



TAYLORISMO E PLASTICIDADE: Corpo e Objeto na Biomecânica de Meyerhold

Taylorism and Plasticity: Body and Object in Meyerhold's Biomechanics

Vitor Oliveira Lopes e Silva, UFG¹

RESUMO

O artigo visa investigar a dualidade corpo-objeto na Biomecânica de Meyerhold, sob a óptica do taylorismo, que objetificava o corpo para a eficiência produtiva, e da plasticidade, que fundamenta a expressividade corporal do ator meyerholdiano. Meu argumento central é que a plasticidade e o taylorismo criam uma fusão do corpo artístico com o objeto artístico. Para se fazer tal análise, será utilizada a reflexão de Kleist (1988) em *Sobre el teatro de marionetes*, que compara a expressividade da marionete ao do bailarino. Dessa forma, demonstro que a Biomecânica se constitui como uma resposta estética ao seu tempo, ressignificando corpo e objeto no fazer artístico.

PALAVRAS CHAVE

Biomecânica de Meyerhold; taylorismo; plasticidade; corpo; objeto.

ABSTRACT

This article aims to investigate the body-object duality in Meyerhold's Biomechanics, from the perspective of Taylorism, which objectified the body for productive efficiency, and plasticity, which underlies the bodily expressiveness of the Meyerholdian actor. My central argument is that plasticity and Taylorism create a fusion of the artistic body with the artistic object. To conduct this analysis, Kleist's (1988) reflection in *On the Marionette Theatre* will be used, comparing the expressiveness of the marionette to that of the dancer. Thus, I demonstrate that Biomechanics constitutes an aesthetic response to its time, re-signifying body and object in the artistic process.

¹ Artista híbrido que trabalha com teatro, dança e cinema. Atualmente, mestrando no Programa de pós-Graduação em Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás.
E-mail: silva.vitor@discente.ufg.br



KEY WORDS

Meyerhold's Biomechanics; taylorism; plasticity; body; object.

Introdução

A Revolução Industrial, iniciada no século XVIII na Europa, reconfigurou as estruturas sociais e produtivas do continente, criando uma nova organização social. Na Rússia, esse processo foi tardio, acontecendo a partir do final do século XIX sob a regência do Czar Nicolau II.

Juntamente com a 1ª Guerra Mundial, a industrialização na Rússia provocou o aumento da fome e também das desigualdades sociais, expondo a ineficiência do regime imperial diante da fome e fomentando o surgimento de uma classe operária consciente de sua opressão. Essas tensões culminaram na Revolução Russa de 1917, com a queda da monarquia e a ascensão do estado socialista.

Após 1917, a Rússia, por meio do comunismo, passou por uma transformação industrial massiva e acelerada. Esse processo não alterou apenas a base material da sociedade, mas também estruturou um novo ser social, um sujeito moldado pela lógica produtivista, da racionalidade técnica e da objetificação dos corpos.

Paralelamente à essa industrialização, difundiu-se na Rússia o Taylorismo, sistema criado por Frederick Taylor que buscava maximizar a eficiência dos corpos fabris mediante à análise científica dos gestos laborais, fragmentando



os movimentos e especializando as tarefas. Portanto, esse modelo buscava aumentar a produtividade industrial através da aplicação da ciência ao trabalho, abordando estudos do tempo e do movimento. O positivismo de Auguste Comte ressoa neste modelo, por ser uma corrente filosófica que consagra a ciência como caminho legítimo para o progresso social, tratando o homem como entidade mensurável e mecanizável. Nesse horizonte, o corpo é tido como objeto, em uma lógica mecânica.

Diante dessas transformações, o campo artístico constitui-se como um espaço privilegiado de reflexão crítica e reelaboração. Assim, o teatro tornou-se um espaço de reflexão e criação, reelaborando os novos paradigmas tecnocientíficos dentro da cena teatral. Nesse contexto, emerge a Biomecânica de Vsevolod Meyerhold, um sistema de treinamento corporal do ator desenvolvido na década de 1920, que incorpora diversas influências, dentre elas o taylorismo e a plasticidade corporal.

A Biomecânica de Meyerhold se mostra em cena para o público em 1922, por meio do espetáculo O Corno Magnífico, trazendo uma atuação totalmente conectada a um novo estilo de movimento corporal. Essa estilização do corpo do ator há uma eficiência física que não anula a expressividade, pelo contrário, por meio do movimento que o corpo delineava formas no palco. Os desenhos corporais do ator biomecânico dialogavam diretamente com a “estatuária plástica” (MEYERHOLD, 2012, p. 82), termo criado por Meyerhold anteriormente em seu Teatro de Convenção. Essa expressão meyerholdiana colocava o ator como escultor e escultura simultaneamente, pelo fato do corpo



ser ao mesmo tempo o objeto artístico e o sujeito artístico que cria esse objeto.

Assim, o corpo do ator biomecânico é simultaneamente instrumento objetivo e material sensível, sujeito a precisão de movimentos precisos e poéticos.

Partindo desse arcabouço, este artigo investiga a dualidade corpo-objeto na Biomecânica de Meyerhold, examinando as conexões entre o modelo taylorista de eficiência e a plasticidade do movimento promovida pela “estatuária plástica”. Para tanto, apoia-se em um eixo teórico fundamental, a reflexão de KLEIST(1988) em *Sobre el teatro de marionetes*, que, ao comparar a marionete ao bailarino, problematiza a relação entre precisão técnica e a expressividade orgânica. Por meio dessa análise, buscar-se-á não apenas elucidar o taylorismo e a plasticidade da Biomecânica de Meyerhold, mas também oferecer ferramentas para se repensar a condição paradoxal do ator como sujeito-objeto.

Desenvolvimento

A Revolução Russa de 1917 trouxe consigo uma nova reconfiguração social em decorrência da instauração do regime socialista, o qual fortaleceu de maneira decisiva o processo de industrialização em toda a Rússia. Essa mudança não alterou apenas as estruturas econômicas e produtivas do país, mas também instaurou novas formas de compreender o corpo humano, sendo associadas às exigências da produção industrial. Nesse contexto, o taylorismo destacou-se como um sistema que evidenciava a economia de movimento dos corpos operários durante o trabalho fabril, buscando maior rendimento por meio



da racionalização e da padronização dos gestos.

A eficiência defendida pelo taylorismo está intrinsicamente ligada a um pensamento de matriz positivista, que passa a observar os corpos como equivalentes e mensuráveis, sendo submetidos a estudos científicos. Nessa lógica, o corpo humano é analisado sob um viés estritamente racional, afastando-se progressivamente da subjetividade. Os gestos, então, são fragmentados, cronometrados e reorganizados de modo a atender às necessidades do sistema produtivo, e o trabalhador passa a ser compreendido como uma engrenagem participante na composição mecânica.

Assim, o corpo humano torna-se um objeto de estudo, e sua materialidade interliga-se com os campos biológico e mecânico. O movimento corporal passa a ser estudado em função da mobilidade das máquinas e do ideal de progresso social. Portanto, o homem é visto como um organismo que funde ser vivo e objeto.

Essa objetificação do corpo permeia todo o ocidente entre os séculos XIX e XX. Tal concepção manifesta-se de maneira evidente nos estudos científicos do movimento, como a Cronofotografia de Étienne-Jules Marey (2004), que analisava a mobilidade corporal por meio de sequências fotográficas capazes de decompor o movimento em imagens sucessivas. Ao registrar o movimento dos corpos e objetos durante a execução do movimento, esses estudos reforçavam a ideia de que o movimento pode ser mensurado, avaliado e aprimorado tecnicamente. O corpo social moderno, então, é organizado em torno da economia do esforço e da eficiência física, formando um novo corpo



social, disciplinado e funcional, cuja a expressividade se suborna à utilidade.

A arte na Rússia, como um reflexo social desse contexto histórico, absorveu essas transformações da sociedade industrial, mas o fez de maneira crítica. Longe de apenas reproduzir os valores da mecanização, o campo artístico passou a tensionar essas novas concepções em torno do corpo, de técnica e eficiência, criando novas possibilidades estéticas. O teatro, em particular, tornou-se um espaço privilegiado para refletir sobre as contrapartidas deste corpo moderno, abordando técnica industrial e ciências corporal dentro da cena.

É nesse cenário que se insere as reflexões de Heinrich von Kleist no texto *Sobre el teatro de marionetes*. No ensaio, KLEIST (1988) promove um embate entre o movimento do bailarino e o movimento da marionete, questionando a expressividade corporal. Para o autor, o movimento do boneco, um movimento criado, carrega a alma do seu manipulador, alcançando uma poética que muitas vezes supera a do bailarino, cujo o corpo está submetido à imitação e à autoconsciência.

KLEIST (1988) evidencia que o excesso de consciência compromete a organicidade do movimento humano, pois o bailarino, ao refletir sobre os gestos, torna-se suscetível à incerteza e à rigidez, enquanto o movimento da marionete, por não possuir consciência reflexiva, executa movimentos precisos e mais poéticos. Assim, dentro do palco, um objeto considerado morto e inerte, ao ter mobilidade guiada por um agente externo, pode manifestar mais encanto do que um corpo naturalmente vivo. Vida e morte fundem-se nessa colisão



entre o estático e o móvel, tensionando diretamente a dualidade corpo/objeto.

Essa reflexão atinge seu ponto máximo quando Kleist afirma que a alma do artista se manifesta com maior intensidade quando a reflexão se enfraquece ou atravessa o infinito, como afirma o autor:

Vemos que, en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana. Pero así como la intersección de dos líneas a un lado de un punto, tras pasar por el infinito, se presenta de nuevo súbitamente al otro lado, o como la imagen del espejo cóncavo, después de haberse alejado hacia el infinito, aparece nuevamente de improviso muy cerca de nosotros: de modo análogo se presenta de nuevo la gracia cuando el conocimiento ha pasado por el infinito; de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios.² (KLEIST, 1988, p.36)

Nesse trecho, Kleist explicita o paradoxo fundamental de sua reflexão, ao intuir que a expressividade não pertence exclusivamente ao sujeito consciente, mas funda-se justamente no limiar entre sujeito e objeto. O corpo, portanto, pode se tornar uma potência artística ao ser veículo dessa tensão, sustentando simultaneamente a precisão mecânica e a potência sensível do movimento.

É nesse mesmo horizonte que se insere a obra de Vsevolod Meyerhold. Entre os anos de 1914 e 1920, o encenador russo desenvolveu oficinas voltadas à formação do ator, das quais nasceu a Biomecânica de Meyerhold.

² Livre tradução: “Vemos que, na medida em que no mundo orgânico se debilita e enfraquece a reflexão, aparece a graça cada vez mais radiante e soberana. Mas assim como a intersecção de duas linhas de um lado de um ponto, depois de passar pelo infinito, reaparece subitamente do outro lado, ou como a imagem do espelho côncavo, depois de ter recuado em direção ao infinito, reaparece repentinamente muito perto de nós: de maneira semelhante a graça reaparece quando o conhecimento passou pelo infinito; para que se manifeste com a maior pureza ao mesmo tempo na estrutura corporal humana que carece de toda consciência e naquela que tem consciência infinita, isto é, na marionete e no deus.”



Essa pedagogia teatral propõe o trabalho corporal do ator a partir do movimento, tendo como um dos pilares fundamentais o taylorismo e a plasticidade. (PICON-VALLIN, 2013)

Segundo Picon-Vallin, o taylorismo na Biomecânica de Meyerhold não tem como objetivo a produção em massa, mas o desenvolvimento da eficiência física do ator. Por meio da repetição de um mesmo movimento, o ator encontra caminho mais curto e preciso para a execução da ação cênica, alcançando uma organicidade que nasce do domínio técnico do corpo (PICON-VALLIN, 2013, pp.129-143). Essa eficiência física corporal não visa produzir em excesso, mas ampliar aquilo que hoje se compreende como consciência corporal.

Nesse sentido, o corpo biomecânico é tratado como objeto de trabalho, pois é um corpo treinável, analisável e moldável. Contudo, essa objetificação não anula a expressividade. Assim como no pensamento de Kleist dito anteriormente, essa conexão com a objetificação cria condições para que o ator entenda profundamente o seu corpo, provocando respostas reflexivas e ações mais conscientes.

Ao lado da racionalidade do taylorismo, a plasticidade constitui um pilar importante na Biomecânica de Meyerhold. Esse conceito surge anteriormente a Biomecânica, quando Meyerhold cria o Teatro de Convenção, e forja o termo “estatuária plástica” (MEYERHOLD, 2012, p. 82) para o ator. Essa plasticidade exigia do ator uma dupla condição em que o ator deveria ser ao mesmo tempo escultor e escultura. Segundo CHAVES (2003, p.73), o princípio da plasticidade



do ator do seria herdado como base do sistema biomecânico meyerholdiano.

Nessa perspectiva, a plasticidade do corpo meyerholdiano efetiva uma fusão de dualidades: criador/criatura, sujeito/objeto e artista/obra. O ator, portanto, não representa, mas se constitui como objeto artístico a partir do seu próprio corpo. Esse processo dialoga diretamente com Kleist, que dizia que a verdadeira poética corporal nasceria do encontro entre sujeito e objeto.

Portanto, se o taylorismo fornece a consciência técnica e a eficiência do gesto, a plasticidade provê a matéria poética e a condição de criação. Juntos, eles fundamentam um corpo cênico que não imita, mas sintetiza e gera um corpo artístico. A técnica biomecânica, mais do que um fim em si mesma, é um meio que pode ajudar o ator a se libertar da autoconsciência e da imitação, permitindo que a criação em cena surja de forma fluída, consciente e desprendida.

Conclusão

A partir do percurso desenvolvido neste artigo, torna-se evidente que a Biomecânica de Meyerhold foi uma resposta estética e dialética aos contextos sociais e históricos da Rússia. Ao se consolidar num cenário marcado pela industrialização, pelo positivismo e pelo taylorismo, a Biomecânica não se afasta dos pressupostos da mecanização e da eficiência, ao contrário, ela os incorpora e os transforma em uma dimensão estética e expressiva, quase uma antropofagia. Assim, o corpo do ator não é apenas um objeto de produção, mas também um instrumento sensível de criação, do qual o movimento racional e o gesto poético se encontram.



Nesse sentido, a Biomecânica de Meyerhold demonstra-se como um modelo corporal do ator que opera por meio da fusão entre objeto e sujeito. Nela o ator busca se conscientizar por meio do trabalho repetitivo e técnico do movimento corporal, que irá propiciar uma precisão física e uma consciência corporal, permitindo o ator ser matéria e forma ao mesmo tempo.

A plasticidade também traz a junção de corpo e objeto na atuação, mostrando que o ator deve ser o criador e a criatura em cena para se desenvolver uma poética criativa. Essa plasticidade não nega a técnica, pelo contrário, ela se utiliza da técnica para deixar o corpo mais fluído, expressivo e distante da autoconsciência.

A leitura de Kleist(1988), sobre a marionete e o bailarino, ajuda a compreender como a objetificação do corpo pode se converter em liberdade. A marionete, desprovida de uma autoconsciência, revela o espírito do artista que supera o movimento do bailarino, cuja a consciência gera hesitação e imperfeição. Nesse ponto, o corpo se apresenta como um intrincamento que tenciona o controle técnico e a expressão. É justamente nesse espaço de tensão que o corpo biomecânico opera, trazendo a luz novos processos criativos.

Por fim, percebe-se que o ator meyerholdiano funde o copo artístico do objeto artístico, por meio da técnica, a fim de criar novos mundos na cena, contribuindo para repensarmos a relação entre corpo, objeto, técnica e expressividade.



Referências Bibliográficas

CHAVES, Yedda Carvalho. 2001. **A Biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator.** 2001. 209 f. Dissertação (Mestrado em Artes - Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

KLEIST, Heinrich von. 1988. **Sobre el teatro de marionetes y outros ensayos de arte y filosofia.** Tradução de Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988.

MEYERHOLD, Vsévolod. 2012. **Do Teatro.** Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice. 2013. **Meierhold.** Tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.