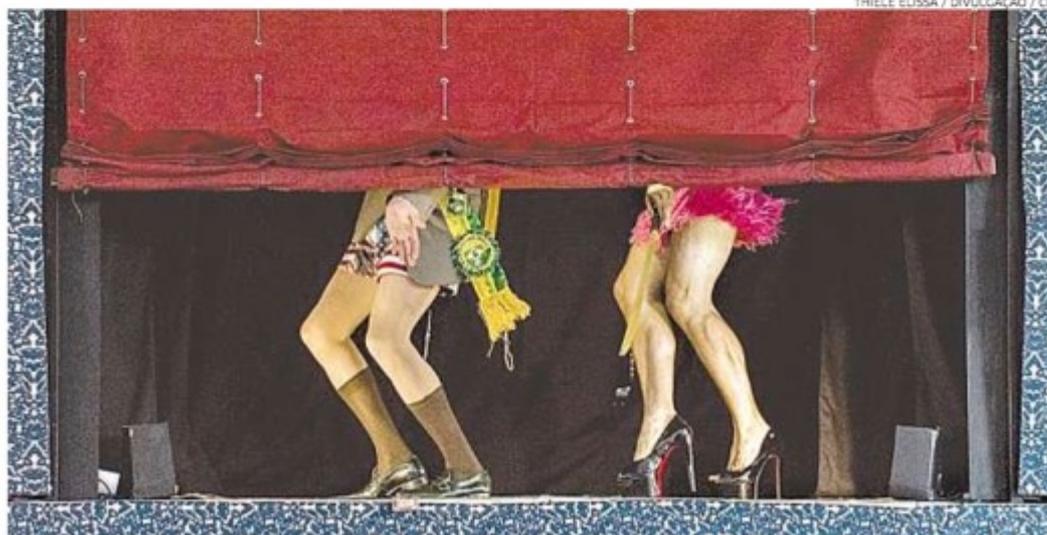
(Érico Veríssimo, 307), pelo 12º Palco Giratório Sesc.

Eles chamaram o seu mestre, o russo Gennadi Bogdanov, descendente, em segunda geração, do conhecimento do criador da biomecânica, Meyerhold, e ensaiaram em duas etapas: em 2016, em Perugia e desde março no Geempa, em Porto Alegre. Se chover, a apresentação será na Usina do Gasômetro (João Goulart, 551). "A 2 Passos" retrata ressentimentos de dupla de atores durante a derradeira apresentação. Uma falha no sistema de abertura da cortina ajuda a desencadear situações que os colocam diante do fim. O diferencial da montagem é a concepção com a metonímia: a principal figura de linguagem é a expressão das

pernas e pés dos atores. Para Gennadi Bogdanov a ideia da atuação com pés e pernas é interessante, mas com grau de dificuldade maior para os atores: "A ideia deles é muito interessante e difícil. Acredito que eles conseguiram encarná-la usando o conhecimento e treinamento dos nossos encontros de Biomecânica. O que o espectador assistirá é a outra configuração da expressão da ação teatral. Um trabalho árduo, mas muito convidativo", afirma.

Ao todo serão 10 apresentações gratuitas, entre 11 e 27 de maio, além de oficina abertas a interessados ao final do festival. O projeto é financiado pelo Fumproarte, de Porto Alegre e pelo Corsia OF, da Itália.

THIÊLE ELISSA / DIVULGAÇÃO / CP



Diferencial do espetáculo transnacional é a interpretação dos atores utilizando apenas as pernas e os pés

COM A ENCENAÇÃO NA PONTA DOS PÉS E PERNAS. Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, 11 de maio de 2017. Seção Arte & Agenda.