

MAIÁKOVSKI

RENI CHAVES CARDOSO

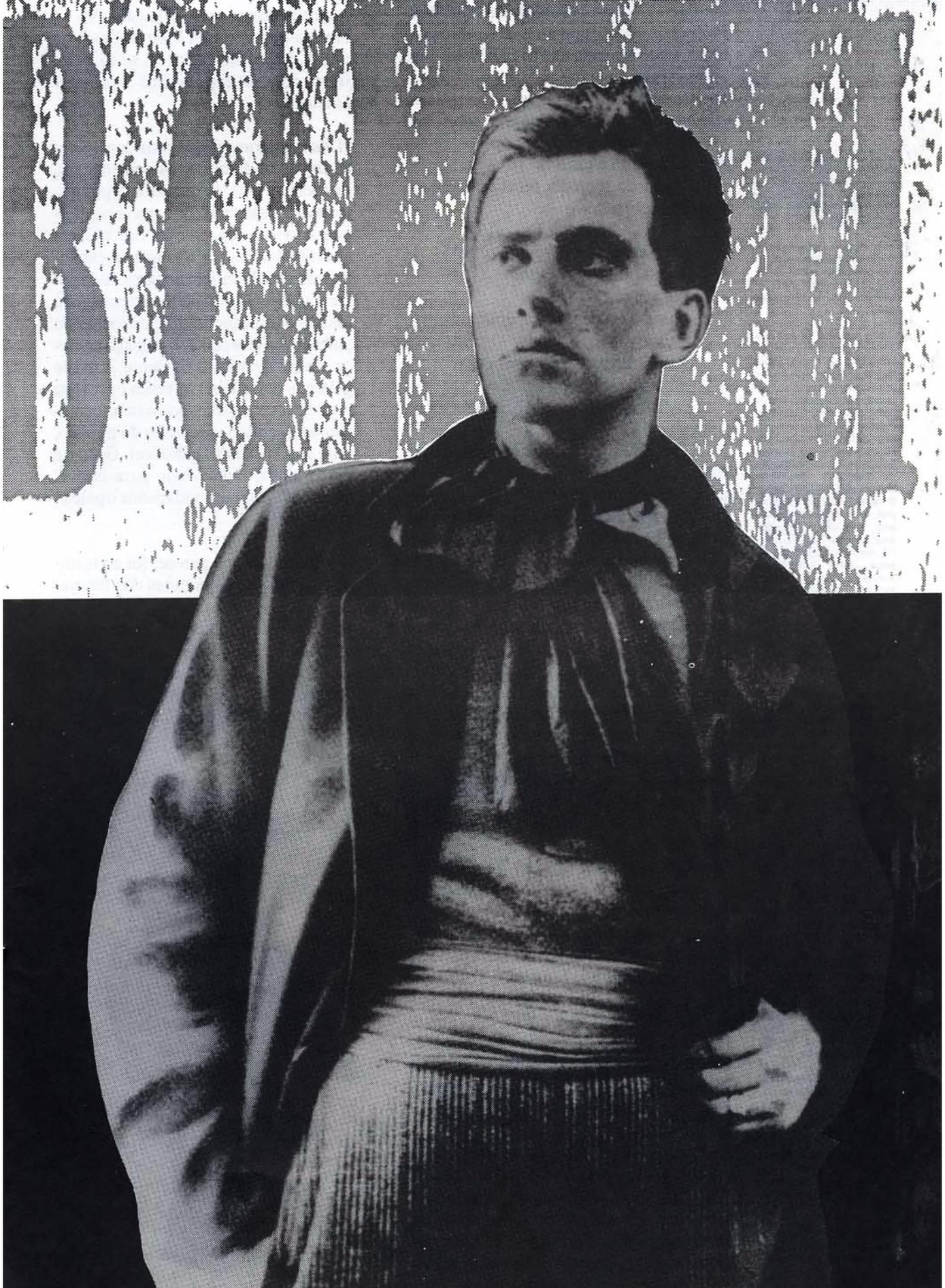
O teatro de Maiakóvski

Neste ano de 1993, festeja-se o centenário de nascimento do poeta Vladímír Vladímírovitch Maiakóvski. Nascido a 19 de julho (ou 7 de julho pelo calendário da antiga Rússia), Maiakóvski em sua autobiografia “Eu Mesmo” (1) não tem “certeza” se nasceu em 1893 ou 1894. Melhor assim, pois pode-se festejar os seus cem anos neste ano de 1993 e em 1994, embora os seus estudiosos afirmem que ele nasceu mesmo em 1893. Mesmo tendo vivido apenas pouco mais de trinta e seis anos, sua obra é vastíssima, embora tenha escrito pouco para teatro.

Maiakóvski começa a escrever para teatro (2) em 1913. Sua primeira peça é a tragédia *Vladímír Maiakóvski* (3), que por erro de censor sai com este título, ao invés de *Tragédia*, de Vladímír Maiakóvski. Nunca um censor acertou tanto ao confundir o nome da obra com o nome do autor. É que, nesta peça, a personagem mais importante é o Poeta Vladímír Maiakóvski. As outras são “objetos”. (Esta obra foi chamada ainda de *A Revolta dos Objetos* e *A Estrada de Ferro*.) “O título escondia a descoberta genialmente simples de que o poeta não é o autor e sim o assunto da lírica, que, na primeira pessoa, dirige-se ao mundo. O título não era o nome do escritor, mas o sobrenome do conteúdo”, comenta Boris Pasternak em *Salvo Conduto*, 1931 (4).

Ao centralizar toda a ação da peça em torno do poeta, Maiakóvski faz com que as outras personagens (5) (ou figuras) sejam “coadjuvantes” do “assunto da lírica” e não apenas

RENI CHAVES CARDOSO é professora colaboradora de Artes Cênicas no curso de pós-graduação da ECA-USP e, junto com Jacó Guinsburg e Teixeira Coelho, organizou o livro *Semiologia do Teatro* (Ed. Perspectiva). Seu livro *Os Banhos: uma Poética em Cena* será editado, em breve, pela Edusp/Hucitec.



“pretextos” para o desenvolvimento do texto. É assim também com tantos outros poemas, onde ele trata de “Maiakóvski”. E é assim também o começo de sua autobiografia “Eu Mesmo”. “Sou poeta. É justamente por isso que sou interessante. E sobre isso escrevo. Sobre o restante: apenas se foi defendido com a palavra” (6).

O final da tragédia recai também no mesmo problema:

“Às vezes, eu me vejo como um galo holandês ou, talvez, como o rei de uma república. Outras vezes, contudo, não há nada que eu mais goste do que meu próprio nome: VLADÍMIR MAIAKÓVSKI” (7)

Além desta posição de Pasternak, que trata o poeta (ou mesmo o *nome* do poeta) como o “assunto da lírica” e não como o autor propriamente dito, há a posição de Boris Schnaiderman: “A afirmação constante do próprio eu aliava-se, em Maiakóvski, a uma consciência artesanal que fazia do poeta um dos servidores da sociedade, igual aos demais... No poema ‘150.000.000’, declara que o poema não tem autoria individual, como é impossível nomear o ‘autor genial da Terra’...” (8).

A tragédia foi encenada imediatamente após ter sido escrita, o que aliás vai ser uma constante com todas as obras dramáticas de Maiakóvski: escrever/encenar/reescrever enquanto encena. Encenada pelo próprio Maiakóvski, ele mesmo no papel do Poeta, nos dias 2 e 4 de dezembro de 1913, no Teatro Luna Park (antigo Teatro Vera Komissarjévskaja entre 1906 e 1909), em São Petersburgo (depois Petrogrado, Leningrado e hoje São Petersburgo outra vez). O espetáculo de Maiakóvski fazia parte do projeto “Primeiro no Mundo do Teatro dos Futuristas”. O outro espetáculo era uma “ópera” - *Vitória Sobre o Sol* -, cujo libreto foi escrito pelo poeta Aleksander Krutchônikh, a música era do compositor Mikhail Matiúchin, com figurinos e cenários desenhados pelo pintor Kasimir Maliévitch.

A tragédia *Vladimir Maiakóvski* tinha como cenário painéis pintados por Ilia Chkólnik, onde era retratada “uma cidade numa teia de ruas”. As personagens foram feitas em papelão, por Pável Filónov. Os atores carregavam pelo palco estas figuras,

que representavam as personagens (9).

Em suas memórias, *A Vida no Teatro*, o ator A. A. Mguébrov narra as relações do público com o espetáculo *Vladimir Maiakóvski*:

“Dos bastidores desfilavam lentamente, um atrás do outro, os personagens, fantoches vivos de papelão. O público tentava rir, mas a risada cortava-se, porque tudo isso, longe de ser ridículo, era apavorante. Poucos dos que se encontravam na sala seriam capazes de explicar a razão. Se vou ao teatro pensando assistir a um espetáculo e debochar do palhaço, e, de repente, o palhaço começa a falar de mim seriamente, a risada gela nos meus lábios. Assim que, logo no início, as risadas acabaram, começou-se a sentir a apreensão do público, uma apreensão desagradável. Gostaria de rir ainda, tinha vindo para isso. E aguardava, fitando avidamente o palco” (10).

O público, ao que parece, foi ao teatro disposto a rir das “palhaçadas dos futuristas” e acabou se assustando...

Maiakóvski aparece aqui como ator e ator “brilhante”, segundo depoimentos da época. Mas, Maiakóvski aparecerá como ator outras vezes, no teatro, no cinema e principalmente como *ator dos seus próprios*



1 “Eu Mesmo” encontra-se traduzido por Boris Schnaiderman, em *A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa* (São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, p. 84).

2 O professor Boris Schnaiderman ministrou um curso de pós-graduação sobre “O Teatro de Maiakóvski”, na ECA-USP e na PUC-São Paulo, em 1983.

3 Ver a respeito da tragédia *Vladimir Maiakóvski* o importante livro de Angelo Maria Ripellino, *Maiakóvski e o Teatro Russo de Vanguarda*, traduzido por Sebastião Uchoa Leite (São Paulo, Editora Perspectiva, 1971), com revisão de Boris Schnaiderman. Há um trabalho escrito sobre a tragédia, como dissertação de mestrado, de Mário Bolognese (ECA-USP, 1987). O trabalho foi orientado pelo prof. José Eduardo Vendramini. Trata-se de *Tragédia: uma alegoria da Alienação*. Há também a tradução da peça, feita por Boris Schnaiderman e Nelson Ascher, a ser publicada em breve.

4 Boris Pasternak, *Salvo Conduto*, apud Ripellino, *Maiakóvski e o Teatro Russo de Vanguarda* (op. cit. p. 46).

5 As personagens da tragédia são as seguintes: Vladimir Maiakóvski, um poeta (20 a 25 anos de idade); A Mulher Enorme, sua amiga (5 a 7 metros de altura, não fala); Velho com Gatos Negros e Magros (milhares de anos de idade); Homem Zarolho e Perneta; Homem com Uma Orelha; Homem sem Cabeça; Homem de Cara Longa e Macilenta; Homem com Dois Beijos; Jovem Convencional; Mulher com Uma Lagrimazinha; Mulher com Uma Lagrimazona; Garotos Vendedores de Jornal; Beijos Infantis, etc.

6 Ver *A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa*, op. cit., p. 83.

7 Tradução da tragédia *Vladimir Maiakóvski*, por Boris Schnaiderman e Nelson Ascher, cópia xerox.

8 Ver *A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa*, op. cit., nota 2, p. 104.

9 Ver Constantín Rudnitski, *Russian and Soviet Theater (Tradition and Avant-Garde)*, tradução do russo por Roxaner Permar, Inglaterra, Thames and Hudson, 1988, p. 26.

10 Ver Mguébrov, apud Ripellino, *Maiakóvski e o Teatro Russo de Vanguarda*, p. 62.

os poemas, “representando-os pela antiga União Soviética”.

O *Mistério-Bufo*, segunda peça de Maiakóvski, nas suas duas variantes, não pode ser encarada simplesmente como um espetáculo para o aniversário da Revolução, primeira peça soviética, embora seja isto também. O seu subtítulo, *Representação Heróica, Épica e Satírica da Nossa Época*, contém também uma mistura de gêneros - o heróico, o épico, o satírico. É complemento do próprio título, um oxímoro - referência aos mistérios medievais, com seu teor religioso e ao *clownesco*, o grotesco, o sarro, a gozação. Este subtítulo aparece nas duas variantes.

Maiakóvski fez uma primeira variante para *Mistério-Bufo* em 1918, para festejar o primeiro aniversário da Revolução de Outubro, e uma segunda em 1921. Ambas montadas por Meyerhold. Comparando-se as duas percebe-se que estruturalmente a segunda variante é praticamente igual à primeira. É claro que na segunda variante há personagens atualizadas para o momento (1921), o que mostra em primeiro lugar que o texto escrito permite diminuir ou acrescentar fatos do momento, permite literalmente a consagração do instante no teatro: feito por e para pessoas de hoje. Maiakóvski sabia disso. Para ele a arte envelhece (principalmente o teatro). E é no “Prefácio” da segunda variante que ele indica isto claramente:

“O *Mistério-Bufo* é a estrada. A estrada da revolução. E ninguém pode predizer com precisão quais outras montanhas devemos ainda explodir, nós que caminhamos por esta estrada. Hoje o nome 'Lloyd George' estoura os tímpanos, amanhã seu nome será esquecido pelos próprios ingleses. Hoje em dia a vontade de milhões se eleva em direção à Comuna e daqui a meio século, talvez, os encouraçados da Comuna se lançarão ao ataque dos planetas distantes. Assim, mantendo a estrada (forma), eu novamente mudo parcialmente a paisagem (conteúdo). E todos vocês que no futuro encenarem, apresentarem, lerem ou imprimirem *Mistério-Bufo*, mudem o conteúdo - façam o seu conteúdo, o do seu próprio dia, do seu próprio momento” (11).

Vários pontos podem ser anotados, a partir deste “Prefácio”: primeiro, a consci-



ência de que o seu texto não seria nunca definitivo, ele mesmo considerando o *Mistério* “como um simples esquema, que devia ser retocado e acrescido continuamente, para adaptá-lo às circunstâncias recentes” (12). Aqui, portanto, pode-se pensar nos esquemas da *commedia dell'arte* e daí *Mistério-Bufo* estar ligado ao popular. O segundo ponto é uma utopia: a Comuna atacando outros planetas.

Mas não é apenas por Maiakóvski considerar *Mistério-Bufo* um “simples esquema que devia ser retocado e acrescido continuamente”, que esta peça se vincula aos códigos da arte popular. Ela está ligada à precisão primitiva da canção popular russa, ao carnaval e aos espetáculos de rua (13).

Quanto à utopia, o *Mistério-Bufo* era o “sonho do futuro” (14). Outras vezes aparecerá a utopia de um futuro nas obras teatrais de Maiakóvski. Mas foi atendendo a um convite do novo Governo, logo após a Revolução de Outubro (convite do recém-nomeado Comissário do Povo para a Educação e Cultura - Lunatchárski) que Maiakóvski encontra-se com o diretor Vsévolod Emilievitch Meyerhold (15), que a partir da primeira montagem de *Mistério-Bufo*, em 1918, vai ser o diretor de suas peças (com exceção de *Moscou em Chamas*).

Em anotações feitas em *Piérvaia Soviétkaia Piéssa (A Primeira Peça Soviética)*, Fevrálski narra esta convocação:

ACIMA, O ATOR MEYERHOLDIANO IGOR ILINSKI QUE INTERPRETOU PRISSÍPKIN; NA OUTRA PÁGINA, DESENHO DE KISSILIEV PARA O MENCHEVQUE, 1921. A PERSONAGEM FOI INTERPRETADA POR IGOR ILINSKI.

1 Ver Vladimir Maiakóvski, *Obras Escolhidas em Oito Volumes*, Moscou, Academia de Ciências da URSS, Instituto de Literatura Universal A. M. Górkí, Editora Estatal de Literatura, 1968, v. I., p. 258 (a tradução é minha). Apenas a título de curiosidade, compare-se o último parágrafo deste “Prefácio” de Maiakóvski com “Direito de Ser Traduzido, Reproduzido e Deformado em Todas as Línguas”, de Oswald de Andrade, em *Serafim Ponte Grande* (1933). Tratei deste aspecto no meu trabalho sobre o espetáculo *O Rei da Vela*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa (1967).

12 Ripellino, op. cit., p. 95.

13 Ver Constatin Rudnitski, *Meyerhold, the Director*, tradução de George Petrov, Michigan, Ed. Ardis, Ann Arbor, 1981, p. 253.

14 Idem, p. 253.

“Meyerhold e Maiakóvski estiveram juntos - física e ideologicamente - no encontro de artistas chamados pelo novo Governo Soviético, em Petrogrado, em novembro ou dezembro (a data é incerta) de 1917. A maioria da *intelligentsia* russa estava desdenhosa em relação ao novo regime, e as dezenas de convites enviados para esse encontro foram ignorados. Mas das sete a dez pessoas que compareceram, Meyerhold e Maiakóvski - e Blok - estavam entre elas” (16).

Na verdade não estavam presentes sete a dez pessoas nesse encontro, mas apenas cinco: Blok, Meyerhold, Maiakóvski, N. Altman e R. Ivnev (17). E é para festejar o primeiro aniversário da Revolução de Outubro, que Maiakóvski e Meyerhold se unem para fazer um “novo teatro”. A partir daí caminham juntos, um apoiando o outro.

“*Mistério-Bufo* foi a primeira peça completamente e inteiramente política na história do teatro russo. Uma peça sem amor, sem psicologia, sem um enredo antecipado, no sentido tradicional. Sua matéria principal era a vida política contemporânea. E aqui, padre é padre, comerciante é comerciante... Eram as máscaras, outra vez, retornando para Meyerhold através da Revolução, em sua primeira, mais primitiva forma, completamente livre da estilização” (18).

E são eles que promovem a “circonização” do teatro. Maiakóvski e Meyerhold estabelecem, em *Mistério-Bufo*, uma proximidade com a linguagem do circo, tendo inclusive, na montagem da segunda variante, o famoso palhaço russo, Lazarienko, como um dos atores. Além disso, para Rudnitski, cinco anos antes da publicação do famoso artigo de Serguei Eisenstein, “Uma Montagem de Atrações”, em 1923, Maiakóvski já havia criado tal montagem em 1918, com *Mistério-Bufo* (19).

Maiakóvski antecipa-se a Eisenstein (pelo menos no artigo “Uma Montagem de Atrações”) quanto à possibilidade da *montagem* do espetáculo como um sistema dinâmico e isto é pensado essencialmente da obra como *espetáculo* e Maiakóvski registra este espetáculo no seu *texto escrito*.

Maiakóvski e Meyerhold tiveram toda sorte de dificuldades com *Mistério-Bufo*, mas a pior, a que perdurou e continuou em vários níveis para Maiakóvski principal-

mente, foi a crítica malévola e que imprimiu um rótulo que vai perseguir Maiakóvski até a morte (e, talvez, muitas vezes até depois da morte do poeta): *incompreensível para as massas*. E, no entanto, há depoimentos de contemporâneos do poeta que declaram que *Mistério-Bufo* (o espetáculo) teria influenciado as representações populares na Rússia entre 1919 e 1921, o *agit-prop*.

A primeira variante foi montada em 1918, com direção de Meyerhold, Maiakóvski como assistente de diretor ator, cenários e figurinos de Maliévitch. Estreou em 7 de novembro de 1918, no Teatro do Drama Musical, em Petrogrado.

É com *Mistério-Bufo*, primeira variante, que se inicia o teatro voltado, pelo menos teoricamente, para o proletariado, que começam as primeiras mudanças no teatro. Daí ao Outubro Teatral: polêmico, atacado, mas que muda o teatro. Muda não só o palco, mas a platéia, isto é, o teatro como deve ser entendido: palco (ou qualquer lugar onde se desenvolve a representação) + platéia. A idéia do Outubro Teatral, além da sua evidente marca política, revolucionou a arte teatral exatamente no que ela não podia mais ser, para expressar a Revolução - teatro-templo:

“É possível entrar na platéia durante a representação. Expressões de aprovação (aplausos) e de protesto (assobios) são permitidas. Os atores respondem aos apelos depois de cada cena e durante a representação” (20).

Em 1º de maio de 1921, Meyerhold e Maiakóvski montam a segunda variante de *Mistério-Bufo*, com cenários de Kissiliev, Lavínski e Khrakóvski, no Primeiro Teatro da R. S. F. S. R. (República Soviética Federativa Socialista da Rússia). Neste momento Maiakóvski já havia desenvolvido seu trabalho na ROSTA (Agência Telegráfica Russa), desenhando cartazes e escrevendo versos, entre outubro de 1919 e janeiro de 1921. Eram as janelas da ROSTA que se tornaram famosas (21). E, sem dúvida, este trabalho de Maiakóvski vai estar presente nesta montagem de 1921, o cartaz, os *slogans* que “atizavam a prática revolucionária”. É o *novo teatro*. E Beskin, descrevendo o espetáculo, registra as mudanças neste novo teatro:

“Não há palco nem platéia. Há uma

15 Vsevolod Emilievitch Meyerhold nasceu em 28 de janeiro (9 de fevereiro) de 1874. Foi assassinado em 2 de fevereiro de 1940, pelo regime stalinista. Desde 1968, Meyerhold está sendo estudado em vários países (antes de 1953 estava proibido na antiga União Soviética).

No Brasil há um livro traduzido por Aldomar Conrado: *O Teatro de Meyerhold*, Editora Civilização Brasileira, 1969. Os artigos de Meyerhold aí não estão traduzidos integralmente. Estão cortados. Mas é o único livro de Meyerhold em português, por isso mesmo valioso.

É importante citar um estudo de Meyerhold no Brasil: o professor Jacó Guinsburg, que em 1974 e 1976 ministrou cursos sobre Meyerhold na ECA-USP. Em 1992 e primeiro semestre de 1993 volta a ministrar estes cursos. Ele é também autor de vários artigos importantes sobre o teatro de Meyerhold.

16 Citado por P. Schmidtem: “Um Diretor Trabalha com Um Dramaturgo: Meyerhold e Maiakóvski”, in *Educational Theatre Journal*, Washington, 1977, p. 212.

17 Ver Constantin Rudnitski, *Meyerhold, the Director*, op. cit., p. 252.

18 Idem, pp. 253 e 256.

19 Idem, p. 254.

20 Idem, p. 279.

21 Ver *A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa*, p. 111.

plataforma monumental que avança até o meio da platéia. Sente-se que ela está confinada entre estas paredes. O palco necessita de uma praça, de uma rua. Estas centenas de espectadores presentes na casa de espetáculos não são suficientes para ele. Ele exige a massa. Ele se desvinculou da maquinaria do palco, ele expulsou os urdimentos e se lançou até o teto do edifício. Ele derrubou os telões suspensos, da arte decorativa morta. Ele é todo construído, construído com leveza, de acordo com a situação, comicamente, com bancos de madeira, cavaletes, pranchas, divisões e escudos pintados. Ele não copia a vida com suas cortinas esvoaçantes e grilos idílicos. Ele é todo composto de relevos, de contra-relevos e linhas vigorosas, fantásticamente entrelaçados impressionando os olhos, mas extremamente simples. Mas, cada relevo, cada linha, vai atuar em cena, ganhará significado e movimento quando o ator passar sobre ele e o som de sua voz o atingir... Os atores vêm e vão sobre o palco-plataforma. Os trabalhadores, diante dos olhos do público, movem o cenário, dobram-no, martelam, desmantelam, levam-no e trazem-no. O autor e o diretor estão aqui presentes. A representação acaba e alguns atores, ainda vestidos com os trajes de cena, se misturam com o público. Isto não é um 'templo' com sua grande mentira de 'mistério' da arte, esta é a nova arte proletária..." (22).

Maria Sukhánova, atriz que trabalhou várias vezes com Meyerhold, inclusive no *Mistério-Bufo* (ela fazia um anjo), também fala a respeito:

"O palco foi quebrado. A ação foi trazida para a platéia, e para isso várias filas de cadeiras foram removidas dos balcões. De frente, no primeiro plano, foi construído um globo terrestre, ou melhor, um pedaço do globo. Os bastidores foram todos removidos. O 'Céu' foi construído sob o teto bem no fundo do palco. Alguns de nós no 'Céu' (eu era anjo) permanecíamos de braços abertos, e atrás de nós, asas brancas, feitas com arame fino coberto por gaze, tremulavam com todo o movimento de asa. Os diabos ficavam na base do globo. Objetos e máquinas foram colocados nos camarotes. O Homem do Futuro apare-

cia no portal direito do palco (olhando a platéia) bem perto do teto, numa plataforma especialmente construída" (23).

Rudnítiski comenta que

"a ação, conseqüentemente, foi empurrada para os balcões e para os camarotes, enquanto no palco representava-se em vários planos localizados na vertical (em vários 'pavimentos'), começando no mais baixo, onde se localizava o 'Inferno' até os urdimentos, onde se localizava o 'Céu'. Uma estrutura grande e volumosa de madeira não representava a Arca, mas parecia o convés de um navio com as suas escadas e as estreitas passarelas para marinheiros. A representação era inventiva e divertia. O Esquimó sentava-se no topo da meia-esfera onde se lia 'Terra'. Ele tampava um buraco com o dedo, salvando o mundo do dilúvio. O 'Conciliador', por desgraça, caía pelo meridiano dessa meia-esfera e ia para o chão. Quando era necessário mostrar o 'Inferno', a 'Terra' girava e, de um corte aberto nela, os diabos pulavam para fora e imediatamente começavam a dançar e pular barulhentosamente, penduravam-se em trapézios de circo" (24).

É importante observar nestes depoimentos que havia uma verticalidade para o cenário, e que foi quebrada a barreira palco-platéia. O espetáculo invadia a platéia, o que dava ao ator um grande espaço para a improvisação e para demonstrações físicas (circo, trapézio, etc.) com as quais Meyerhold já havia começado a trabalhar no seu Estúdio. Muitas cenas do espetáculo aconteceram no palco, mas a maioria delas invadiu a platéia e a relação espetáculo-público era predominantemente a cena sem limite. É a montagem desta segunda variante por Meyerhold que coloca os dois artistas, Maiakóvski - Meyerhold, nos primeiros anos da Revolução de Outubro, como porta-vozes desta Revolução e de uma arte revolucionária.

O Percevejo foi escrito no final de 1928 e estreou em 13 de fevereiro de 1929, no Teatro Meyerhold, com Maiakóvski como assistente de direção. Os cenários foram criados por mais de um artista: os planos dos quadros (a peça foi dividida em quadros) 1 a 4 foram de Meyerhold, com execução de Kukryniksy (Mikhail Kuprianov, Porfíri Krílov e Nicolai Sokilóv) - o nome

22 Ver Meyerhold, *the Director*, p. 279.

23 Idem, p. 274.

24 Idem, p. 275.



Kukryniksy, como se pode observar, era formado das primeiras letras dos sobrenomes dos artistas. Os quadros 5 a 9 tiveram os cenários desenhados pelo artista plástico Aleksander Ródtchenko. A música foi composta por Schostakóvitch (Meyerhold havia pedido ao compositor A. A. Prokófiev que fizesse a música para *O Percevejo*, mas ele estava em Paris, com o balé *Les Pas d'Acier*).

O Percevejo trata basicamente da “burguesia” (ou da mentalidade burguesa) que naquele momento invade o Partido. É a crítica feroz de Maiakóvski aos “parasitas” da sociedade soviética.

A peça começa num grande mercado onde vendedores dos mais diversos produtos berram seus pregões. Logo na primeira rubrica, Maiakóvski já incorpora em seu texto escrito as mudanças que haviam sido feitas por ele e Meyerhold desde o *Mistério-Bufo* no texto-espetáculo: a cena invade a platéia, não fica mais apenas no palco. É a *cena sem limite*: “no centro, a grande porta giratória de um mercado. Aos lados, vitrines repletas de mercadorias. As pessoas entram de mãos vazias e saem carregadas de pacotes. *Vendedores ambulantes vendem suas mercadorias por todo o teatro*” (25) (grifos meus).

Maiakóvski faz mais do que registrar o aspecto do texto-espetáculo no texto-escrito. É Meyerhold que chama a atenção para outros aspectos de *O Percevejo*. Meyerhold escreveu um artigo, “Quatro Estréias no Teatro Meyerhold: A Nova Peça de Maiakóvski”, no *Moscou Vespertino (Vetchérniaia Moskvá)*, de 27 de dezembro

de 1928. Antes de citar um trecho deste artigo de Meyerhold, quero dizer que desde a época do Outubro Teatral (1920) era costume, antes de se mostrar uma peça, realizar várias leituras públicas, principalmente se o autor fosse contemporâneo. Este procedimento implicava numa “censura mascarada”, pois devia-se ter aprovação dos “Conselhos” (Soviets) para a encenação de um espetáculo. No caso de *O Percevejo* as leituras públicas começaram em dezembro de 1928. A primeira leitura de *O Percevejo* foi feita por Maiakóvski (era ele que sempre lia suas peças em público) na casa dele, para Meyerhold e um grupo de amigos, e é claro que aqui não havia o caráter de censura. Em seu artigo, Meyerhold comenta *O Percevejo*:

“Vladímir Maiakóvski nos leu ontem a peça que ele acabou de escrever, intitulada *O Percevejo*. Com esta peça, Maiakóvski traz algo de novo no domínio da dramaturgia, e ao mesmo tempo é uma peça que prima pela virtuosidade de seu estilo. Ela nos lembra aquelas páginas magníficas de Gógol que, quando as lemos, nos deixam uma impressão particular: nem prosa, nem poesia. A originalidade que Maiakóvski imprime à estrutura do material verbal dará margem a capítulos inteiros de análise científica.

No plano ideológico, esta peça é igualmente consistente, é uma peça autenticamente soviética. Nela são abordados os temas de nossa vida contemporânea e, ao mesmo tempo, é escrita como os romances de utopia social.

A ação se desenvolve com uma impetuosidade extraordinária. Os nove quadros da peça são repletos de dinamismo e de humor. A técnica cênica de construção da peça é nova.

Esta peça ocupará um lugar especial não somente no repertório do nosso teatro, mas no repertório contemporâneo em geral” (26).

Meyerhold se refere aí a três pontos, pelo menos, importantes para ele, do ponto de vista teatral: a peça tem carpintaria teatral, tem uma nova formulação lingüística (nem prosa, nem poesia) e é soviética. A nova formulação lingüística: nem prosa nem poesia refere-se ao fato não só da peça ser escrita *em prosa e poesia*, mas também a uma nova maneira de tratar o material ver-

25 Utilizo a tradução de Luiz Antonio Martinez Corrêa, com revisão de Boris Schnaiderman. Luiz Antonio montou *O Percevejo*, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro em 1981.

26 Ver Vsévolod Meyerhold, *Artigos, Cartas, Discursos e Debates (Státii, Písma, Rétchi, Bessédí)*, v. II, org. e notas de A. Fevrálski, Moscou, Editora Arte, 1968 (a partir daqui a referência a esta obra é a sigla SPAB. A tradução é minha).

bal (mesmo nas rubricas), fazendo do *texto* um *novo texto*.

Os vendedores cantam seus pregões em versos (cena I), as personagens (Prissípkin, personagem central), Bayan, Rosália Pávlovna (futura sogra de Prissípkin), Zóia (ex-namorada) de Prissípkin, etc., têm as falas em prosa. Uma personagem que tem sua fala em prosa, de repente fala em versos, por exemplo, Prissípkin quando encontra Zóia no mercado (quadro I) e lhe comunica que vai se casar:

“Zóia,
Eu amo outra,
Ela é mais elegante
E usa um suéter colante” (27).

Em algumas falas o que há é: nem prosa, nem poesia.

"PRISSÍPKIN

Como os navios,
que cada um segue seu caminho,
nós vamos nos separar” (28).

Embora *seja escrita em verso*, esta fala é prosa!

O quarto ponto nesta peça, que agradou imediatamente a Meyerhold, foi sem dúvida a *utopia social*. Meyerhold havia começado a trabalhar numa peça de Serguei Tretiakóv, *Eu Quero um Filho*, em 1928. Ela é utópica, fazia propaganda da eugenia, não com critérios raciais, mas sim sociais. A peça foi apaixonadamente defendida por Meyerhold, que teve o apoio de Maiakóvski, publicando-se inclusive defesas da peça na revista *Nóvi LEF*. El Lissítski trabalhou com Meyerhold, para compor os cenários. A peça foi *desaconselhada* e portanto Meyerhold não a montou.

O quinto ponto que agradou a Meyerhold: a peça era de Maiakóvski.

No ano de 1928, Meyerhold estava em sérias dificuldades: sem repertório, o seu teatro dando prejuízo, a imprensa em plena guerra com ele, havia acusações de que pretendia emigrar (como tantos outros artistas já haviam emigrado). O telegrama que enviou a Maiakóvski, dizendo que *o teatro agoniza*, não era hiperbólico. O seu teatro estava realmente à beira do colapso.

Houve muitos outros encontros para leitura de *O Percevejo*, antes que se iniciassem os ensaios: um em 30 de dezembro de 1928, outro em 11 de janeiro de 1929, no

Clube Revolução de Outubro, um terceiro em 12 de janeiro na Casa Central da Juventude Comunista de Krásnaia Présnia. Todas as leituras foram feitas por Maiakóvski. Em todas houve debates.

A utopia social em *O Percevejo*, que tanto agradou a Meyerhold, vai gerar uma verdadeira guerra entre a RAPP (29) e os dois artistas. Ambos defendem a peça como SOVIÉTICA, e Maiakóvski dizia em todos os debates que ele escreveu a comédia observando os fatos do cotidiano. É isso que gera uma guerra de palavras entre os artistas, a RAPP e uma parcela do público: ora, *o futuro utópico* (1979) nesta peça é extremamente incômodo, até pessimista (quadros 5 a 9), enquanto o *comunismo do presente* (1928-29) é completamente invadido por *parasitas burgueses*.

Meyerhold e Maiakóvski sabiam que iam enfrentar críticas ferozes quando a estréia acontecesse. Em 12 de janeiro na Casa Central da Juventude Comunista de Krásnaia Présnia, numa intervenção de Meyerhold, sobre *O Percevejo*, ele coloca de saída:

“Certas pessoas começam a criar um ambiente hostil às nossas novas encenações. Nós estamos prontos para enfrentar os novos combates que nos esperam em fevereiro”.

Em fevereiro estréia a peça, mas a oposição a ela era grande. Meyerhold a defende apaixonadamente, apontando elementos que ele considera novos:

“Deve-se analisar a obra de Maiakóvski como um quarteto de Hindemith. Num mesmo concerto interpretam-se as obras de Hindemith e as obras de Haydn ou de Beethoven. Hindemith faz soar o que é velho de uma maneira tão nova que começamos a compreender suas obras melhor que as de Haydn ou de Beethoven. Dando-se conta do fato de nossos ouvidos terem assimilado a técnica contemporânea, ele se dá a liberdade de violar as leis da arte de outrora. Quando abordamos obras como esta de Maiakóvski, é inadmissível ignorar seu aspecto formal. Maiakóvski nos apresenta uma comédia feérica, e deve-se avaliá-la segundo as leis impostas pelo autor a si mesmo.

(...) Maiakóvski nos faz refletir sobre muitos problemas que já nos pareciam

27 *O Percevejo*, p. 5.

28 *Idem*, *ibidem*.

29 RAPP: Rossiiskaia Assotsiatsiia Proletárskikh Pissáteliei (Associação Russa dos Escritores Proletários). Fundada em 1925 “para solidificar as posições dos escritores proletários”. Maiakóvski associou-se a ela em 1930, pouco antes de se suicidar. A RAPP existiu entre 1925 e 1932.

resolvidos. É importante que vocês nos ajudem a mostrar esta peça como um fato novo em nossa cultura. Muitas passagens serão acentuadas de acordo com a reação do público. Se os espectadores tiverem uma atitude passiva diante da representação, provarão que não entenderam o que significa o teatro. Eu proponho aos Jovens Comunistas que formem uma claqué ideal. São vocês que devem designar as passagens que merecem ser aplaudidas.

É necessário introduzir paixão no teatro, sob pena de sucumbir à sua putrefação estética” (30).

Maiakóvski, em um dos seus escritos sobre *O Percevejo*, expõe uma posição semelhante à de Meyerhold, quanto a modificar a peça onde fosse necessário. Aliás, é a posição que eles manterão sempre diante do teatro:

“A primeira leitura para aqueles que a representarão foi uma leitura favorável à comédia. Sobre o modo que ela foi escrita disseram ‘bom!’. Isto não significa, de fato, que na minha imaginação a comédia já esteja pronta. As obras de teatro não são obras-primas de arte. A obra de teatro é uma arma da nossa luta. É necessário afiá-la e poli-la, colocando-a freqüentemente em contato com a grande coletividade.

Submeteremos a comédia, antes mesmo de sua representação, a um grande número de assembléias de Jovens Comunistas e, se necessário, providenciaremos mudanças no texto e nas situações.

Mesmo refeita e polida, porém, a obra constitui-se somente numa das componentes do todo.

A intensidade com que a comédia influi sobre o público pode ser decuplicada (como também destruída) pelos atores, pelos cenógrafos, pelos músicos, etc. Mas, o ponto essencial é, sem nenhuma dúvida, o ímpeto que o diretor saberá imprimir-lhe. Eu estou convencido que será grande” (31).

E em outro trecho do mesmo artigo:

“É difícil para mim considerar-me o único autor da comédia. O material elaborado e incluído nela compreende uma porção de fatos ligados à vida cotidiana,

juntados com as mãos e a mente de toda parte, durante todo o período do meu trabalho de jornalista e publicitário, especialmente aos ligados ao Komsomólskaia Pravda (Verdade dos Jovens Comunistas)” (32).

Um fato interessante de se ressaltar nestas intervenções, tanto de Meyerhold como de Maiakóvski, é a quem eles endereçam a atenção: *ao público jovem, aos jovens comunistas*.

A RAPP, a crítica especializada declararam guerra contra *O Percevejo*. Ela foi declarada anti-soviética, embora tenha sido sucesso de público. Mas Maiakóvski e Meyerhold “permaneceram juntos, enfrentaram os ataques dos críticos juntos e juntos responderam com a montagem de *Os Banhos*” (33).

Numa carta a Lília Brik, em 19 de março de 1930, três dias depois da estréia de *Os Banhos* (34) a 16 de março, Maiakóvski escreve:

“*Os Banhos* estreou há três dias.

Com exceção de algumas particularidades, o espetáculo me agradou muito. Para mim é a melhor de todas as encenações de minhas peças.

Schtraukh é estupendo. Os espectadores dividiram-se ridiculamente; alguns disseram: ‘Nunca me aborreci tanto!’ Outros: ‘Nunca me diverti tanto!’ O que dirão e escreverão depois não se pode nem imaginar” (35).

Maiakóvski esperava uma crítica avassaladora ao espetáculo, já que muito antes da estréia, a RAPP já condenava a peça. A crítica veio. E veio mais terrível do que nunca, principalmente através do crítico V. V. Ermílov. Mas, antes de comentar a crítica, quero me deter um pouco no *texto-escrito* e no *texto-espetáculo*.

Maiakóvski escreve esta peça no final de 1929. Nela não há subdivisões em quadros, como em *O Percevejo*. Tem seis atos. Pode-se dividir as personagens em burocratas e operários. O primeiro ato é praticamente todo dominado pelas personagens dos operários que constroem a máquina do tempo. A máquina do tempo é *invisível* (não só na montagem de Meyerhold, como no texto - escrito). No segundo ato o domínio é dos burocratas. No terceiro ato aparece o “Teatro no Teatro”, isto é, o público se dá

30 Ver SPAB, v. II, pp. 176-8.

31 Maiakóvski, *Obras Completas*, em 13 Volumes, Academia de Ciências da URSS, Editora Estatal de Literatura, 1955-1961, v. XI, p. 179. Tradução de Luiz Sampaio Zacchi.

32 Idem, p. 179.

33 Ver Rudnitski, *Meyerhold, the Director*, p. 448 (a tradução é minha). A tradução de *Os Banhos* para o português foi feita do russo por Luiz Sampaio Zacchi, com revisão de Boris Schnaiderman.

34 Fiz um estudo aprofundado sobre *Os Banhos* (tanto sobre o *texto-escrito* como o *texto-espetáculo*), na tese de doutorado intitulada *Os Banhos: Uma Poética em Cena*, junto ao curso de Teoria Literária e Literatura Comparada, Letras, Universidade de São Paulo, 1991, sob orientação do professor Boris Schnaiderman. A edição deste trabalho será da Edusp.

35 Ver V. V. Maiakóvski e Lília Brik: *Correspondência 1915-1930*, edição em russo da correspondência entre Maiakóvski e Lília Brik, organizada por Bengt Jangfeldt, Estocolmo, Stockholm Studies in Russian Literature, 13, 1982, p. 270. A tradução deste trecho da carta é minha.

conta de que os dois primeiros atos eram “Teatro”. Há uma confusão consciente do limite da “realidade” e da representação. Pantomima e circo - grotesco. No quarto ato há a exposição da vida familiar de um alto burocrata (Pobiedonóssikov). No final deste ato aparece a Mulher Fosforescente, uma camarada do futuro, que vem através da Máquina do Tempo. O quinto ato é uma réplica do segundo, mas a situação se inverte, aqui são os burocratas que esperam para ser atendidos pela Mulher Fosforescente, que assume o escritório do todo-poderoso Pobiedonóssikov. O sexto ato retoma o primeiro: os operários estão trabalhando na Máquina Invisível, ajudados pela Mulher Fosforescente, para partirem para o futuro. Nesta peça Maiakóvski recorre de novo às utopias. Há a citação explícita de Wells e Einstein, logo nas primeiras falas do primeiro ato.

Mas essa preocupação com a utopia não é apenas de Maiakóvski. Khlébnikov e Zamiátin (36), por exemplo, também se lançaram às utopias. Khlébnikov de maneira muito mais otimista:

“O mundo do futuro de Khlébnikov é o mundo em que o homem viverá fundido com a natureza, em que cidade, natureza e linguagem poética formarão um todo harmonioso, inconfundível. E tudo isso num universo em que as distinções de espaço e tempo estão apagadas, como no conto ‘Ka’ de Khlébnikov, onde uma isbá russa surge à margem do Nilo e um sábio do ano 2222 aparece na época em que se acreditava ainda no espaço e pensava-se pouco no tempo”, etc. (37).

Além das utopias, claramente expostas no texto-escrito de Maiakóvski, há ainda a descrição das personagens através dos seus nomes. São os “nomes falantes”, na denominação de Angelo Maria Ripellino (38). Mas estes nomes falantes não são uma descoberta de Maiakóvski: são uma característica da tradição da língua russa. A própria língua permite inventar nomes, entendidos e aceitos com naturalidade:

“Essa tendência de já definir uma personagem teatral pelo simples nome constitui verdadeira tradição no teatro russo. Se ela se popularizou em grande parte depois de Gógol, deve-se reconhecer que já é bem evidente no teatro russo do século XVIII. Aliás, essa tradição che-

gou até os nossos dias, aparecendo, por exemplo, na peça *Os Inimigos*, de Górkí. (...) Foram realmente poucos os grandes escritores russos que não utilizaram, ocasionalmente, este recurso dos nomes simbólicos. Na maioria, percebe-se verdadeira volúpia de aproveitar as possibilidades plásticas de uma língua em que a sugestão, a paródia, o jogo de palavras têm um caráter tão legítimo, em que o lúdico se alia ao sério, a galhofa ao símbolo transcendente, e um simples nome pode trazer toda uma gama de significados” (39).

Nesta peça todas as personagens têm nomes falantes. O nome Pobiedonóssikov, por exemplo, significa “aquele que carrega a vitória no nariz”.

Quando as leituras públicas de *Os Banhos* começaram em 23 de setembro de 1929, Maiakóvski e Meyerhold faziam “intervenções” (verdadeiros discursos) a propósito da necessidade de montar esta peça. E nestas intervenções Meyerhold discute muitas vezes o texto escrito.

“Se alguém me perguntasse ‘Esta peça é um acontecimento importante ou não?’, eu responderia, enfatizando bem minhas palavras: É um acontecimento muito importante na história do teatro russo, é um grande acontecimento, e é necessário, antes de tudo, cumprimentar o poeta Maiakóvski que acertou, ao nos dar uma espécie de prosa onde encontramos a mesma maestria de seus versos. Sua prosa, que se refere aos nossos dias de hoje, em que linguagem é escrita? Se quiserem se referir aos dramaturgos russos, é de Púchkin, de Gógol que nos lembramos, ainda que os procedimentos de Maiakóvski sejam profundamente diferentes dos de Gógol e que seja uma outra técnica de abordagem. Maiakóvski é muito contemporâneo, ele é contemporâneo até a medula dos ossos, ele não tem a obsessão de se ligar a uma linha tradicional, como aconteceu certa vez com Andréi Biéli. Ele quis aproximar sua obra à de Gógol, de Dostoiévski e outros. Nesta peça de Maiakóvski, há uma grande liberdade em relação à tradição, mas, ao mesmo tempo, ele domina os procedimentos de dramaturgo tanto que, sem querer, nos lembramos de um mestre da envergadura de Molière. O último monólogo de *Os Banhos* é o de

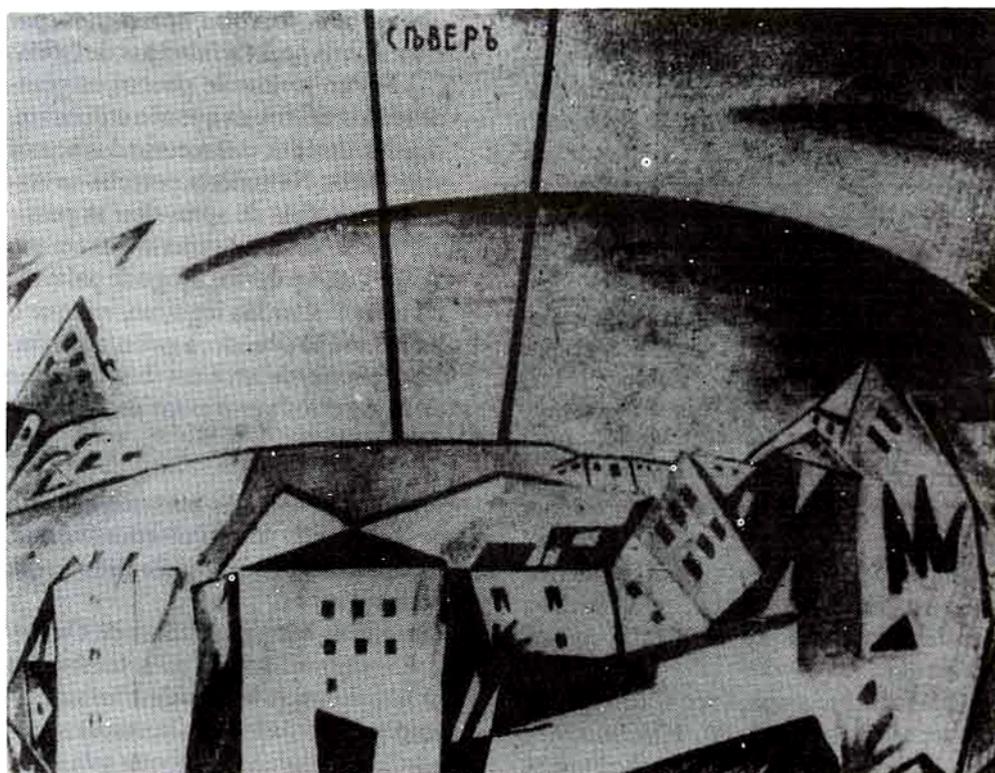
36 Eugene Zamiátin, *Nós*, trad. do inglês por Lia Alverga Wyler, Ed. Anima, 1983.

37 Ver *A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa*, p. 199.

38 Ver Ripellino, op. cit., p. 199.

39 Boris Schnaiderman, “Farândola de Nomes”, in *O Estado de S. Paulo*, 23/2/1966.

DESENHOS DE ÍLIA
CHKÓNIK PARA
VLADÍMIR
MAIAKÓVSKI



Sgnarello em *D. Juan*. E vejam como o público ouviu a leitura desta peça, a escutou. Observei nosso pessoal técnico. Eles ouviram esta peça como se ouvissem um dramaturgo espanhol, ou um dramaturgo da época da *commedia dell'arte*, etc... Sim, nós temos que saudar na sua pessoa este enorme dramaturgo que estamos ganhando (...) Nesta peça não é necessário corrigir nada. Ela não poderia ser dividida em quatro ou cinco atos, ela é exatamente esta sinfonia de seis partes, onde não se pode modificar um elemento sequer” (40).

Embora, desde 1920, Meyerhold modificasse os textos dos dramaturgos, mesmo os seus contemporâneos (Erdman, Faikó), nunca modificou os textos de Maiakóvski. Além da admiração e respeito que ele dedicava ao poeta, Maiakóvski estava sempre nos ensaios de Meyerhold, era seu assistente de direção, e reescrevia os seus textos durante a encenação. As vezes, no manuscrito, há a letra de Maiakóvski e de Meyerhold, o que mostra o quanto foi profundo o trabalho entre os dois artistas. Outra particularidade, tanto do texto-escrito como do texto-espetáculo de *Os Banhos*, são os “poeminhas” (41) escritos por Maiakóvski, que ficavam tanto no palco,

como eram espalhados pela platéia. Um deles transforma-se na poética dos dois artistas, neste momento: “Não um espelho, mas uma lente de aumento”. Era assim que eles viam o teatro, o teatro como lente de aumento da realidade:

“Aponte os projetores:
na ribalta da luz e cor.
Gire
a ação arrebatada
não arrasta o momento
O Teatro
não é espelho refletor
mas
lente de aumento”.

Alguns dos “poeminhas” podem ser vistos nas fotos do espetáculo.

O espetáculo estreou no dia 16 de março de 1930, no Teatro Meyerhold em Moscou. Os planos do cenário foram feitos por Meyerhold e executados por S. E. Vakhtângov (filho do importante diretor russo Ievguêni Vakhtângov, morto em 1922), os figurinos elaborados por A. A. Deineka e a música composta por Vissarion Chebálin, que foi o compositor que mais trabalhou com Meyerhold.

Em *Os Banhos* utilizou-se também o espaço para defender a arte poética do te-

40 Ver *SPRB*, v. II, p. 216.

41 Esses “poeminhas” encontram-se traduzidos para o português por Luiz Sampaio Zacchi, em *Os Banhos*, já citado por mim.

atro tanto de Meyerhold, como de Maiakóvski. Para este espetáculo, o palco é uma tribuna, é o espaço de um teatro dentro do teatro, não só tendo em vista o terceiro ato, mas o próprio espaço do espetáculo que sai do palco e se apropria também da platéia: as quadrinhas que são escritas em venezianas e que podem ser mudadas em cena, as quadrinhas espalhadas pela platéia, transformam todo o espaço do prédio do teatro em um espaço de representação. O espetáculo sai do palco e, conseqüentemente, o espectador tem que *atuar*, não sendo absolutamente um contemplador.

Ainda na “Intervenção no Debate sobre *Os Banhos* Realizado na Casa de Imprensa de Moscou”, no dia 27 de março de 1930, portanto onze dias depois da estréia de *Os Banhos*, Maiakóvski dá uma pista da transformação física do espaço cênico:

“Resolvendo certos problemas de montagem, defrontamo-nos com a extensão insuficiente do palco. Derrubamos uma frisa, derrubamos paredes, se for preciso derrubaremos o teto: queremos transformar um ato teatral individual, que se desenvolve em seis ou sete quadros, numa cena de massa”.

Esta transformação física do espaço cênico, infelizmente, não é percebida nas fotografias do espetáculo, ela é narrada apenas nesta passagem.

O ator, Mikhail Schtraukh (que representou Pobiedonóssikov), era um ator trei-

nado para desempenhar o *clown* no teatro.

A crítica, como disse acima, falou mal do espetáculo antes mesmo da estréia. Mas foi com V. Ermílov que Maiakóvski mais brigou, chegando mesmo a escrever um “poeminha”, que ficava na platéia:

“De repente
 não se evapora
 o enxame de burocratas,
 Nem banhos
 nem sabões
 bastam a vós.
 E ainda
 aos burocratas
 auxilia a pena
 de críticos
 do tipo de Ermílov” (42).

Cedendo a pressões Maiakóvski retira este “poeminha” do teatro, mas como não costumava “ceder a pressões”, deixou um P. S. a Ermílov, na carta que escreveu pouco antes de se suicidar, em 14 de abril de 1930. A carta “A Todos” foi escrita no dia 12 de abril de 1930. O P. S. dizia:

“Digam ao Ermílov que lamento ter retirado o cartaz - precisávamos acabar de nos xingar”.

Ermílov escreveu:

“Em *Os Banhos* soa uma nota esquerdista falsa, Maiakóvski apresentou a figura imaginária de um homem degene-



42 Idem.

rado do Partido, em Pobiedonóssikov, gigantizando tanto o 'pobiedonossikismo' como coisa concreta... toda a figura de Pobiedonóssikov é insuportavelmente dissonante. Um burocrata tão limpo, liso, completamente sem falha, um grosseirão, um perfeito salafrário... é incrivelmente esquemático e inverossímil" (43).

A crítica de Ermílov era mal - intencionada.

"Por trás de todas as frases ruidosas de Ermílov, permaneceu escondida uma idéia altamente característica dos 'recursos' da RAPP: é permitido criticar e expor satiricamente somente falhas concretas e individuais. Qualquer generalização era um erro (mais tarde chamado de calúnia)" (44).

Depois da morte de Stálin, em 1953, toda a crítica, em relação a Meyerhold, se retratou.

Maiakóvski bateu violentamente nos "burgueses" em *O Percevejo*, em *Os Banhos* foi a vez dos burocratas.

Se o teatro de Maiakóvski se vinculou quase que totalmente ao teatro de Meyerhold, suas peças para o circo vêm ligadas ao *clown* e acrobata circense Vitáli Lazárienko (1890-1939). A amizade entre os dois artistas começou em 1914, época em que Lazárienko já era bastante conhecido do público, como o "palhaço Augusto" e como acrobata. Ligado aos cubo-futuristas, Lazárienko chegou a atuar no filme *Eu Quero Ser Um Futurista*. Maiakóvski considerava o circo como parte integrante da tradição da arte popular, e sem dúvida o seu teatro é permeado pelo circo.

O primeiro trabalho de Lazárienko com Maiakóvski foi a encenação de *O Alfabeto Soviético* (1919). "Com sua simplicidade mnemônica, o esquema alfabético era particularmente adequado para infundir fórmulas políticas nas massas rudes e inculatas" (45).

O espetáculo era simples: Lazárienko carregava enormes letras pintadas, durante a representação na arena do circo e mostrava-as ao público, declamando ou cantando. Sem dúvida havia números de pantomima (46) e referências obscenas, ao modo das representações populares.

O poema de Maiakóvski descreve "uma seqüência de dísticos proverbiais e burlescos

sobre situações da época, um para cada letra do alfabeto. Este poema liga-se, pela estrutura, ao antigo gênero da *talkóvaia ázbuka*, ou seja, aqueles alfabetos "que na Idade Média russa explicavam de forma elementar os preceitos religiosos e que foram depois parodiados pelo povo em outros alfabetos de tom satírico" (47).

Se antes da Revolução de Outubro, Lazárienko se ligou aos cubo-futuristas e seu trabalho era do *clown* ingênuo - "o palhaço Augusto" -, depois da Revolução seu *clown* vai se transformar no *clown*-tribuno, claramente influenciado pelo ator-tribuno de Maiakóvski e Meyerhold.

Em *Campeonato da Luta Mundial de Classes*, representada em novembro de 1920, Lazárienko interpreta o árbitro Tio Vânia. Aí o *clown* "imita a figura de Ivan Liébiediev, entusiástico organizador de campeonato de luta francesa em Petersburgo antes da Revolução, conhecido justamente por Tio Vânia" (48). Sem dúvida, esta pecinha é uma paródia das lutas dos circos populares, mas aqui a grande campeã do mundo é a Revolução de Outubro.

Moscou em Chamas, escrita e representada em 21 de abril de 1930, uma semana depois do suicídio do poeta, pelo Primeiro Circo de Moscou, é a peça para circo, de Maiakóvski, mais completa, embora seja escrita de forma a deixar as *cenas independentes*, isto é, cada cena é uma *pecinha completa em si mesma*. Maiakóvski escreveu esta *pantomima* ou *melomimo heróico* para festejar os 25 anos da Revolução de 1905. A peça é uma *montagem* dos acontecimentos políticos na Rússia - União Soviética entre 1905 e 1930, numa seqüência cronológica. Maiakóvski seguiu os ensaios de perto, atuando ativamente na montagem. No espetáculo foram usados todos os recursos cênicos possíveis para o circo: pantomima, acrobacia, animais treinados (cães, cavalos, elefantes), além de filme, e, é claro, a poesia: "e a poesia está não só nos diálogos ou nas marchas, ou nas motes dos heraldos, mas as próprias atrações equivalem a metáforas" (49).

E era exatamente a poesia que Maiakóvski pretendia levar ao circo. É ele mesmo que diz a respeito desse seu texto novo para o circo: "O meu melomimo é um gênero novo com relação à velha pantomima do circo, como o cinema sonoro em relação ao mudo" (50).

As pecinhas curtas de Maiakóvski são parte de um projeto que eu chamo de a

43 Ermílov, "Sobre os Estados de Espírito do 'Esquerdismo' Pequeno-Burguês em Literatura", in *Pravda*, 9 de março de 1930. Apud Rudnítski, Meyerhold, the Director, p. 463.

44 Ver Meyerhold, the Director, p. 448.

45 Ver Ripellino, Maiakóvski e o Teatro Russo de Vanguarda, op. cit., p. 216.

46 Ver Frantisek Deák, "The Agit Prop and Circus Plays of Vladimir Maiakóvski", in *The Drama Review*, p. 52.

47 Ver V. P. Adriánova - Pierietz, "U Istokov Ruskói Satiri" ("Junto às Nascentes da Sátira Russa"), in *Rússkaia Democraatítheskaia Satira XVII Vieka (A Sátira Democrática Russa do Século XVII)*, Moscou, Leningrado, 1954. Apud Angelo Maria Ripellino, op. cit. p. 216.

48 Idem, p. 217.

49 Idem, p. 221.

50 Ver Ievguêni Kuznietzov, *Ariena i Liúdi Soviétskovo Tzirka (A Arena e os Homens do Circo Soviético)*, Leningrado-Moscou, 1947, p. 125. Apud Angelo Maria Ripellino, op. cit. p. 221.

51 Tratei da *poética do efêmero* em meu trabalho, *Os Banhos: Uma Poética em Cena*, já citado.

poética do efêmero (51). Escritas e representadas para ocasiões específicas, elas tratam de fatos do momento. Dentro desta poética do efêmero estão inscritas não apenas estas pecinhas curtas, mas as propagandas das janelas da ROSTA e os poeminhos que o poeta escreveu para *Os Banhos*.

Esta poética do efêmero representa um papel importante no seu momento histórico, e assim que tem a sua função cumprida, ela é quase sempre esquecida. Em todo o caso, esta face do efêmero é muito importante, pouco estudada na obra de Maiakóvski.

As pecinhas curtas foram escritas sempre para festejar alguma data importante, como o Primeiro de Maio, e, sobretudo, elas tinham a mesma função e simplicidade dos cartazes da ROSTA. Aproximam-se, no que diz respeito à estrutura formal, da arte popular russa. A farsa popular russa mais os *slogans* políticos interpõem-se aí. Maiakóvski estrutura, nestas pecinhas, uma linguagem simples, direta, mas poética (52).

Para o Primeiro de Maio, Maiakóvski escreveu: *E Se Então?... Devaneios de Maio Numa Poltrona Burguesa* (1920); *Pecinha Sobre Os Popes, Que Não Compreendem O Que É Um Feriado* (1920) (esta pecinha tem o título rimado em russo); *Como Cada Um Passa O Tempo Celebrando Os Feriados* (1920) (com título também rimado em russo).

Estas *agit-peças* foram escritas em março e abril de 1920 para o Estúdio Experimental do Teatro de Sátira de Moscou, e deveriam ser representadas nas festividades do Primeiro de Maio. Com efeito, a primeira foi encenada pelo Estúdio Experimental em 1920, com direção de Arkadi Zonóv e com cenografia de Ivan Maliútin (colaborador de Maiakóvski na ROSTA); a segunda foi representada no Teatro da Sátira Revolucionária, em 29 de janeiro de 1921, e a terceira, em um círculo da escola de guerra de 1922. As três peças foram publicadas pela primeira vez em 1934 (53).

Estas três pecinhas deveriam ter sido encenadas em 1º de maio de 1920, pelo Teatro Experimental de Sátira de Moscou, mas foram proibidas por Kitaévski (membro da Inspeção dos Trabalhadores do Povo). Lunatchárski foi contra a proibição, mas não adiantou. As peças foram proibidas. Ele escreveu: "Maiakóvski escreveu três pecinhas muito divertidas para o Teatro de Sátira. Elas não são pérolas da

literatura, mas são caricaturas muito bem feitas, num ritmo muito bom... Eu não entendo por que estas pecinhas profundamente soviéticas não podem ser encenadas pelo Teatro de Sátira" (54).

Em 1920, o dia 1º de maio foi declarado um *subbonik*, isto é, um dia de trabalho voluntário para o Estado. Eram os dias difíceis de fome e miséria dos anos 20. Como neste ano de 1920 as festividades da Páscoa coincidiram com as festividades do Primeiro de Maio, Maiakóvski aproveitou o feriado religioso e o *subbonik*, exaltando o *subbonik* e, obviamente, condenando a comilança burguesa-religiosa da Páscoa (55).

Em 1921, o poeta escreve *A Façanha da Véspera (O que Fizemos com as Sementes Tiradas dos Camponeses)*. Não foi representada. Em 1926, escreve, em colaboração com Óssip Brik, *Rádio-Outubro - "grotesco revolucionário"*. Representada pelos Blusa Azul (um grupo de *agit-prop* que existia desde 1919), em vários círculos operários.

Toda esta poética do efêmero, embora datada, é impor-

tante dentro da obra de Maiakóvski, exatamente pelo seu caráter de efemeridade e, ao mesmo tempo, de linguagem poética.

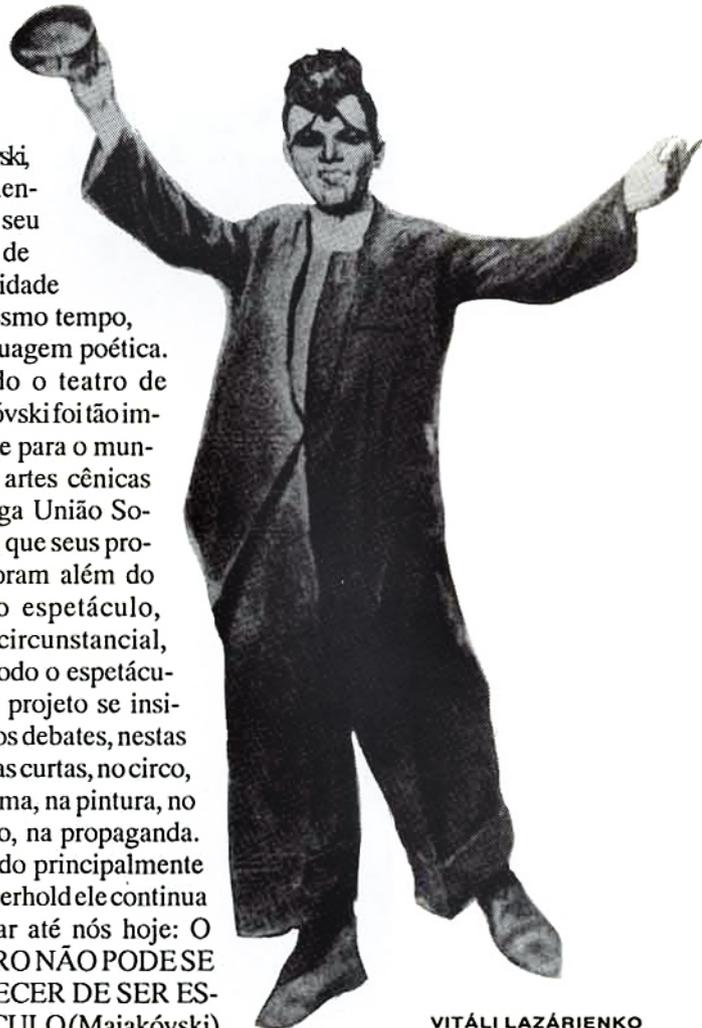
Todo o teatro de Maiakóvski foi tão importante para o mundo das artes cênicas na antiga União Soviética, que seus projetos foram além do próprio espetáculo, que é circunstancial, como todo o espetáculo. Seu projeto se insinuou nos debates, nestas pecinhas curtas, no circo, no cinema, na pintura, no desenho, na propaganda. E ao lado principalmente de Meyerhold ele continua a chegar até nós hoje: O TEATRO NÃO PODE SE ESQUECER DE SER ESPETÁCULO (Maiakóvski).

52 Ver Frantisek Deák, op. cit., p. 48.

53 Ver Maiakóvski, *Opera*, volume 6, organização de Ignazio Ambrogio, trad. de Giovanni Crino, Mario Socrate, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 408.

54 Ver Frantisek Deák, op. cit., p. 50.

55 Idem, *ibidem*.



VITÁLI LAZÁRIENKO