

O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas

Béatrice Picon-Vallin¹

Tradução de José Ronaldo Faleiro²

Resumo

“O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas” analisa o impacto do trabalho de Charlie Chaplin no momento em que o teatro de vanguarda russo se apropria das técnicas de montagem cinematográficas. Nesse vasto processo em cujo centro se encontra a questão da formação e do trabalho do ator, um modelo comum a todas as vanguardas, sejam elas teatrais, cinematográficas, ou plásticas surge: Chaplin, o tipo exemplar de um corpo novo e de uma forma de atuação antipsicológica.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, teatro, cinema, vanguardas soviéticas.

Abstract

“The body of Carlitos, model for theater and cinema of the Soviet avant-garde” analyzes the impact of the work of Charlie Chaplin at the moment that the Russian avant-garde theater appropriates of the cinema montage techniques. In this vast process in whose center is the issue of training and work of actor, a model common to all vanguards, theatrical, cinematic, or plastic arises: Chaplin, the exemplary type of the new body and the form of non-psychological performance.

KEYWORDS: Body, theater, cinema, Russian avant-garde.

¹ Béatrice Picon-Vallin é diretora de pesquisas do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França e professora da Universidade de Paris III.

² Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

Quando Vsevolod Meierhold, encenador da teatralidade, tenta, em 1915, descobrir as possibilidades próprias ao cinema, ele só inova na tela por meio da sua própria concepção do “teatro da convenção”, distinta das tradições acadêmicas, oposta à corrente realista e naturalista, aos princípios de Stanislavski, seu primeiro mestre: antipsicologismo, precisão e desenho do movimento corporal do ator, contenção, musicalidade da atuação. Em contrapartida, porém, o “grande mudo” se revela uma escola de rigor e de concisão para a sua prática teatral: afirmação da intensidade dos fragmentos (*pars pro toto*), confirmação da importância do ritmo, da consciência do tempo no ator. Em 1918, Lev Kulechov, que viu várias vezes *O Retrato de Dorian Gray*, filmado por Meierhold em 1915, ressalta a novidade da atuação de Meierhold-ator no cinema (desempenha no filme o papel de Lord Henry), a sobriedade do seu comportamento físico, consegue estudar nele a composição do quadro, a organização dos cenários³. O cinema de pesquisa posterior à revolução parte de uma recusa da lentidão e do caráter forçado da atuação psicológica que triunfou na tela russa, assim como da ruptura em relação ao cenário naturalista, em relação àquilo que Eisenstein denomina, em 1922, a “submissão à ilustração”. Esse cinema quer ser capaz de assumir a superação da “doença da ilusão” de que sofrem também, sempre segundo Eisenstein, o cinema francês e uma parte do cinema norte-americano⁴.

Deve-se dizer também que com a Revolução e a desordem econômica que se instaura, o cinema soviético carece tragicamente de película e de aparelhos, e durante quatro ou cinco anos produz poucos filmes — em grande parte documentários ou atualidades e, evidentemente, filmes que continuam na linha do realismo anterior à Revolução⁵. O teatro de vanguarda ocupa então o lugar do cinema que os filmes

abandonaram, como se o cinema, por um instante, fosse feito no teatro. Na estréia de *A Floresta* (direção de Meierhold, com I. Ilinski, janeiro de 1924), um crítico de cinema escreverá: «É uma obra cinematográfica e não é teatro», acrescentando que essa *Floresta* descobre «um brilhante diretor de cinema (e não temos diretores de cinema)»⁶. É um fato que os primeiros filmes inovadores aparecem no decurso de 1924: *O Sr. West no país dos bolcheviques*, *As Aventuras de Outubrina*, depois *A Greve* e muitos outros, se excetuarmos os documentários realizados por Vertov ou Kulechov⁷.

Contudo, na direção de *A Floresta*, em 1924, o teatro triunfa (tema da peça valorizado pela leitura meierholdiana), ao mesmo tempo em que se apropria das técnicas de montagem cinematográficas. Quanto ao cinema de pesquisa, ele olha para as descobertas do teatro de vanguarda ou dele provém — ainda que condene a cena em seu princípio, seja como um elemento prejudicial ao desenvolvimento do cinema (Kulechov, «O cinema como fixação da ação teatral», 1922⁸), seja como uma etapa ultrapassada (Eisenstein, 1926). Apresentando-lhe problemas de forma, o cinema, inserido na obra de um Meierhold — de cuja escola saíram, aliás, muitos cineastas soviéticos — já não a abandonará, mesmo que este último, nos anos de 1920, já não rode filmes como diretor⁹. Inversamente, o trabalho de Kulechov origina a criação de um Teatro do Ator de Cinema em Moscou. Existe, portanto, uma constante interação entre um teatro em marcha que busca leis próprias a sua arte, impelindo-o até o seu limite, e um cinema que recusa o teatro a fim de multiplicar as experiências e formar atores para uso pessoal. Nesse vasto processo interativo em cujo centro se encontra

³ Em 1922, Kulechov se distanciará desse filme (Cf. seu artigo “O cinema como ‘fixação’ da ação teatral”, in *Ermítaz*, n. 13, Moscou, 1922).

⁴ “A Sétima Arte...”, in *Ekho*, nº 2, Moscou, 7 de novembro de 1922.

⁵ Como *Polikuchka*, 1919.

⁶ N. Lebedev, «Sobre *A Floresta* de Meierhold. Impressões de um especialista de cinema», in *Kino-gazeta* nº 8, Moscou, 19 de fevereiro de 1924. Cf. igualmente B. Picon-Vallin, «Le cinema, rival, instrument ou partenaire du théâtre meyerholdien» [O cinema — rival, instrumento ou parceiro do teatro meierholdiano], in *Théâtre et cinéma années 20* [Teatro e cinema dos anos 20], em dois vol., Lausanne, L’Âge d’Homme, 1990, vol. I, p. 230-239.

⁷ *Sobre a frente vermelha* (1920) compreende partes com documentário e partes representadas.

⁸ In *Ermítaz*, nº 13, Moscou, 1922.

⁹ Meierhold dirigiu também, no cinema, “Um Homem Forte”, em 1916. Nenhum dos seus projetos cinematográficos dos anos vinte terá êxito.

a questão da formação e do trabalho do ator, existe um modelo comum a todas as vanguardas, sejam elas teatrais, cinematográficas, ou plásticas: é Chaplin, articulação importante do discurso sobre essas artes.

Chaplin visto de Moscou no outono de 1922

Em setembro de 1922, em Petrogrado, o grupo FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico) põe em cena Carlitos na adaptação-montagem (por «americanização», «eletrificação» e carnavalização) feita por G. Kozintsev e L. Trauberg de *O Casamento* de Gogol. Um retrato de Carlitos é desenhado no pano de fundo e uma das personagens da peça, Podkolessin, é rebatizado como Charlie Chaplin. Dentro do espetáculo-montagem realizado pelos encenadores sob os auspícios de um autêntico espírito gogoliano, os números de circo, as canções e os efeitos sonoros alternam com um fragmento de corre-corre tirado do curta-metragem *Carlitos e a bela Betsy*, que é projetado de tal modo que o desaparecimento das personagens na tela corresponde ao seu reaparecimento na cena: Carlitos, como herói do espetáculo, escapa dos policiais e desarma todas as armadilhas... Não lemos, no *Manifesto do Excentrismo*, em 1922: «A bunda de Carlitos é para nós mais preciosa que as mãos da Duse»? O corpo audacioso de Carlitos estreia na cena russa.

Serguei Eisenstein e Serguei Iutkevitch, que se encontraram nos Ateliês Superiores de Encenação de Meierhold, publicam o seu primeiro artigo sobre o cinema quando ainda só se ocupam de teatro: «A oitava arte. Sobre o expressionismo, sobre a América do Norte, e, obviamente, sobre Chaplin»¹⁰. Distinguem três tendências no cinema atual: uma corrente naturalista, uma corrente convencional (*O Gabinete do Doutor Caligari*) e «uma terceira corrente, a mais vigorosa, que nos vêm da América e traz em si as novas possibilidades de um

excentrismo autêntico: o policial, o filme de aventuras, o filme cômico que propulsou uma plêiade de atores extraordinários a cuja frente se encontra, evidentemente, o incomparável Charlie Chaplin!» É um verdadeiro hino a Carlitos que os dois Serguei escrevem, imaginando a entrada do pequeno homem no Parnaso solene das sete musas clássicas, com os cabelos desgrenhados e encaracolados, o chapéu-coco, a bengala fina, o andar rápido e as pernas compridas: «Com um salto, aterrissou no lugar de honra (...). Sem que os habitantes da Rússia Soviética o percebessem, foi assim que ocorreu a transformação do «bioscópio»¹¹ insignificante numa arte poderosa, e que o genial Charlie Chaplin ocupou o oitavo lugar no Conselho das Musas».

Nesse mesmo ano sai por fim a revista hebdomadária construtivista *Kino-fot*, consagrada ao cinema e à fotografia. O redator, A. Gan, nele reúne artistas oriundos de vários horizontes — e não somente do cinema —, protagonistas ativos do conjunto da vanguarda, e publica em seu primeiro número um conjunto de textos e desenhos sobre Chaplin. Nesse primeiro número de *Kino-fot*¹², D. Vertov escreve: «Excluimos temporariamente o homem como objeto da tomada cinematográfica por sua incapacidade para dirigir os próprios movimentos (...) O homem novo, o qual, liberado do peso e da inabilidade, terá os movimentos precisos e leves da máquina, será o bom objeto do cinema».¹³ O terceiro número, inteiramente dedicado a Chaplin, o torna o tipo exemplar desse ator e desse homem de corpo novo, tanto para um homem de teatro como Nikolai Foregger, quanto para cineastas como Kulechov e artistas plásticos como Rodtchenko. O ídolo internacionalmente adulado — cujo nome e cujo sucesso são até explorados por especuladores da NEP¹⁴ que lançam nas salas da Rússia Soviética «falsos Chaplin», filmes de Chaplin sem Chaplin — surge para eles como

¹⁰ Ekho, nº 2, Moscou, novembro de 1922, p. 20-21. Em agosto de 1922, Eisenstein e Iutkevitch preparam junto a Foregger *A Jarreteira de Colombina*, paródia de *A Echarpe de Colombina* (encenação de Meierhold, em 1910). Eisenstein colabora com Meierhold para *A Morte de Tarelkin*, cuja estreia ocorre no dia 24 de novembro de 1922. Depois desse espetáculo, Eisenstein abandona Meierhold.

¹¹ «Bioscópio» é uma palavra inventada para designar o cinema psicológico.

¹² *Kino-fot* nº 1, Moscou, setembro de 1922, p. 10.

¹³ «Nós», in *Kino-fot*, nº 1, setembro de 1922.

¹⁴ Nova Política Econômica da União Soviética (a partir de 1921). (N. T.)

«o primeiro e único cine-ator».¹⁵ Notemos que a fórmula é uma inovação linguística, que «*komediant*», aqui utilizado, não existe em russo, mas que Meierhold recorre também ao termo para designar os seus atores de *O Corno Magnífico* (1922). É um termo vindo do italiano (*comediante*), ou talvez do inglês (*comedian*). Em todo o caso, é solidário com um teatro que volta às suas origens (a *Commedia dell'Arte*, por exemplo), e com um cinema egresso da pantomima inglesa e do vaudeville americano: com todas essas artes ditas menores, classificadas no sopé da hierarquia dos espetáculos, e que em 1912 Meierhold designou globalmente pelo termo de *balagan*, ou «teatro de feira», ao qual atribui então a missão de regenerar a forma frouxa e fatigada do teatro psicológico russo.

Atuação de Chaplin *versus* atuação psicológica

A paginação construtivista do número de *Kino-fot* insere dez desenhos de Vera Stepanova¹⁶ dentro de uma organização das escolhas tipográficas (caracteres, corpo, títulos) e ressalta, a respeito de Chaplin, certo número de teses sobre o ator, que retomam idéias já expressas, em outro local, por Meierhold, Kulechov ou Foregger. Inicialmente, trata-se de dar o ponto de vista dos «cine-especialistas» contra o dos «cine-oportunistas»: Stepanova parodia o modo como a imprensa da época divulga fotos, anedotas e fofocas sobre a vida privada de Chaplin, apresentando não os fatos e gestos da estrela, mas os do «trabalhador obstinado», segundo a expressão de A. Gan. Esses desenhos mostram um corpo totalmente geometrizado¹⁷ (retângulos, trapézios, triângulos, linhas retas, círculos, enfim, para a cabeça, para os acessórios e para o traseiro), e em movimento. As legendas são lacônicas: «Carlitos anda», «Carlitos parte», «Carlitos cai», «Carlitos se

inclina». Outras legendas são as bases de um novo programa para o ator — «Carlitos não muda nem o figurino, nem a maquilagem», «Carlitos não revive» —, que se opõe claramente à «encarnação» ou ao trabalho sobre a memória afetiva, e em geral às teorias de Stanislavski. Os desenhos de Stepanova realçam diferentes técnicas corporais: rosto-máscara inexpressivo ou apagado sob o pequeno bigode, dessolidarização das diversas partes do corpo, ponto de vista não familiar sobre ele (queda para trás), desequilíbrio constante, ausência de simetria, jogo sobre as pontas ou sobre os calcanhares.

Numa formulação frequentemente agressiva, os autores do número transformam Chaplin no ponto de apoio de uma plataforma antipsicológica. Foregger escreve: «Chaplin deixou de ponta-cabeça as ideias preconcebidas relativas ao roteiro, ao jogo e a toda essa disenteria psicológica que, depois de ter conspurcado o drama, começou a se esvaziar na tela». Quanto a Kulechov, ele se propõe, com os alunos do seu grupo experimental no Instituto Estatal do Cinema, a «construir o novo exército cinematográfico dos assassinos de Runitch, Strijevski, Maximov e outros 'cine-heróis'»¹⁸. Chaplin será o seu «primeiro professor». O aspecto estético de luta contra o passado, contra o «teatro sifilítico da cinematografia russa anterior à Revolução»¹⁹, expresso por meio de metáforas médicas e militares, se associa com uma função social: ameaçando a ordem, a tranquilidade e os direitos do pequeno-burguês americano e dos representantes do poder (pais, policiais e pastores), Carlitos é uma personagem atual. Representa um corpo cheio de saúde.

Os filmes de Chaplin: uma escola para os novos atores de cinema e de teatro

A esse cinema contaminado pelas en-

¹⁵ A. Gan, «Primeiramente», in *Kino-fot*, nº 3, setembro de 1922, p. 1.

¹⁶ Para *A Morte de Tarelkin*, encenação de Meierhold, Stepanova preparará os figurinos-uniformes (prozodejda) e os vários objetos do dispositivo construtivista.

¹⁷ I. Sokolov, em «A mesa da lei do século», in *Kino-fot*, nº 1, 1922, escreve que «o cinema não conhece a linha curva, a oval e a espiral». Ele se constrói com linhas retas e ângulos agudos.

¹⁸ São atores dirigidos por cineastas como Bauer, Gardin, Protazanov, Sabinski, em filmes anteriores a 1917.

¹⁹ L. Kulechov, «Se agora...», in *Kino-fot*, nº 3, 1922, p. 5.

Atuação de Chaplin *versus* atuação psicológica



Charlot. Dessins de V. Stepanova dans *Kino-Fot*, nº 3, 1922

fermidades do teatro burguês, *Kinofot* opõe, portanto, um princípio sadio. Foregger mostra que Chaplin utiliza técnicas que são ao mesmo tempo a soma e a culminância da prática dos excêntricos e dos *clowns* ingleses. Vinculando-o à tradição do espetáculo e englobando todos os filmes cômicos americanos sob o conceito de «chaplinismo», sublinha que Chaplin «canoniza novos procedimentos» com uma base tradicional, que se devem organizar «sessões de Chaplin» que serão «um método direto de ensino» para os atores de teatro e de cinema. Exigência retomada por Kulechov: «Precisamos de Chaplin».

Para Foregger, «o trabalho do ator é o de um mecanismo cujas qualidades são a exatidão e a concisão». Encontra em Chaplin a aplicação ideal dessa fórmula. Escreve: «Chaplin sempre é preciso, ignora o gesto decorativo, o gesto pelo gesto; em seu trabalho, a direção e a finalidade são sempre claras». A sua atuação é material, ele só reage a objetos. A emoção nua é aqui impensável. Não se pode falar dos «olhos», do «perfil», é todo o corpo, o mecanismo inteiro que trabalha. Chaplin é racionalmente sóbrio em seu jogo, concentra sempre num ponto o fato de pôr em evidência a sua intenção, sublinhando-a *ipso facto*. A essa caracterização que convém à cena como à tela, Foregger acrescenta a especificidade cinematográfica: a atuação de Chaplin é o produto do «trabalho coletivo de dois mecanismos: o aparelho de cinema e o ator de cinema».

Rodtchenko insiste na realidade do jogo de Chaplin e na relação entre o ator e a sua personagem. Retoma as afirmações de Stepanova: «Ele nada revive — Ele nada imita», e as completa: «Sempre permanece ele mesmo — Não atua, e sim caminha, corre, cai, pega objetos, vira-os e os mostra, como ele próprio se mostra e se vira». Chaplin «sabe pura e simplesmente se mostrar de um modo tão completo e tão insolente que age mais do que os outros sobre os espectadores». A atuação negada como ficção geradora de ilusão é

definida como uma sucessão de ações realmente consumadas, não simuladas, não secundárias em relação à vivência do homem-ator (o que implicam ao contrário os termos stanislavskianos *perejivanie*, *perevo-plochtchenie* — *reviver*, *encarnação*).

É aqui Kulechov quem expressa com a maior força imagética a ideia de mecanização do corpo. Chaplin é um «modelo» incomparável (*naturchtchik*) — termo utilizado por Kulechov no cinema para aproximar o ator da vida real, convocá-lo a permanecer ele mesmo nos diferentes papéis²⁰. Ele é uma dessas «criaturas extraordinárias» de que a tela precisa, não um «homem ordinário» com o «corpo pequeno burguês» (*obyvatelskoie telo*), mas aquele que, ao contrário, «saberia educar o corpo no plano de um estudo preciso da sua construção mecânica». Kulechov saúda o seu próprio grupo experimental, que é «um exército jovem e forte, bem temperado e extraordinário, de homens e de mulheres mecânicos». Com a sua silhueta estranha, longilínea, desengonçada e angulosa, um dos «soldados» desse exército, a atriz A. Khokhlova, não busca a perfeição plástica na exploração do seu físico bem treinado, mas não normatizado. Antes de tudo está em busca de expressividade, pelo manejo e pelo controle das relações entre as diversas partes do corpo e pela corevsciência que possui do desenho assim produzido no espaço.

Manifestos por um ator e por um homem novos: um corpo diferente

Devemos repor essa publicação no âmbito das discussões sobre o cinema em 1922. Para as vanguardas, o «cinedrama» pré-revolucionário em seu conjunto é um cadáver que, acima de tudo, não se deve galvanizar». E os artigos de *Kino-fot* que não fornecem referência precisa alguma à filmografia chapliniana apresentam, no entanto, por meio de uma reflexão geral sobre

²⁰ Em *Kino-fot*, nº 3, 1922, depois do nome de Chaplin, Kulechov dá alguns nomes de outros «modelos» raros de cinema: Harrison (Woldemar Psilander), Asta Nielsen.

a sua atuação, um conjunto de manifestos contra o teatro de ilusão, “a umidade patética” do cinema teatral e a «depravação do pequeno-burguês histérico»²¹ vinda do teatro para o cinema por intermédio de atores como Ivan Mosjugin, que são aqui violentamente atacados. A reconstrução do cinema, como a do teatro, passa pelo jogo do ator cômico, fundado na reorganização de um “corpo pequeno burguês” e na extensão das possibilidades expressivas do ator — que uma estética da emoção, do estado de alma e da introspecção limitava ao rosto e a uma pequena quantidade de movimentos — ao conjunto do corpo e a cada uma das suas partes. Novos temas, novos atores, novos corpos em jogo.

No diálogo desses textos a respeito de Chaplin, podem-se salientar os pontos seguintes, quanto ao trabalho e à formação do ator:

- Mecânica do corpo, da atuação, do roteiro (no cinema ou no teatro, roteiro das ações).
- **Materialidade do jogo:** organização, precisão, nitidez, rapidez (calculada em segundos), até sacolejo dos movimentos; relacionamento com os objetos, com os parceiros.
- Consideração do espectador para agir sobre ele de modo calculado, corpo a corpo;
- **Simplicidade:** objetos, mais que cenários ou até mais que construções. Rodtchenko sublinha que «Chaplin pode mostrar tudo o que quiser com o chapéu e a bengala». Não precisa nem dos velhos cenários pintados e do seu bricabraque cênico deles, nem do «construtivismo eclético [dos] monumentalistas»²².
- Novo realismo e lógica não-quotidiana tanto no jogo quanto no desenvolvimento do siujet²³ (no sentido que dão a esse termo os Formalistas

Russos): realidade, clareza, verossimilhança do jogo, mas «cada movimento conduz a resultados inesperados», escreve Foregger. A continuidade da narrativa clássica explode e adota um ritmo de desenvolvimento rápido e sincopado, o do motor. Foregger sublinha: «O homem e o objeto estão em pé de igualdade no mecanismo do roteiro e da atuação», estruturados por princípios de contraste e de surpresa.

- **Máquina:** modelo para o trabalho sobre o seu corpo, ela o é também para o comportamento do homem na vida. Kulechov escreve: «Com a base de cálculos precisos e de trabalhos experimentais, estudamos atualmente o corpo humano como mecanismo, não somente porque de um ponto de vista estético amamos a máquina, mas porque o corpo humano é efetivamente um mecanismo». Kulechov quer filmar não «frias marinadas psicológicas», mas «homens autênticos», em cujo primeiro plano situa Chaplin. E Rodtchenko o apresenta ao mesmo tempo como «mestre das peças mecânicas, quer dizer aquele que será totalmente homem do futuro», e como «mestre das massas», a quem reensina o valor, a “pureza” dos gestos primeiros — pôr um chapéu, caminhar — que a embriaguez da ideologia do Belo fez com que perdessem. Rodtchenko acrescenta, por fim, a dimensão política, deduzindo a precisão do seu movimento e das suas ações na tela da acuidade da sua atitude em relação ao mundo em mudança que o cerca (guerra, revolução, comunismo). A autenticidade e o futuro do ator-homem e, através dele, da sociedade que deve ser transformada, se encontram não do lado da emoção, das desordens psíquicas e de pesos físicos animais — B. Arvatov em 1922 interpela: «Será que são homens todos esses enfermos especializados, com músculos de algodão e andar de macaco?»²⁴ —, e sim do lado do controle do corpo e da sua eficácia.

Compartilhando o culto de Chaplin, cujos filmes, na sua integralidade, no entanto, estão longe de ter visto, as vanguardas soviéticas — dos excêntricos aos produtivistas, e tanto no teatro quanto no

²¹ N. Foregger e A. Gan, in *Kino-fot*, nº 3, 1922, p. 2 e 8.

²² Existe aqui uma crítica dos dispositivos construtivistas que seguiram o de L. Popova para *O Corno Magnífico*, dirigido por Meierhold (abril de 1922).

²³ Сюжет [sjuzhet, sujet, sjužet, or suzet]: sujeito, termo utilizado pelos Formalistas Russos (1910-1930) (Vladimir Propp, Viktor Chklovski) para designar a construção da narrativa, o procedimento organizador da obra, é o modo como o artista organiza a narração. A fábula é a ordem cronológica dos acontecimentos. (N. T.)

²⁴ B. Arvatov, in *Ermitaz*, nº 11, 1922.

cinema — veem, portanto, nele um modelo comum. Dado como exemplo para as massas para a reconstrução que ele propõe do gesto cotidiano, Chaplin aparece também como um anteparo para as idéias produtivistas extremistas. Encontra-se no cruzamento exato de duas culturas: uma cultura cômica, a do teatro de feira, do teatro popular, do circo, e uma cultura mecanizada. O “chaplinismo” dá a fórmula de um funcionamento preciso e rápido de um corpo vigoroso e acrobático, com o gesto concentrado, não descritivo, mas funcional. Não remete, porém, àquele robô, àquele “organismo metálico” que o produtivista extremista A. Gan exalta, nem tampouco ao corpo militar, referência freqüente da época em relação ao qual introduz fortes distâncias. Evoca antes um corpo consciente e sempre no trabalho, que rege as suas relações com os parceiros e os objetos-parceiros. A identificação do homem novo com Chaplin, ao mesmo tempo homem simples, *clown* e homem engajado, homem qualificado, circunscreve a utopia produtivista num ser acessível e humorístico, tornando o ator um profissional, e não uma estrela sedutora, misteriosa ou dominadora.

Para modelo comum, métodos semelhantes. Pesquisador e inventor, Chaplin é, segundo *Kino-fot*, uma escola por si só — em todo o caso, um professor. Por meio da sua evocação, a formulação do ator num âmbito experimental é apresentada como uma necessidade. Em 1920-1924, no teatro e no cinema, numa descompartimentagem das artes de que participam artistas oriundos de outras disciplinas, é sem grandes recursos e em condições geralmente difíceis que ateliês e laboratórios trabalham (Ateliês de Meierhold, Atelier ou Technicum de Kulechov, MastFor de Foregger, Teatro Experimental Heroico de Ferdinandov...). Neles é dissecado o corpo em movimento do ator, é segmentado no tempo e no espaço, articulado sobre o reflexo (biomecânica de Meierhold, treinamento de Foregger), ou traduzido em partituras gráficas e métricas (metrorritmia de Ferdinandov, filmes sem película de Kulechov), fotografado. Entre esses ateliês e de um gênero a

outro, os atores circulam: Inkijinov, Fogel, Martinson, Ilinski e outros, os quais, nos espetáculos ou nos filmes, “mostram o seu trabalho” (é o termo utilizado para significar «atuar»). Com Ilinski, ator principal de *A Floresta*, Meierhold realiza um balanço criador do chaplinismo no teatro, ajudando o ator a construir a personagem como um Chaplin russo.

..*