

OS POLOS DA REVOLUÇÃO RUSSA COMO ALICERCES DA CONTEMPORANEIDADE TEATRAL: A VANGUARDA NA ARTE E A VANGUARDA DA ARTE

RESUMO O presente artigo busca apresentar um breve recorte da cena teatral e da escola de formação de atores moscovita contemporânea, refletindo e tentando unificar possíveis fundamentos históricos, muitas vezes colocados em campos opostos, entre os trabalhos dos reformuladores Constantin Stanislavski e Anton Tchecov por um lado, com os dos vanguardistas Vsevolod Meierhold e Vladimir Maiakovski de outro, e de que forma estes artistas contribuíram para influenciar uma parcela do panorama cênico do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução Russa; Teatro; Stanislavski; Maiakovski

INTRODUÇÃO

Versos e revolução uniram-se, por assim dizer, na minha mente.

Maiakovski

- *A Rússia me confunde!*

Esta afirmativa, agora sob forma escrita, aspergiu como súbito pensamento no inverno boreal de 2003. Enquanto a neve grassava impiedosa em toda a superfície gélida das ruas moscovitas, minhas inquietações tupiniquins se apoderavam de hipotéticos conceitos que, assentado num dos bancos do rude, porém lindo metrô de Moscou, buscavam encontrar respostas imediatas para as percepções momentâneas através de um olhar avidamente curioso: - *Como um povo tão duro, seco e áspero pode gostar tanto de teatro?*

As contradições aparentes faziam com que o pensamento seguisse seu fluxo, porém o entendimento não surgia. A experiência empírica fazia confundir os anos de teoria. Meu pensamento preconceituoso e burguês procurava compreender como a aparente rispidez daquela população poderia se coadunar com toda a sensibilidade artística que legou ao mundo.

Porém, claramente se apregoava que o alívio da resposta rápida seria uma blasfêmia que não poderia ser contemplada pois não há como se perceber um povo assim, de soslaio, rapidamente. Essa ansiedade ocidental, típica por respostas e supostos entendimentos

rápidos, tal qual uma semiose em ritmo de *fast-food*, fez-me lembrar da atriz e professora Stella Adler (1901 –1992):

Estamos em perigo, todos nós, e lhes darei um exemplo do motivo para isso - um jornalista que conheci anos atrás. Era um bom jornalista. Percorria o mundo e registrava o que via e chegava a várias conclusões. Disse que Paris é isso e Londres é aquilo - e vale a pena passar alguns dias na Grécia. Acha que dois dias eram o suficiente para entender a Grécia. Essa declaração mostra que a base da nossa atual cultura ocidental, e do homem profissional, é de classe média. A classe média faz declarações e não sabe de nada (ADLER, 2002, p. 21).

Não faltavam motivos à curiosidade. A convivência com extremos dicotômicos fazem parte do cotidiano de qualquer cidade do planeta, porém, o que passava a observar talvez fizesse parte de um processo de mudanças novo e intenso e, por isso, muito instigante.

Os aparentemente rudes e pouco sensíveis russos saíam dos vagões com seus pesados casacos, e se dirigiam, apressados, para alguma saída orientada por placas não somente com nomes de ruas, mas também e, principalmente, com nomes de teatros: Teatro de Arte, Teatro Meierhold, Teatro Mairínsky, Teatro Maiakovski, Teatro Mali e tantos outros, dividiam o mesmo espaço indicativo com o mais famoso deles (ao menos no Ocidente) - o imponente Teatro Bolshoi, que em russo significa Teatro *Grande*, assim como o Mali, *Pequeno*.

Em muitas ocasiões percebi os alunos do GITIS – Academia Russa de Arte Teatral¹, apontando, nas ruas, pessoas que mais tarde viria a saber que eram diretores artísticos de alguma companhia de um dos duzentos teatros atuantes na cidade.

Porém, dentro deste panorama antinômico, onde a suposta rudeza social aparente convive e valoriza um *ensemble* artístico, havia também uma nova gênese, tão estranha quanto curiosa. O pós do Pós Modernismo? Se tantos autores conceituam o pós-modernismo a partir do fim da Segunda Grande Guerra, estaria presenciando uma ávida abertura (re-abertura) da Rússia para o capital? Talvez se tratasse de um estilo pós-socialismo, com todas as suas múltiplas diferenças, onde talvez grandes artistas de

¹ Nome atual do antigo Instituto Dramático e Musical da Sociedade Filarmônica de Moscou. Instituição de formação de atores que teve como professor Nemirovitch Dantchenko (1858 – 1943) e como alunos, entre tantos, Vsevolod Meierhold (1874 – 1940) e Jerzy Grotowski (1933 – 1999), este ainda que por um curto período.

vanguarda do início do século XX, como Vladimir Maiakovski (1893 –1930), estivessem ultrapassados:

Na Rússia de hoje, a da restauração do capitalismo, da “liberdade redescoberta” das máfias e das crianças que dormem na rua e cheiram cola, Maiakovski já não está nas boas graças. Preferem-se os poetas simbolistas e acmeístas, por vezes talentosos, porém, mais comportados e procedentes da boa sociedade russa (COMBES, 2007, p. 11).

Os apressados jovens engravatados que iam determinados para mais um dia de trabalho numa das novas empresas capitalistas recém-chegadas, contrastavam com os idosos que, agora sem assistência médica e previdenciária do Estado, se postavam imóveis tentando vender duas ou três laranjas, fruta exótica, pelas galerias do metrô. Estes, já sem forças físicas, e abandonados pelo Estado, sentem falta do regime comunista. Um velho porteiro de meu alojamento, ex-combatente da Segunda Guerra, sempre repetia: “*Com o comunismo, pelo menos, não passávamos necessidades*”. Os outros, fortes jovens recém-capitalistas, amam o novo regime onde podem enriquecer. O escritor russo Yevgueni Zamiátin (1884 – 1937) há tempos conhecia esse tipo social, escrevendo já em 1924:

Das flores é preciso cuidar, para que cresçam; o mofo cresce em qualquer lugar sozinho. O pequeno burguês é como o mofo. Por um instante pareceu incinerado pela revolução, mas ei-lo já de novo, rindo sarcasticamente, desponta das cinzas ainda quentes – covarde, mesquinho, obtuso, afoito, presunçoso (RIPELLINO, 1986, p. 163).

A tentativa de entendimento das disparidades russas seguia seu rumo. Agora sob a égide de observação desta nova conjuntura econômica, sentei-me num *fast-food* americano em frente à Praça Vermelha, o que por si só, já seria um fato surpreendente.

Porém, solitariamente sentado numa mesa de dois lugares presenciei uma família com três pessoas colocar sua bandeja na mesma mesa na qual me encontrava e também se apoderar do espaço. Minutos depois uma outra família, com quatro pessoas, colocava sua bandeja no único lugar da mesa que ainda restava sem pedirem licença ou perguntarem se podiam. Em minutos éramos oito desconhecidos, cada qual conversando naturalmente com seus próximos e eu, atônito, mudo, tentando compreender o porquê daquilo tudo. Minha

mesquinha sensação ocidental e pequeno-burguesa de posse achava estranha a naturalidade da socialização do espaço da *minha* mesa. Mas para os russos que, durante décadas, haviam dividido moradia nas *casas comunais*², socializar uma mesa, não seria um grande problema, mesmo esta estando localizada dentro de uma das maiores empresas representantes do capital internacionalizado. Essa dicotomia fazia surgir outra pergunta: *-Em que medida a nova conjuntura político-econômica russa cimentará conquistas de um passado cultural não tão remoto e o que não conseguirá modificar?*

Neste amplo painel, o olhar para a arte se tornava inevitável. E a atenção à relação russa com o teatro se tornava premente.

Em todos os diversos espetáculos que tive a oportunidade de assistir, sempre lotados, era curioso perceber o teatro como um local público e acessível a todos, com cada estabelecimento com sua própria companhia artística e ainda com uma ajuda governamental subsidiando o preço do ingresso, tornando a ida ao teatro uma realidade cotidiana possível para todos os russos, “do *mujiqe*³ ao neoburguês”. Em alguns assuntos o afastamento do poder público ainda não se deu por completo...

Numa das cenas do filme *Outubro* (1927), de Serguei Eisenstein (1898 – 1948), uma criança bolshevique, suja e sorridente, se refestela com propriedade no trono czarista após a tomada popular revolucionária do Palácio de Inverno⁴. Essa apropriação popular dos bens gerais, ainda se percebe. Todo dia, milhares de pessoas chegam diretamente de seu trabalho e se dirigem para seu teatro favorito para assistirem ao espetáculo daquela noite, da companhia que ali trabalha, sem ao menos saberem o que vão assistir. Assim como o público brasileiro não se informa sobre o capítulo vindouro da telenovela do seu horário preferido, o russo também confia no que virá dos palcos. Nos entreatos, o frenético movimento de pais russos que, percorrendo os corredores do teatro, vão mostrando com entusiasmo as fotos dos atores antigos que já atuaram naquele espaço a seus filhos atentos, emociona. A tradição dos teatros de colocarem nos seus corredores fotos de todos os atores que ali já trabalharam como forma de lembrança e prova iconográfica para os que não tiveram a oportunidade de apreciar a efemeridade de uma apresentação daquele artista, mostra a relação de respeito à arte e ao passado histórico. Desde a Revolução Russa, o povo passou a ter acesso à sala teatral e isso ainda se mantém como uma conquista.

² Tipo de moradia repartida entre várias pessoas, comumente instaurada após a Revolução Russa.

Porém, não caímos numa tendência comparativa maniqueísta. Apesar do público se manter fiel à prática quase cotidiana de assistir espetáculos, muitos professores e críticos russos revelam que o problema atual da cena russa não é a falta de público, mas sim, a falta de conceito. Não surgem novos diretores com novas idéias contundentes. Não há inquietação artística. A certeza de um público fiel faz com que as companhias tenham que produzir espetáculos de forma incessante, para que sempre haja alguma montagem nova para ser apreciada. E essa busca, pela produção e não pela arte, poderia estar enquadrando o teatro moscovita, curiosamente hoje, na nomenclatura de Indústria Cultural:

A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho (ADORNO, 2002, p. 17).

Provavelmente, se pudesse observar este quadro, que coloca a continuidade da experiência socialista, não num campo comunista, mas sim num retorno ao afã do capital, o escritor austríaco Ernst Fischer (1899 – 1972) estaria hoje decepcionado, pois seu discurso analítico (ingênuo?) vislumbrava um futuro mais promissor para a arte que, segundo ele, não seria nem pela via capitalista, voltada para o consumo e nem pelo socialismo, voltada para a propaganda:

Quando, porém, o terceiro período – o período do comunismo - for alcançado, quando o indivíduo e a comunidade já não estiverem em conflito, quando a sociedade sem classes puder ser instituída em uma base de abundância, a função da arte não será mais de magia ou de entretenimento (FISCHER, 2002, p.248).

Porém, refletir em que bases se sustentava o fascínio popular russo pelo teatro, poderia diminuir a angústia de perceber se a nova ordem econômica teria uma força hipotética de encobrir ou desvirtuar os caminhos conquistados até então, em favor de uma estética que pudesse vir a agraciar a prática capitalista que se re-estrutura no país. A arte, na era burguesa, e por conseguinte na era capitalista, se afastou da *práxis vital*, tornando-se, segundo muitos pensadores, um adorno, um penduricalho de entretenimento:

Produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte não são mais associadas à práxis vital. É o que Habermas chama de satisfação de necessidades residuais, isto é, de certas necessidades que estão excluídas da práxis vital da sociedade burguesa. Não apenas a produção, mas também a recepção é agora individualmente consumada. A submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação das criações [*Gebilde*] que estão afastadas da práxis vital do burguês, por mais que ainda alimentem a pretensão de interpretá-la (BURGER, 2008, p. 103).

Se a Rússia não utiliza mais o teatro como *agitprop*⁵, como era exercido também por Maiakovski e Meierhold (não por imposição, mas por ideologia), e nem há inquietação artística e ebulição na sua essência de transformação, como era trabalhado por Constantin Stanislavski (1863 – 1938) e Anton Tchecov (1860 – 1904), estaria ela se voltando hoje para o entretenimento a serviço da sociedade da Indústria Cultural?

Assim, esse artigo buscará unir Maiakovski, múltiplo artista, fenomenal e visionário *futurista*⁶, com os também consagrados Stanislavski e Meierhold, gênios reformuladores da arte teatral dentro de um panorama político poderoso e revolucionário, como forma de nos apropriarmos de um entendimento da essência de um país, que vai muito além de um brinde de vodka (diminutivo de vadá = água).

Assim, esses polos que eclodiram na Rússia do início de século XX e que por muitas vezes podem se parecer opostos, constituíram conjuntamente a base para uma essência teatral vigorosa e vertiginosa na alma do povo russo, até nossos dias. E que ainda resiste, independentemente da ordem econômica atuante ou do nível de inquietação artística. Um dos caminhos foi plantado pelos vanguardistas. E nesta nomenclatura não colocaria apenas os nomes de Maiakovski e Meierhold, mas arriscaria também seu “opositor” Stanislavski, juntamente com Tchecov. Assim como as dicotomias convivem na Rússia de hoje, também conviviam na de outrora. Esse artigo tentará uni-los. Apesar de sempre serem conceituados como polos distintos.

DESENVOLVIMENTO

⁵ Junção das palavras agitação e propaganda, o termo fez parte da ideologia comunista de divulgar suas idéias e filosofia.

Eu, com a palavra, não costumo acariciar ouvidos.

Maiakovski

A paixão russa pelo teatro ultrapassa os tempos. Não só o teatro convencional, absorvido dentro dos edifícios teatrais, mas também as manifestações cênicas populares, de rua, sempre tiveram força própria, criando e desenvolvendo sua prática, animando as feiras com suas cantigas e brincadeiras diversas e também se deixando influenciar por outras culturas.

Apenas como um exemplo, temos um dos momentos mais significativos da arte popular ocidental, a *Commedia Delarte*⁷ italiana, chegando influente em solo russo, após avançar por toda a Europa. *Petrucha*, que seguia sua trilha de sucesso nas ruas é uma variação russa para o servo italiano *Pulchinella*. Maiakovski conhecia essa força e, ao desenvolver sua dramaturgia, se apoderará fortemente desses elementos populares para levar o público proletário ao edifício teatral convencional, como uma das metas da filosofia estética *futurista*.

O teatro popular russo ainda é vivo e atrai um número imenso de pessoas que, mesmo no inverno, sob um frio impiedoso de muitos graus abaixo de zero, se posta atento às representações ao ar livre. E não há dúvidas de que um grande componente para essa estruturação se solidificou de forma impressionante, durante o período revolucionário:

Nos dias da revolução a embriaguez da luta despertou no povo russo uma irrefreável avidez por espetáculos. Os lutos, o tifo, a destruição, não apagaram a ânsia de representar, de organizar paradas e cerimônias. A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de estúdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas. Em cada cidade, em cada repartição militar nasciam e sumiam com rapidez de girândola grupos e círculos teatrais.(...) Comícios, desfiles, assembléias, manobras, tudo virava espetáculo.(...) Este anseio frenético por uma vida ilusória para contrapor aos incômodos e sofrimentos não era novo no povo russo: relembre-se os espetáculos dos condenados, descritos por Dostoievski nas *Recordações da Casa dos Mortos*. Enquanto o país era transtornado pela guerra civil, milhares de pessoas, tomadas por uma espécie de teatromania, participavam de espetáculos monumentais, que se

⁷ Comédia popular que teve a sua grande força de representação nas ruas das cidades européias entre os séculos XVI e XVIII. Retratando com bastante graça os tipos da sociedade em que viviam, os atores buscavam uma forte interação com o público através de personagens com grande movimentação circense e com uso de máscaras.

ligavam às procissões e aos “pageants” da Idade Média, às cerimônias da revolução francesa. Dos limites do edifício teatral a ficção dramática transferiu-se às ruas, animando cortejos, mascaradas, mistérios. Tiveram seu centro em Petrogrado. Festas e triunfos vivificaram nas solenidades proletárias as ruas gélidas da cidade desolada. Os dias passavam numa seqüência de duras privações; dias de frio, de epidemia, de miséria.(...) As pessoas dismantelavam as casas para ter o que queimar, faziam intermináveis filas para uma ração mínima de arenques podres, de batatas estragadas. E, contudo, as cerimônias sucediam-se num ritmo irresistível. Representava-se diante dos palácios austeros, nas escadarias, nas encruzilhadas, ao longo dos canais, nas plataformas dos bondes, enfeitadas de estandartes e panos pintados. Nos espetáculos de massa encontramos invariadas as características de *Mistério-Bufo*. Como no trabalho de Maiakovski, as tramas esquemáticas opunham a epopéia proletária à farsa burguesa, os virtuosos aos cômicos, alinhando de um lado a multidão anônima dos operários, e do outro os inimigos da classe, os monarcas, os homens políticos do ocidente, com maquilagens e trajes grotescos, com atributos imutáveis, como o bufão de uma comédia de máscaras (RIPELLINO, 1986, p. 89).

Em contrapartida temos a entrada do povo no edifício teatral, popularizando este evento além das ruas, ajudado por três fatores importantes: a mudança do sistema político com a Revolução Russa, a Revolução *da* cena, por Meierhold e Maiakovski e a Revolução *na* cena, por Tchecov e Stanislavski. E toda essa conjuntura aconteceu na grande e vertiginosa experimentação criativa teórico-prática dos vanguardistas que, conjuntamente ao processo político não menos eloqüente, com suas vivazes experiências múltiplas no início do século XX, ajudaram a solidificar acentuadamente o gosto do povo russo - aparentemente rude na forma, mas extremamente sensível, na essência - pelo teatro.

A falta de inquietação artística, que se constata na Rússia de hoje, não acontecia no início do século passado. Mudança era a palavra de ordem em todas as instâncias, em todas as áreas. E isso unia a todos nesse desejo, impulsionando tanto o trabalho de Stanislavski e Tchecov quanto o de Maiakovski e Meierhold. E, mesmo que trabalhassem com visões antagônicas e com as naturais desavenças, conseguiam manter o respeito e admiração artística mútuas entre si.

Além disso, as dificuldades que todos enfrentaram para conseguirem materializar seus conceitos e práticas inovadoras, não só com os outros artistas envolvidos no processo, mas também no campo econômico e político, também os colocaria dentro de um mesmo processo transformador da arte.

Anatóli Lunatchársky (1875 – 1933) talvez seja um dos grandes nomes que vislumbrou a riqueza de ambos os lados, possibilitando e protegendo sempre que possível o trabalho artístico, tanto de Stanislavski quanto de Maiakovski e Meierhold. Foi o primeiro Comissário do Povo para a Instrução e Educação Pública do novo governo, a partir de 1917 e, coordenando a campanha contra o analfabetismo, conseguiu reduzir a população analfabeta de 65% para praticamente zero. No campo teatral não foi menos importante, trafegando em inúmeras esferas do fazer artístico e ajudando aos dois polos da vanguarda:

É oportuno lembrar que Lunatchársky sempre apoiou o poeta (Maiakovski), favorecendo sem reservas suas iniciativas e seus propósitos.(...) Homem de grande erudição e raro equilíbrio, Lunatchársky, apesar de partidário do realismo tradicional, não tinha nada contra as novidades e experiências. Ainda que defendendo energicamente os valores do passado, ele seguiu com solicitude as tentativas de vanguarda, e teve compreensão pelas inovações mais audazes (RIPELLINO,1986, p. 87).

A mudança que Constantin Stanislavski buscava talvez fosse mais tênue e subjetiva, mas nunca deixou de ser percebida por Lunatchárski como um trabalho profícuo e necessário. Quando o regime político começou a pressionar Stanislavski, foi Lunatchárski que, para protegê-lo, articulou a famosa visita do Teatro de Arte de Moscou pela América do Norte, para que os ânimos serenassem.

Stanislavski desenvolvia uma modificação na essência do artista através do entendimento do ator sobre o seu processo de criação do personagem. Esse entendimento faria com que sentimentos internalizados do ator surgissem e fossem incorporados às ações do personagem vivenciado, com o objetivo de tornar a cena o mais próxima possível da realidade cotidiana. Esse trabalho de pesquisa interna do ator modificaria, como consequência, a cena na sua estética externa.

Sua mundialmente famosa obra *O Trabalho do Ator sobre Si Mesmo*, que em português recebeu a tradução de *A Preparação do Ator*, já traz em sua própria nomenclatura original farto alimento para os que buscavam criticá-lo. A preocupação com a individualidade emotiva do ator e o seu caminho metodológico de busca por conhecer a forma de trabalhar com ela, colocando-a em cena com uma verdade realista – de uma forma nunca feita até então - colocaria seu trabalho muito próximo a uma preocupação pequeno-

burguesa, egoísta, solitária, o que contrariava os novos ares de revolução social, que visava principalmente a socialização, o repartir, o dividir e a luta conjunta do socialismo.

Para os leigos talvez fosse difícil perceber que em Stanislavski também acontecia uma revolução silenciosa e menos perceptível para quem observasse distanciadamente. Reformar galerias pluviais, que ninguém vê, é mais arriscado, politicamente, do que fazer obras palpáveis, como estradas e pontes. Mas ele não era político:

Considerando os convencionalismos que imperavam na maioria dos teatros, o que nos parecia mais moderno, mais surpreendente e mais revolucionário naquele momento? Para a perplexidade dos contemporâneos, eram o realismo espiritual, a verdade da vivência, do sentimento artístico. Isto é o mais difícil da nossa arte, requer um longo trabalho prévio de preparação interior. Mas os revolucionários são impacientes. Precisam mudar o mais rápido possível o antiquado, ver o mais rápido possível os resultados claros, convincentes e necessariamente eficazes da mudança realizada e das vitórias, precisam criar com a maior rapidez a sua arte, a nova. A verdade material exterior é a primeira a saltar a vista; é ela que logo se vê (...) como o trunfo do novo sobre o velho. Caindo no realismo externo, enveredamos pela linha do menor esforço (STANISLAVSKI, 1989, p. 291).

Stanislavski buscava uma ruptura, pois rejeitava a estética cênica recheada de pobre realismo externo, repleta de pomposidade, vaidade e eloquência, mas sem nenhuma verdade atoral interna, espiritual. Ele entendia o enredo destas peças, os personagens, mas não acreditava neles. Objetivava transformar a cena teatral tradicional, recheada de clichês e estereótipos interpretativos :

A prática do ensaio, incomum para a época, opera uma transformação profunda no fazer teatral, instaurando uma nova rotina de trabalho, que visa uma escrita cênica do conjunto e uma qualidade jamais vista antes nos palcos russos. A autenticidade pode ser sintetizada na fala de Stanislavski durante os ensaios: He bepto! Ni Vieru! (não acredito nisso!) e refere-se à capacidade do ator de transmitir seus atos e sua fala de forma convincente, independentemente de sua filiação estética. Este é um ponto importante para a compreensão e desmistificação da obra de Constantin Stanislavski, pois fica claramente representado (...) o caráter de investigação e a exploração de meios expressivos para o ator, que não se limitam à estética realista (TAKEDA, 2003, p. 32).

Seu método foi conhecido no mundo todo e ainda hoje a maioria das escolas de formação de ator trabalham baseadas na sua metodologia, inclusive no Brasil: “a

impressão que se tem (no que se refere à disciplina Interpretação) é de que o sistema pedagógico mais difundido no Brasil é mesmo o Método de Stanislavski” (FREITAS, 1998, p. 104). O público que agora passaria a freqüentar os teatros se identificava com os personagens da cena, pois eles não eram mais uma grotesca tentativa de imitação da realidade, mas sim, uma realidade impressionantemente detectável.

Esse salto fenomenal modificou toda a estética estrutural da cena, observada pelo público-receptor, mas também, e principalmente, o processo artístico de quem a fazia acontecer. Era uma vanguarda *na arte*, dentro dela. Se a vanguarda for percebida como uma corrente que surge rompendo com a arte do passado, Stanislavski foi vanguarda. E não poderia deixar de ser, já que modificava por completo o quadro teatral da Rússia no fim do século XIX:

Na verdade, para ser ator, era mister, então, não mais do que uma voz vibrante, um misto de atrevimento e maneiras fáceis caso se tratasse de atriz, cujo único requisito era um corpo bem feito e um bonito palmo de rosto. Afora isso, faziam-se necessários apenas dois ou três ensaios, habituar-se a repetir quaisquer sons que o ponto soprasse, lembrar-se dos lugares de entrada e saída do palco, bem como das posições demarcadas em cena. Tais elementos deveriam somar-se a uma indumentária que impressionasse, a um arranjo de cabelos que explorasse ângulos favoráveis do semblante e uma maquiagem que produzisse boa aparência. No mais, tratava-se de dar a sensação de estar representando algo, não importa como, a fim de atrair a atenção do espectador. O enredo exigia que alguém fosse amado, odiado, esperado, injustiçado ou reparado, e isto era feito em cenas de amor, ódio, esperança, injustiça e reparação. Nelas o intérprete procurava dar conta de sua incumbência, reproduzindo o que o ensaiador lhe ordenara fazer durante os ensaios ou copiando cenas similares que vira representadas por artistas de renome. O clichê reinava, pois, soberano em grande parte dos tabladados dessa época (GUINSBURG, 2001, p. 302).

Stanislavski revolucionou por completo todo esse panorama. Uma profunda dissecação no texto teatral tornou-se obrigatória. Leitura de mesa com os atores para que compreendessem a psicologia dos personagens e das situações, aumento do número de ensaios, modificação no processo e na forma de se decorar as falas, pesquisas sobre os locais e os agentes das circunstâncias do texto dramático e laboratórios de experimentações físicas diversas incutiram no novo artista, tanto atores quanto diretores, uma relação de comprometimento com a arte e com sua profissão de uma forma potente, fecunda e

inexorável. Porém, foi um trabalho árduo, pois a novidade provocava, em todos, transformações de tempo, costumes e enfrentamentos:

Era noite, o trabalho não engrenava. Os atores paravam no meio da palavra, interrompiam a interpretação por não verem resultado no ensaio. A confiança no diretor de cena e de um ator em outro, estava abalada. Essa queda de energia é o início da desmoralização. Todos ficavam pelos cantos, calados e desanimados (STANISLAVSKI, 1989, p. 319).

A mudança externa da cena também ocorreu, não como objetivo, mas como consequência de um trabalho de percepção interior dos atores, tornando os personagens interpretados mais humanos e realistas. Também o realismo na luz, nos cenários e figurinos ajudou a aproximar a arte da vida, sendo, justamente por isso, os seus maiores motivos de glórias e de ataques. A velha discussão sobre a função da arte ser ou não uma aproximação com a vida, estava também presente nesses momentos tumultuados e férteis. De quem seria a glória de levar a alcunha de *vanguarda*? A estética realista, que foi usada como ferramenta para a execução desse novo método de trabalho proposto por Stanislavski, associada a um passado aristocrático e burguês do século XIX, não estava num patamar diferente do que se consideraria como vanguarda russa nos tumultuados anos iniciais do século XX:

O processo de elaboração da cultura e da arte soviéticas tem seus primeiros movimentos nessas circunstâncias agitadas, carregadas de força, mas também contraditórias. Junto com escritores e artistas de formação realista, que se desenvolveram na linha de tradição do século XIX russo, encontravam-se, portanto, artistas e escritores provenientes de todo tipo de tendências formalistas e de vanguarda, homens nutridos de inquietudes, de exasperações, de angústias, mas também de uma nova confiança; homens que, no fogo da revolução viam a destruição de um passado odiado e a possibilidade de mudar a existência, de encontrar um ponto de apoio para seu futuro (DE MICHELI, 2004, p. 237).

Apesar do Método Stanislavski não servir unicamente para o trabalho atoral com obras realistas, o seu casamento com elas, grande parte através das peças de Anton Tchecov, fermentou material profícuo para aqueles que sempre procuravam atacá-lo. Porém, sua luta continuou inabalável, conseguindo introduzir, a princípio no teatro russo, e posteriormente no mundial, uma revolução vanguardista duradoura na arte.

Por outro lado, Maiakovski, que visava a construção de uma arte mais expressiva, uma vanguarda *da* arte, popular e renovadora, também encontrava dificuldades. Os atores

Os atores do famoso teatro não estavam prontos para entender a dramaturgia peculiar e não-tradicional de Maiakovski.(...) Nem a soberba leitura conseguiu derreter o gelo da incompreensão. A peça foi rejeitada com falsos elogios com relação a seus méritos e com a justificativa de que o teatro tradicional seria incapaz de encená-la e que isso poderia, pelo visto, ser feito por um elenco jovem de um teatro novo. Maiakovski ficou triste com a reação do grupo do Teatro Alexandrinski, mas não desistiu. (MIKHAILOV, 2008, p. 235).

Maiakovski foi o poeta da revolução. E ainda que trafegar por várias artes fosse algo tão comum quanto necessário aos vanguardistas futuristas, pode-se dizer que Maiakovski se apropriou de uma gama mais diversificada: trabalhou fortemente com a poesia, propondo uma nova forma de escrita e de expressão; com as artes visuais, concebendo e desenhando mais de 400 cartazes *janelas*, que eram colocadas sob forma de propaganda nas ruas das cidades russas, valorizando a nova ordem política e social que se instaurava; escreveu roteiros para circo e cinema, e trabalhou também como ator e dramaturgo. Suas inquietações íntimas e seu porte físico avantajado chamavam atenção não somente por sua poesia violenta, mas também por rasgar a *práxis vital* burguesa, valorizando uma nova arte a ser construída e consumida, com íntimo desejo de aproximação popular e negação a toda arte do passado russo como forma de contestação determinada, nem que essa iniciativa fosse contra os escritores Dostoievski (1821 – 1881) ou Puchkin (1799 –1837), como retrata bem seu poema *É cedo para Alegregar-se*:

E de Rafael, esqueceste? Esqueceste Rastrelli? É hora dos projéteis chiarem sobre as paredes dos museus. Com as molduras-bombardas fuzilai a velharia! Seminaí a morte no campo adversário. Não vinde a tiros, mercenários do capital. E o czar Alexandre ergue-se ainda na Praça da Revolta? À dinamite! Enfileiramos os canhões sobre a margem surdos às graças dos guardas brancos. Mas por que não se ataca ainda Puchkin? E todos os outros generais clássicos? (RIPELLINO, 1986, p. 74).

Amado e contestado, ridicularizado e ouvido, Maiakovski fugia dos padrões convencionais com tamanha força que chegou a exercitar um *modus vivendi* também diferenciado no campo amoroso: relacionou-se abertamente por muitos anos com Lília Brik, mulher casada, morando junto com ela e seu respectivo marido.

Ao se encontrar com Meierhold, suas aspirações no campo cênico encontraram cumplicidade tanto estética quanto ideológica, e essa união, tanto para um quanto para o outro, sedimentou os momentos mais importantes de suas trajetórias teatrais individuais, como na representação do espetáculo *Mistério-Bufo* (1918), com texto e interpretação de Maiakovski e direção de Meierhold:

Maiakovski (...) usa formas tradicionalmente populares e de sucesso para alentar a gente simples e inculta que enchia os teatros.(...) Em *Mistério Bufo*, as atrações da feira transmitem-se sem perder nada do brilho, da rustiquez plebéia, das cores vistosas.A matéria verbal do futurismo coincidia com a do teatro popular. E o teatro popular, depois de outubro, parecia tão moderno quanto um quadro de Malievitch. Assim, a primeira comédia soviética, desprende-se portanto dos moldes burgueses, atingindo as formas do teatro de feira com a influência dos termos políticos, das palavras de ordem, das frases polêmicas daqueles anos. Surgem as máscaras sociais com os proletários como heróis positivos e os burgueses, com pilhérias do mais elementar grotesco (RIPELLINO, 1986, p. 82).

Fica nítido que Maiakovski e Meierhold viam uma nova função no teatro. Não o queriam realista, mas sim, teatral, intenso, proletário, popular, dentro de uma nova estética, que se diferenciaria claramente, na forma, contra o convencionalismo dos palcos, o mesmo que Stanislavski, por seu lado, também procurava atacar, modificando a sua essência.

Meierhold, que foi aluno brilhante da Escola Filarmônica de Moscou, foi levado ao Teatro de Arte de Moscou (TAM) por Dântchenko, um dos seus idealizadores e também seu professor na escola. No TAM, Meierhold realizou um grande trabalho como ator, sendo dirigido e admirado por Stanislavski. Ao se desvincular da companhia, começou a desenvolver suas pesquisas num caminho oposto ao que tinha marcado sua formação e suas relações com o mestre Stanislavski se estremeceram. Porém a relação entre os dois sempre foi de admiração mútua. O próprio Stanislavski nunca se fechou em convicções imutáveis, sempre afirmando que seu método deveria ser constantemente revisto, e em muitos momentos apoiou Meierhold em seu estúdio, inclusive financeiramente, para que desenvolvesse seus trabalhos e suas pesquisas. Em contrapartida, por ocasião da morte de

Stanislavski, Meirhold assume sua fascinação pelo ex-mestre, enviando-lhe uma coroa de flores com os dizeres: “*Ao meu querido grande mestre C. Stanislavski, Vsiévolod Meierhold*” (TAKEDA, 2003, p. 365).

Enquanto Tchecov dava ao TAM peças com força psicológica, onde a angústia humana se via retratada com beleza, verdade e tênue inteligência através de personagens da decadente aristocracia, anos depois Maiakovski subvertia os parâmetros convencionais oferecendo a Meierhold peças com forte crítica social direta aos burgueses, à igreja e à aristocracia, irônicas, teatrais, circenses, coloridas, com cenários e figurinos não-realistas, com enredos altamente revolucionários e sob o ponto de vista de personagens populares.

Se, por um lado, Tchecov criticava a aristocracia de uma forma mais sutil, retratando-a em anos pré-revolucionários, Maiakovski a fazia com teatralidade e discursos claros e diretos do povo após a revolução de 1917. Há diferenças entre o foco de ambos? Não, somente a forma se modifica, o estilo. Então, por que os separam?

O encantamento e o trabalho de Meierhold dentro desta nova estética davam para muitos a impressão de *traição* em relação à sua formação e à sua trajetória dentro do TAM, porém o próprio Stanislavski desvalorizava estes conluios, pois via uma essência prodigiosa em seu ex-ator:

É interessante notar que, em 1926, Stanislavski dirigindo no Teatro de Arte *Goriátcheie Siérdtze* (Coração Ardente), de Ostrowski, valeu-se também, talvez sob influência de Meierhold, de truques de barraca (RIPELLINO, 1986, p. 132).

A separação entre público e atores que era trabalhada pelo TAM, dando a sensação de *voyeurismo* ao público receptor foi rompida na cena dos futuristas. A necessidade da integração entre público operário e texto revolucionário deveria ocorrer, interrompendo a

Por fim, se por um lado temos a profunda transformação do processo criativo do ator, exercitada por Stanislavski a partir da dramaturgia de Tchecov, por outro lado temos a explosão da estética e espaços cênicos, com uma dramaturgia crítica e revolucionária, que dava ao povo russo múltiplas opções de escolha artística e de reflexões acerca da vida e da existência pelas mãos de Maiakovski e Meierhold. Contudo, apesar de ser acusado de não se empenhar profundamente na causa revolucionária, Stanislavski via seu trabalho também como transformador, deixando com clareza sua opinião neste tema:

Aconteceu que em 1917 explodiu a Revolução de Fevereiro e em seguida a Revolução de Outubro. O teatro recebeu uma nova missão: devia abrir suas portas às mais amplas camadas de espectadores, àqueles milhões que até então não tiveram a oportunidade de usufruir os prazeres culturais. Como na peça de Andréiev *O Anátoma*, multidões afluíam para o bondoso Leizer exigindo pão e este se apavorava por não se sentir em condições de, apesar de sua riqueza, alimentar milhões de pessoas, nós também nos vimos em estado de impotência diante da massa enorme que invadia o teatro. Mas o coração batia ansioso e radiante, consciente da imensa importância da missão que recaía sobre nós. A princípio experimentamos como o novo espectador reagia diante de nosso repertório, não escrito para o povo. Existe a opinião de que, para o camponês, temos forçosamente de encenar peças sobre a sua vida, adaptada à sua concepção de mundo, assim como devemos encenar para os operários peças que tematizam o seu meio e as suas condições de vida. Trata-se de um equívoco. Quando um camponês assiste a uma peça que trata de suas condições de vida costuma declarar que até em casa já está cheio dessa vida, que está saturado de vê-la e para ele é incomparavelmente mais interessante ver como vivem outras pessoas, ver uma vida mais bonita (STANISLAVSKI, 1989, p. 496).

CONCLUSÃO

O homem russo, como nenhum outro, é contagiado de paixão pelo espetáculo.

Stanislavski

As momentâneas brigas entre os grandes realizadores russos do início do século XX, podem ser entendidas em duas vertentes. Para alguns, significam que suas idéias eram tão dissociadas que seria impossível juntá-las. Para outros, a percepção de que as

qualidades que todos apresentaram para o mundo podem e devem ser trabalhadas conjuntamente, em uníssono, fortalece uma época e fundamenta novas experiências.

Atualmente a escola teatral GITIS, em Moscou, é a maior referência na formação de atores do mundo ao lado do Actor's Studio, em Nova York. Milhares de alunos de todas as partes do planeta, mas principalmente do Oriente, tentam uma vaga nesta instituição que tem como orientação pedagógica dar a formação aos seus alunos sob o Método Stanislavski. Ainda que seus professores refiram-se a Meierhold como “o vaidoso”¹⁰, unem suas pesquisas às de Stanislavski, utilizando a biomecânica¹¹ dentro das ementas curriculares, como base principal dos exercícios das aulas de expressão corporal. E, nas paredes da escola, os quadros com as fotos de ambos estão juntos.

Assim, seria injusto qualificar a grande revolução teatral russa somente pelas mãos do Teatro de Arte de Moscou, e há uma luta consistente para que isso não ocorra:

Alguns estudiosos russos, ofuscados pelos preconceitos do realismo, não levam em consideração a contribuição da vanguarda à formação do teatro soviético. De seus manuais inexatos e enganosos deduzir-se-ia que o admirável florescimento teatral dos anos vinte foi fruto das peças conservadoras. A verdade é bem diferente.(...) Nos primeiros anos não tiveram muita sorte. O público de operários, soldados e camponeses, crescidos entre cataclismas e batalhas, permanecia indiferente diante de quadros de moda, “atmosferas”, colóquios em surdina. Não nos parece exagero afirmar que as experiências das esquerdas respondiam no fundo a uma exigência precisa por parte dos novos espectadores. Isso não significa, contudo, que os homens da vanguarda fossem todos entusiastas do comunismo. Meierhold foi uma exceção.(...) Mas era justamente este entusiasmo que desenfreavam suas imaginações, que infundia em seus espetáculos, embriagados de sons e luzes, o espírito do grande furacão de outubro. Não que os conteúdos escondessem sempre os acontecimentos políticos, mas o redemoinho de novas formas, que desencadeavam nos palcos, equivalia ao ritmo tempestuoso da revolução (RIPELLINO, 1986, p. 113).

¹⁰ Segundo os professores do GITIS, Stanislavski, apesar de sua enorme fama e importância deu o nome para seu estabelecimento de Teatro de Arte de Moscou, enquanto seu ex-ator nomeou o seu próprio como Estúdio Meierhold.

¹¹ Método de treinamento atoral criado por Meierhold, onde se busca aplicar a mecânica ao corpo humano através de inúmeros exercícios onde o ator aborda seu personagem a partir de estímulos externos e não de internos, como propunha Stanislavski, na primeira fase de suas pesquisas.

Por outro lado, deixar de considerar o trabalho do Teatro de Arte de Moscou como uma vanguarda artística é incorrer no mesmo erro de não colocar os futuristas em seu devido lugar de importância.

Esse leque de diferentes visões, profundamente amplo, rico e poderoso, ainda que esteja adormecido pela força do tempo e das novas conjunturas políticas e econômicas atuais, permanece na alma do povo russo como uma conquista imutável. A sensação de vanguarda, tanto por um polo, quanto pelo outro, proporciona o prazeroso sentimento de importância artística universal, que soube se aproveitar de uma conjuntura política para florescer.

A partir daí, podemos acreditar que apesar de atualmente estarem “adormecidos” teatralmente, massacrados pela nova conjuntura capitalista vigente, os russos ainda trazem, latente na alma, o cerne da ebulição revolucionária. Andando pelo metrô, entrando numa loja de capital aberto, ou assistindo espetáculos nas ruas ou nos teatros, percebe-se claramente que este povo, marcado pela genética rude dos antepassados, esconde um conhecimento da vida alcançado através da experimentação de manifestações culturais variadas a partir da Revolução de Outubro. É um povo que observa o que está sendo oferecido e o aceita... porém, só até o ponto em que isto lhes for favorável...

Essas conclusões acalmaram momentaneamente meus questionamentos anteriores, mas não de todas minhas inquietações, que logo provocaram nova indagação: - *Mas por quanto tempo e de que forma esse atual panorama teatral persistirá?*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Stella. *Sobre Ibsen, Strindberg e Checov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COMBES, Francis. *Maiakovski – O farol que era um poeta*; in *Maiakovski – Vida e Poesia*. *Coleção Obra-Prima de Cada Autor*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FREITAS, Paulo Luis de. *Tornar-se Ator – Uma Análise do Ensino de Interpretação no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

GUINSBURB, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURB, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Mistério Bufo: um retrato heróico, épico e satírico de nossa época*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

MIKHAILOV, Alexandr. *Maiakovski – O Poeta da Revolução*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RIPELINO, Ângelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

STANISLAVSKY, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TAKEDA, Cristiane Layer. *O Cotidiano de uma Lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

FILMOGRAFIA

EISENSTEIN, Sergei. *Outubro (1927)*. São Paulo: Continental Home Vídeo.