

TEATRO E REVOLUÇÃO

Liev Semiónovitch Vygótski

THEATRE AND REVOLUTION
Liev Semiónovitch Vygótski

Tradução de Priscila Nascimento Marques



Priscila Nascimento Marques Universidade de São Paulo
(FFLCH-USP)

Mestre e Doutora em literatura e cultura russa pela
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo (USP).

Priscila Nascimento Marques
University of São Paulo (FFLCH-USP)

Master and PhD in Literature and Russian Culture from the
Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences University
of São Paulo (USP).



LIEV SEMIÓNOVITCH VYGÓTSKI, psicólogo soviético, foi o fundador de uma teoria do desenvolvimento cultural e bio-social humanos comumente referido como a psicologia histórico-cultural. Seu trabalho principal era sobre a psicologia do desenvolvimento. Ele propôs uma teoria do desenvolvimento de funções cognitivas mais elevadas em crianças que viram o raciocínio como emergente através da atividade prática em um ambiente social. Durante o curto período de sua carreira, ele argumentou que o desenvolvimento do raciocínio pode ser mediado por sinais e símbolos, e, portanto, depende de práticas culturais e da linguagem, bem como sobre os processos cognitivos universais.

Vygotsky também postulou um conceito que chamou a zona de desenvolvimento proximal, muitas vezes entendida como se referindo à maneira que a aquisição de novos conhecimentos dependem de um aprendizado prévio, bem como a disponibilidade de instruções.

LIEV SEMIÓNOVITCH VYGÓTSKI was a soviet psychologist, the founder of a theory of human cultural and bio-social development commonly referred to as cultural-historical psychology. Vygotsky's main work was in developmental psychology, and he proposed a theory of the development of higher cognitive functions in children that saw reasoning as emerging through practical activity in a social environment. During the earlier period of his career he argued that the development of reasoning was mediated by signs and symbols, and therefore contingent on cultural practices and language as well as on universal cognitive processes.

Vygotsky also posited a concept he called the zone of proximal development, often understood to refer to the way that acquisition of new knowledge depends on previous learning, as well as the availability of instruction.

NOTA DA TRADUTORA

O ensaio apresentado a seguir foi originalmente publicado em *Versos e prosa da revolução russa* (Kiev, 1919). Neste ano, foi republicado no periódico russo *Kulturno-istoritcheskaia Psikhologiya* (*Cultural-Historical Psychology*, vol. 11, no. 1, 2015, p. 86-90). Trata-se de um texto inédito em tradução para qualquer língua que foi só muito recentemente descoberto pelo público russo, uma vez que, antes da recente republicação, ele era praticamente inacessível, haja vista que a obra de 1919 havia sido recolhida das bibliotecas e é, hoje, um volume raríssimo.

TEATRO E REVOLUÇÃO Liev Semiónovitch Vygótski

Trad. Priscila Nascimento Marques

O teatro russo não tem mérito antes da revolução. Se isso é vergonha ou honra, pode-se discutir, mas é um fato. Basta lembrar o quadro da vida teatral do passado recente para nos certificarmos disso.

Trata-se não apenas de que nosso teatro estava, às vésperas da revolução, completamente fora da política, ao contrário do teatro francês, cujo papel político é muito significativo. Não por acaso, historiadores da revolução francesa dedicaram tanta atenção ao palco, que, em grande medida, preparou a chegada da revolução. Ele foi a tribuna social que, muito antes da tomada da Bastilha, ressoou palavras de apelo e de protesto: serviu de condutor das ideias revolucionárias tanto quanto as brochuras impressas, as revistas e os discursos de agitação dos oradores. Com isso, o teatro ateou o fogo da revolução.

Não foi somente nesse sentido que o teatro russo nada ofereceu: em seus esforços criativos ele não revelou sequer a sombra de um pressentimento daquele acontecimento fatal, grande e terrível que se aproximava, que já estava a caminho, que batia à porta e que pouco depois saiu dos estreitos limites da política e usurpou todas as esferas da vida humana e do espírito criativo.

Aquilo que geralmente se denominou “crise do teatro” e que foi, em realidade, a eliminação e o colapso das formas antigas da arte teatral, manifestou-se com maior força na época da guerra, e, em especial, às vésperas da revolução.

As últimas conquistas do teatro naturalista (aquilo que Stanislávski chamou de “naturalismo anímico”) se reduziram ao impasse sem saída do experimento psicológico, que é o fim de qualquer arte. A falência ideológica e a ruína artística do teatro decadentista, assim chamado simbolista ou convencional, que distorceu a própria natureza da teatralidade em prol da literatura, foram reveladas com inquestionável clareza. O impressionismo irrestrito, que tenta brincar com a sensibilidade dos espectadores por meios convenientes, que pulverizou a ação dramática no “estado de espírito” (“o drama não passa de lírica, que casualmente tomou forma de diálogo”¹), que é antes uma imitação mecânica do antigo palco realista, famoso pelas tradições, mas pobre de forças, completa o quadro do colapso do teatro sério.

1 Tal definição aparece no manifesto estético dos modernistas de Munique, publicado na revista *Blätter für die Kunst* (1892-1919), que reunia autores não realistas, que defendiam a concepção da “arte pela arte”. (Todas as notas são da tradutora)

E o severo veredicto de A. Blok sobre os dramaturgos pode corretamente ser ampliado para todos os artistas do teatro: “eles desceram à nossa vida cotidiana, desaprenderam a despertar sentimentos elevados, desinteressaram-se pela ação teatral e afundaram-se numa psicologia sem saída”².

Se acrescentarmos a isso o florescimento sem precedentes do cabaré, dos teatros de miniaturas³ (que se tornaram o tipo predominante de teatro), fica completamente claro o caráter de divertimento do espetáculo teatral, que, não por acaso, era chamado de entretenimento. Em nenhum lugar, em nenhuma outra esfera da arte, o marasmo ideológico dos tempos de guerra, com todas as suas produções terríveis, se refletiu tanto quanto no teatro.

Palavras infinitas sobre crise, e teoria, teoria, teoria. Os pontos extremos desta literatura teatral são a negação do teatro por Aikhenvald⁴ e o “teatro para si” de Evréinov⁵. Depois disso, não há para onde ir.

Basta lembrar todas as incontáveis, vazias e insignificantes peças que vivemos às vésperas: *Vera Mirtseva*, *Inimigos*, *A mentira*, *A predadora*, *Bem-aventurança*⁶. E muitas e muitas outras. Mediócras, mediócras.

2

Mas a revolução, que provocou mudanças tão profundas em todas as áreas da vida, o que ela ofereceu ao teatro?

Por enquanto, nada. Ou quase nada.

Antes de tudo, ela trouxe a emancipação e a libertação das proibições da censura.

2 A. Blok. “Sobre o teatro”. Zolotoe runo. No. 5, 1908, p. 155.

3 Em russo, teatr miniatiur. Trata-se de teatros que encenam majoritariamente peças de um ato, de gênero cômico e satírico, a partir de formas breves (monólogos, coplas, esquetes).

4 A negação do teatro, palestra proferida em Moscou por Aikhenvald em 1913. Para Aikhenvald, o teatro não estava apenas em crise, estava em seu fim, pois, quanto mais a humanidade avança pelo caminho espiritual do progresso, menos interesse haverá pela vaidade elementar e infantil do teatro. Destaca sua dependência em relação à literatura, e, assim, sua característica de arte de segunda categoria: “O teatro é um tipo falso e ilegal de arte. Ele não pertence absolutamente à nobre família das artes. Ele não é nobre. É a alegria da plebe, o jogo das crianças, falsa-arte, ele corresponde em nós não à estética pura, mas antes à nossa atividade fisiológica, à nossa dinâmica.” (AIKHENVALD, Iu. A negação do teatro. Discussões sobre teatro: coletânea de artigos. Moscou: Knigoizdatelstvo pisatelei v Moskve, 1914).

5 Nikolai Nikoláievitch Evréinov (1879-1953) foi um expoente do teatro simbolista. Autor de *O teatro como tal* e *O teatro para si*. Sua definição de teatralidade está ligada não ao campo da estética, mas ao instinto de transformação, que está presente em todos os seres desde o nascimento. Identifica dois tipos de teatralidade: a cotidiana e a teatralidade como vontade criativa livre do indivíduo. Ao teatro profissional, considerado por ele a prisão da teatralidade, opõe a teatralidade livre, contrapõe estética à criação livre, atores profissionais aos amadores que se transformam de modo livre (cf. T. Djurova, Nikolai Evreinov: teatralização da vida e da arte. In: Evreinov N. N. Original sobre os retratistas, Moscou: Sovpadenie, 2005).

6 *Vera Mirtseva*, peça de Liev Nikoláievitch Urvántsov (1865-1929). *Inimigos*, peça de Maksim Górkí (1868-1936). *A mentira*, peça de Vladímir Kirílovitch Vinnitchenko (1880-1951). *A predadora*, peça do dramaturgo francês Émile Fabre (1869-1955) a partir do romance *La Rabouilleuse* de Balzac. *Bem-aventurança*, também de L. N. Urvántsov.

E quem primeiro tirou proveito desta liberdade foi a desnuda *Leda* de Kamiénski⁷. Depois, o repertório do teatro sério gradualmente “se enriqueceu” com peças antes proibidas. “Apresentação não permitida” passou a ser um bom selo para a peça. Foram montados *Pavel I* de Merejkóvski e *O rei dos judeus* de K. R.⁸, que antes só havia sido apresentado no teatro do Palácio Ermitage, proibido por motivos religiosos; a província viu *Anátema* de L. Andreiéu⁹. E mais alguma outra coisa. Essas peças não apresentaram nada de essencialmente novo para a arte do teatro e a primeira dádiva da liberdade não foi tão significativa.

Aqui, aliás, vale mencionar que, durante a época da revolução, o teatro novamente conheceu o selo “Apresentação não permitida”. Depois da revolução de outubro, foram reiterados os casos de peças proibidas por serem consideradas “claramente contra o regime existente” ou incompatíveis com o momento político. (Por exemplo, a proibição da montagem da comédia *Comerciante da liberdade*, de Sardou¹⁰, no Teatro Litiéini em Petersburgo).

Talvez o evento mais importante, por sua efetividade, tenha sido o desenvolvimento do teatro nacional das minorias, por exemplo, o ucraniano. Ele era negligenciado antes da revolução e levava uma existência miserável, mas fez amplo uso das possibilidades de desenvolvimento que se abriram. Foi inaugurada uma série de teatros ucranianos (Kiev, Moscou), incluindo, por um período, um estatal. Ao lado do teatro nacional cotidiano apareceu também o inovador. No repertório do Teatro Jovem entraram peças de Sófocles, Grillparzer, Schiller, Shakespeare, Ibsen, Molière, e de Vinnítchenko, Oliés, Liésia Ukraínka¹¹. A arte nacional ucraniana se uniu aos novos procedimentos teatrais graças às formas e ideias desenvolvidas pelo seu passado histórico.

A terceira e mais significativa mudança suscitada pela revolução (sem dúvida é preciso reconhecer essa circunstância) foi a chegada do *novo espectador* ao teatro. Que a arte está fora do sistema de classes, não se discute. A arte verdadeira, genuína. Contudo, nós conhecemos também outra “arte”, com evidente marca classista. E, no teatro, mais do que em qualquer outro campo, esta foi, às vésperas da revolução,

7 *Leda* (1906), conto de Anatoli Pávlovitch Kamiénski (1876-1941), escritor, dramaturgo e roteirista, um dos principais nomes da literatura erótica da Era de Prata.

8 A peça *Pavel I* de Dmítri Serguéievitch Merejkóvski (1866-1941) foi banida logo depois de ter sido publicada em 1908, sob a acusação de “insolente desrespeito ao Poder Supremo”. *O rei dos judeus*, peça do dramaturgo e poeta K. R. (Grão-Príncipe Konstantin Konstantinovich 1858-1915).

9 *Anátema* (1909), peça de Leonid Nikoláievitch Andreiéu (1871-1919).

10 Victorien Sardou (1831-1908), dramaturgo francês.

11 Vladímir Kirílovitch Vinnítchenko (1880-1951), escritor e ativista político ucraniano. Aleksandr Oliés (1878-1944), escritor e poeta ucraniano. Liésia Ukraínka (1871-1913), poetisa ucraniana.

marcada pelo signo da classe que convocara para a vida: em seu aspecto conhecido era burguesa no pior sentido da palavra, pois os teatros, que eram, antes de tudo, grandes empreendimentos comerciais, respondiam ao gosto dos clientes e consumidores. Agora, a arte do teatro, mais do que qualquer outra, encontrou outros consumidores. Ela se alargou. A abertura de toda uma série de teatros de trabalhadores, a mudança da composição do público nos teatros já existentes: todos esses fatos têm enorme significado, sua influência ainda não pode ser determinada com suficiente precisão, mas neles se escondem as sementes da futura revolução teatral.

No entanto, até agora, este foi apenas um movimento de alargamento da arte teatral, e não de aprofundamento, assim como o extraordinário desenvolvimento da formação teatral: a abertura de uma série de cadeias de estúdios (“Estúdios de experimentos”), de óperas de trabalhadores, dramáticas, escolas de balé, de pantomima, educação artística para atores de arenas e palcos abertos, edições de livros e periódicos sobre questões de teatro.

Eis, talvez, tudo o que a revolução ofereceu ao teatro, se não considerarmos todos aqueles pequenos detalhes, mudanças puramente exteriores, intensamente divulgadas pela imprensa teatral: teatros imperiais se tornaram estatais, a direção foi alterada, apareceram comitês, conselhos artísticos, novos órgãos governamentais que geriam o negócio teatral, muito foi feito no campo da unificação profissional dos trabalhadores do palco. Mas o que tudo isso significa para o teatro como tal? O mesmo que as reclamações sobre a queda da disciplina no coro e na orquestra, que, na expressão de um dos regentes, “pode tocar Parsifal sem ensaiar”, ou ainda a retirada de *A vida pelo tsar* (foi proposto substituir o título do libreto por *A morte de Susanin*¹²), a *Marselhesa*, a *Internacional* ou *Dubínuchka* de Cháchina¹³ no lugar de *Deus salve o tsar*¹⁴.

Nada disso tocou de forma alguma o teatro, que apesar das inúmeras mudanças, dos novos nomes e diretores, permaneceu exatamente o que era antes.

3

Seria vão procurar no teatro da época da revolução aquilo que Hamlet, em sua

12 A vida pelo tsar, ópera em quatro atos com epílogo de Mikhail Glinka (1804-1857). Trata da história de Ivan Susanin, herói do século XVII, morto durante a expulsão do exército polonês. No período soviético, a ópera passou a se chamar Ivan Susanin.

13 Dubínuchka, canção popular russa. Elizavieta Sergueiévna Cháchina (1804-1903), cantora e compositora russa.

14 Hino do Império Russo entre 1833 e 1917.

fala aos atores, chamou de “mostrar à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência”¹⁵. Novamente esbarraríamos em pistas exteriores, insignificantes da contemporaneidade no teatro.

Com o quê o teatro respondeu à revolução? Com *A falência da casa comercial Romanov e K-o*¹⁶, com a infinita maculatura, com uma onda suja e medíocre que inundou os palcos dos teatros, as miniaturas, onde apenas o nome de Rasputin era sinal e garantia de um espetáculo interessante. Depois veio o edificantemente revolucionário *Desertor*¹⁷, uma sátira política em dísticos e comentários, uma imitação dos heróis da revolução. Contudo, o próprio teatro não foi tocado pela tendência da contemporaneidade (não no pior sentido dos jornais ou das ruas) do assunto político do dia, mas por aquela tendência trágica, da qual não escapou ninguém e que afetou o espírito criativo de artistas de outras artes. A arte é apenas uma parte da vida, e o artista se alimenta da contemporaneidade, assim como todos nós “espectadores do grande espetáculo, dos minutos fatais do mundo”¹⁸. No entanto, a vida do palco não se inspirou nem um pouco naquilo de que a arte viva não podia escapar. O mesmo repertório, as mesmas montagens. Como de costume, os espectadores se entusiasmavam com o balé, já o antigo e enjoativo repertório do teatro dramático parecia totalmente inacessível e protegido de quaisquer golpes da cidadela.

O comissário do governo para questões de arte V. Fritche¹⁹ inutilmente recomendou montar somente “peças capazes de forjar espíritos rebeldes, elevar a vontade revolucionária, fortalecer a visão de mundo socialista dos espectadores” (“Teatro revolucionário”): buscou criar um teatro de determinado direcionamento político, tendencioso.

Do repertório antigo, foram selecionadas peças de caráter social, por exemplo, o Teatro de Artes e seu estúdio montaram versões esforçadas de *Ralé* e *A perda da*

15 Cf. Hamlet, Ato III, cena II: “Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujeis a moderação natural. Pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito da representação cujo fim, tanto no princípio quanto agora, era e é, oferecer como se fosse um espelho à natureza, mostrar à virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência” (SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. Tradução Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 459).

16 Pasquim de Mikhail Linski, caricaturista ucraniano e autor de cenas curtas para o teatro. Foi montado pelo Teatro Litiéini de Petersburgo em 12 de março de 1917.

17 Ópera cômica composta por Pierre-Alexandre Monsigny com libreto de Michel-Jean Sedaine, apresentada pela primeira vez em 1769 na Comédie-Italienne em Paris.

18 Citação do poema Cícero (1830) de Tiútchev.

19 Vladímir Maksímovitch Fritche (1870-1929) crítico literário e de arte. Foi comissário de assuntos exteriores (1917-1918), chefe da seção de publicações literárias e membro do Comissariado para a Educação da RSFSR (1919-1921).

esperança de Heijermans²⁰. Foram representadas as peças *Os tecelões* de Hauptmann e *O casaco de pele de urso*, do mesmo autor²¹, entre outras. As peças revolucionárias eram apresentadas por autores estrangeiros. Em Moscou, fez sucesso a tragédia “contemporânea” da época da revolução francesa *A morte de Danton* de G. Büchner, na tradução e adaptação de A. N. Tolstói. Essa peça não raro suscitava histeria na plateia (“cena da execução”), graças a sua excepcional “contemporaneidade”, e excitava os nervos dos espectadores, que vivenciavam algo análogo nas ruas. Também estava planejada a montagem de *A tomada da Bastilha*. A comédia se enriqueceu com as montagens (Petersburgo, Kiev) da peça de Sardou, *O comerciante da liberdade*, que ridicularizava a revolução em Mônaco, onde ela só aconteceu por que assim se fazia em toda parte.

O teatro encontrou tanto a interpretação satírica quanto a trágica da revolução em peças estrangeiras. E a contemporaneidade saiu da plateia para o palco, aquela contemporaneidade no pior sentido da palavra, que se denuncia tanto na interpretação dos “atores” quanto nas montagens. Frases sobre a “evidente superioridade da monarquia” são aplaudidas pelo espectador, e os atores as pronunciam levando em conta seu caráter político. [ilegível] soam e são tomadas como alto grau de escárnio pela revolução (*O comerciante*). Pobre sátira. Pobre espectador: sedento e ávido pela contemporaneidade, assoviava no início dos “faraós” em *Ralé*, depois ovacionava o policial em *Dias de nossa vida*²², saudoso de um poder forte.

E ainda seria possível dizer que a literatura dramática, quer dizer, também o teatro na forma em que o conhecemos, isto é, diretamente dependente dela, estava surdo para a contemporaneidade, se não considerarmos a obra de dois poetas futuristas: a adaptação para o palco do poema *Stienka Rázin* de V. Kamiénski²³, na qual é improvável que o genuíno espírito do tempo tenha se marcado e encontrado sua expressão, ele foi antes estirado e costurado em *Mistério-bufo* de V. Maiakóvski.

Porém, sobre o *Mistério* é preciso falar separadamente.

20 Herman Heijermans (1864-1924) dramaturgo holandês, nascido numa família judaica liberal. A peça *A perda da esperança* (*Op Hoop van Zegen*), de 1900, faz uma crítica ao sistema capitalista ao retratar o conflito entre um pescador e seu empregador.

21 Escrita pelo dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946) em 1892, a peça *Os tecelões* descreve o movimento de tecelões por direitos trabalhistas. *O casaco de pele de urso* (*Der Biberpelz*), peça satírica de 1893.

22 *Dias de nossas vidas*, peça de 1909 de Leonid Nikoláievitch Andréiev (1871-1919).

23 *Stienka Rázin*, poema de Vassílii Vassílievitch Kamiénski (poeta e dramaturgo futurista, 1884-1961) sobre Stiepan Timofievitch Rázin, cossaco que liderou uma revolta contra o império entre 1660-1671.

4

Mistério-bufo, um retrato heroico, épico e satírico de nossa época feito por Vladímir Maiakóvski em 1918: não seria esta a mais contemporânea contemporaneidade? De fato, o Mistério todo, do início ao fim, nasceu do espírito da contemporaneidade.

Estamos glorificando
a ti,
dia
de insurreições.
de rebeliões,
de revoluções –
a ti
que passas, esmigalhando cabeças!²⁴

Esse é um trecho do prólogo, mas em cada linha da peça “em cujas veias o diabo da revolta anda numa roda-viva” existe o “espírito inexorável da rebelião eterna”. Ela é filha legítima da revolução. Inclusive no aspecto estritamente teatral.

Lá,
nos vestiários dos teatros
lantejoulas, a roupa fulgura
e capas mefistotélicas,
é tudo que se pode achar!
[...]
Agora é nosso lugar!
Hoje,
sobre a poeira dos teatros,
irrompe nosso rasgo:
“Tudo de novo!”
Pare e fique pasmo!
Pano, povo!
(Dispersam-se. Esgarçam o pano, borrado com as relíquias do
antigo teatro.)

Tudo de novo – Mistério-bufo!

Atuam “sete pares puros” (Negus abissínio, Rajá indiano, Paxá turco, um oficial alemão e um italiano, um mercador-valentão russo, um estudante e outros) e “sete pares impuros” (um limpa-chaminés, um lanterneiro, uma costureira, um ferreiro, um carpinteiro, e outros), uma dama-histórica, diabos, santos, coisas: máquina, pão,

²⁴ As citações da peça foram retiradas da seguinte edição: MAIAKOVSKI, Vladimir. *Mistério-bufo: um retrato heroico, épico e satírico de nossa época* (1918). Tradução: Dmitri Beliaev. São Paulo: Musa Editora, 2001.

serra; o homem simplesmente. O local do primeiro ato é o universo todo. Por cordas de longitudes e latitudes caem, correm, todos vão para o Polo Norte para se salvar da enchente – Negus, Rajá e os oficiais italiano e alemão. Enchente mundial. Desaparecem Pérsia, China, Turquia, Paris, Europa. Os sete pares de puros e os sete pares de impuros decidem construir uma arca, para se salvar da enchente. Os impuros constroem a arca. O segundo ato se passa na arca. Os puros elegem Negus como tsar. Mas ele sozinho devora a comida de todos e come tudo aquilo a que os outros puros aspiravam. Os puros retiram os impuros do porão e organizam a revolução, Negus é lançado ao mar. “Viva a Assembleia Constituinte”. No lugar do tsar, uma república democrática. Contudo, os impuros se convencem de que isso é ainda pior do que o que havia antes:

Antes tudo devorava uma só boca e agora o nosso um batalhão
emborca
Aconteceu que a república, horra é o mesmo tzar, só que de cem
bocas.

Novo motim. Os puros são lançados ao mar. Sobram só os impuros. Diante deles, a perspectiva da fome. Mas eles esperam ardentemente navegar até o Ararat. Os navegantes observam o “homem simplesmente”, que caminha sobre as ondas. Esse é o “homem ideal”, que chegou para anunciar o novo sermão da montanha, é a revelação do homem.

Com seus músculos
eu
cheguei
para me vestir.
Preparem suas colunas-corpos.

E o homem desaparece: todos têm a impressão de terem sido inspirados por esse “espírito fora de si”. Ele anunciou que “Ararats não há, foram sonhados. E se a montanha não vai a Maomé, então ao diabo com ela!”. Entre as nuvens, ele conclama a terra prometida. O terceiro ato é o caminho para a terra prometida através do inferno, onde os impuros aterrorizam o diabo com o horror mundano.

Seu tolo inferno burro – para nós é como nata, com mel: a carniça, que é destilada em chocolate na Cia por águias-pesqueiras e fogo de metralhadora: pelo paraíso, onde... oferecem acessórios alimentares e fatiazinhas de nuvem para os convidados, que esperam ver no paraíso uma cadeira ou algo mais substancioso.

(Segundo quadro) na terra prometida, que se revela não Voznessiênsk, não Manchester ou Chúia, mas [ilegível] um local conhecido. No final das contas, o paraíso está logo ao lado: “é redonda a terra”. Na terra prometida:

Garrações acesos estão andando, borbulhando...
[...]
A árvore floresce,
e não com flor, mas com pãezinhos franceses.

Lá os trabalhadores se deparam com coisas e fazem acordos com elas:

Camaradas coisas,
é bom saber –
o nosso destino vamos cumprir.
Todas vocês nós vamos fazer
e vocês vão nos nutrir.

E o mistério termina assim:

Panifiquem-se, campos!
Fumeguem, fábricas!
Seja gloriosa!
Resplandeça uma
solar nossa
Comuna!

A peça foi escrita com a linguagem habitual de Maiakóvski. Há um acúmulo de terror na cena do inferno, nas palavras sobre o horror mundano; há humor na representação satírica do paraíso e na mudança do tsar e da república na arca, há uma nota heroica tanto no prólogo, quanto no sermão e nas falas dos impuros. Há ainda muita atualidade jornalística: todos esses “Sovietes do céu”.

Camaradas!
Isto é uma faca nas costas!
E um garfo no bucho!

Existe algo de alegórico e tendencioso na peça, que é intolerável no palco. O dilúvio mundial é o símbolo da revolução social; a internacional dos puros, as palavras sobre “o proletariado não tem nada a perder”, organizadas em versos, são o oposto do choro pela pátria.

A errar pelo mundo
nosso povão acostumou-se
Não somos de nação nenhuma.
Trabalho nosso – pátria nossa.

E tudo o que existe de mistério na peça (da revolução social mundial desde o começo até a apoteose), é malsucedido, racionalizado, escrito à *thèse*²⁵, de forma transparentemente alegórica.

Existe uma força bruta no primitivismo do aspecto ideológico da peça.

Um novo Evangelho e Corão.

Enjoaram-nos as gulodices do céu –
deixem-nos comer o pão à vontade!
Enjoaram-nos as paixões de papel –
deixem-nos viver com mulher de verdade!

E do sermão do homem:

Julguem vocês mesmos: o céu é de Cristo,
é dos evangelistas o céu faminto é?
No meu paraíso os móveis e as salas arrebetam.
De serviços elétricos o aposento é luxuoso.

Essa pobreza de espírito – uma árvore que dá pão! – é o aspecto ideológico da peça. Não existe espírito trágico nela.

N. Púnin referiu-se à peça como clássica. O espírito da rebelião terminou em Maiakóvski. Ele se referiu a ela como a obra mais alegre da literatura russa depois de “A desgraça de se ter espírito”²⁶.

É uma criação malsucedida de Maiakóvski: ele não se dá bem com coisas alegres. Existem palavras, versos, cenas, características alegres (“o padre é um armário com barba”), mas a obra, como um todo, é malsucedida.

No sentido estritamente teatral, ela reinventa seus aspectos isolados: seus próprios versos, a união do mistério com o bufo seria extremamente significativa para o teatro se o mistério não fosse tão frágil.

25 Pièce à these (ou problem play), tipo de drama realista surgido no século XIX. Trata de forma didática de assuntos sociais polêmicos por meio de debates entre os personagens.

26 A desgraça de se ter espírito (1823), comédia em versos de Aleksandr Serguéievitch Griboiédov (1795-1829).

5

Conclusões?

Mas, antes de tirar conclusões, é preciso esclarecer: o que, propriamente, poderíamos esperar, o que poderia acontecer com a arte do teatro em relação à revolução?

O teatro antigo estava se desintegrando e morrendo de causas naturais. Somente as grandes obras de arte não morrem, somente a arte em si é eterna, as formas de arte nascem e morrem. Cada época tem seu próprio teatro.

Segundo: os artistas de todas as artes são pessoas do seu tempo. Suas criações são necessariamente marcadas pelo signo da contemporaneidade, estão intimamente ligadas a ela. O artista sempre cria o novo, aquilo que não existia antes dele; ele não repete ou reproduz o antigo. E o espírito novo busca novas formas de se encarnar, assim como não se deve colocar vinho novo em odre velho²⁷.

Dessa forma, seria natural esperar que a revolução incitasse uma virada no teatro em duas direções. A primeira delas na resposta criativa da literatura dramática, a segunda na ruptura e reconstrução das próprias formas da arte teatral.

De fato, isso ocorreu em outros campos da arte. De fato, a poesia e as artes plásticas não se calaram. É possível discutir o mérito das novas criações, mas, realmente, seu profundo interesse, seu grande significado, sua intensidade criativa, estão fora de questão.

Poetas criaram uma série de obras que foram executadas com agudeza incomum. Artistas plásticos levaram seus pincéis e tintas para as ruas e praças. Eram eles que celebravam grandes festividades populares, eram eles que, ao invés de salas e palcos, decoravam praças, parques, avenidas e colunas.

Era possível esperar tudo isso também do teatro. “A revolução incitou uma grande virada em todos os campos da criação, ou seja, também no campo da arte teatral” – anunciou Ozaróvski²⁸ – “O teatro como fenômeno total, em contraposição aos fenômenos elementares, sempre evolui por último”.

E, realmente, como vimos, os dramaturgos não criaram nada além do *Mistério*. Os dramaturgos não ditaram novas formas para o teatro, novos procedimentos criativos.

27 Referência à passagem bíblica: “E ninguém deita vinho novo em odres velhos; doutra sorte, o vinho novo rompe os odres e entorna-se o vinho, e os odres estragam-se; o vinho novo deve ser deitado em odres novos.” (Evangelho segundo Marcos 2:22-23).

28 Iúri Erástovitch Ozaróvski (1869-1924) ator, pedagogo, teatrólogo e diretor do Teatro Alexandrinski de São Petersburgo.

Não foi criado um novo repertório.

Contudo, mesmo o repertório antigo poderia ser utilizado de uma nova maneira. As grandes criações da arte vivem, ou seja, elas se movem e se modificam; o que é imóvel está morto. Olhamos as criações antigas de uma nova maneira, com outros olhos, outra alma. A antiga máxima diz: “Homero dá a todos, aos jovens e aos velhos, tanto quanto eles podem aguentar”. Acrescentamos e difundimos: toda criação artística verdadeira oferece a cada um *aquilo e de tal maneira*, conforme *aquilo e da maneira* que ele recebe. O leitor e o espectador recriam o poema, a tragédia e a escultura. Cada época tem seu *Hamlet*. A própria obra é somente uma possibilidade que o espectador, o leitor realiza com seu trabalho criativo. “Não existe um Hamlet em geral, existe o seu Hamlet, o meu, o de Gervinus, o de Mounet-Sully” (A. Gornfeld). O Hamlet na montagem do teatro shakespeariano, o Hamlet de Craig, o de Karatyguin são todos criações teatrais diferentes, que não estão em dependência escrava da literatura.

E, se surgiu no teatro um novo tipo de espectador, se o teatro deixou de se dirigir aos que estão sentados nas mesas dos cafés, se saiu do espaço do estúdio e dos amplos salões em direção à praça, seria possível esperar o aparecimento de um novo procedimento nessa arte. Na praça, fala-se de forma diferente do que no teatro ou numa sala, no teatro de feira, dança-se de forma diferente do que no salão. Seria possível esperar a reconstrução das formas teatrais: do teatro trágico da Antiguidade, com máscaras e megafones; não no sentido do renascimento dos procedimentos técnicos do teatro antigo, mas no sentido da percepção e organização de sua grandiosidade monumental, sua imensidão majestosa – dos movimentos elevados, exagerados, da voz reforçada e amplificada, da aparência colorida. Seria possível esperar um teatro harmônico da multidão humana em substituição à representação de como as pessoas comem, bebem, amam, vestem seus casacos, e em substituição ao teatro do sonho solitário.

Mas, ao invés disso, as formas antigas do teatro não só não cedem lugar ao novo, como, ao contrário, se desenvolvem e se fortalecem. Moscou é fascinada por Dickens. A arte do Teatro de Artes de Moscou se dissemina extraordinariamente na forma em que a conhecemos pelo trabalho do estúdio. Lá a arte não avança, mas retrocede, se cristaliza no primitivo, se decompõe em elementos, do complexo ao simples. Trata-se de uma arte de salão no sentido pleno da palavra. Não por acaso, aqui foi destruída qualquer visibilidade do teatro, e o espectador termina numa sala comum, onde até os palcos são desmontados para que se destrua o último vestígio de elevação. A ação é

interpretada diretamente no chão. É assim também o aspecto interno desta arte, que foi definida por um crítico como tolstoiana. Ela desperta uma série de sentimentos bons, mas não conhece nenhum abismo do espírito, nenhum ápice, nenhum voo criativo, nem altura, nem distância, nem amplitude, nem profundidade.

As tentativas insignificantes que foram feitas não são capazes de modificar o quadro geral. O novo teatro de tragédia em Petersburgo, inaugurado com a participação de Iúriev, Górkki e Andréieva: o Teatro Vermelho onde há carrossel e Petrushka, divertimento farsesco e apresentação dramática – tudo é fraco e pequeno. No campo da arte da montagem, não é possível mencionar quase nada que esteja relacionado a um teatro pensado para um público diferente, não para a sala ou grande salão, mas para a praça. “O drama nasceu na praça”, disse Púchkin. Na sala ele morreu, no livro, na mesa de trabalho, para onde ele foi levado por Aikhenvald, quando Evréinov anunciou a leitura como teatralização secreta, “teatro para si”.

Li em um semanário sobre as inovações no teatro soviético (ópera de Zímin), em Moscou, onde o diretor F. F. Komissarjévski fez de *Boris Godunov* uma caricatura de temas políticos contemporâneos. Basta dizer que nos estandartes no segundo quadro estão representados os chefes do antigo governo com aspecto de bêbados, e, em outra cena, o povo sai com bandeiras vermelhas.

Existiram tentativas isoladas, por exemplo, o Teatro de Máscaras em Moscou, que propôs sair às ruas e praças com antigas farsas francesas, o teatro de bonecos, que montou *A guerra dos reis* com cartas de baralho, em que a guerra era feita pelos reis, e as cartas “dois” e “três” se recusavam lutar (artista Kandaúrov).

Mas nada disso mudou as coisas. Mesmo a montagem de *Mistério-bufo* – infelizmente! – nada ofereceu. Eis o que escreveu sobre ela N. Púnin em “A arte da comuna”: “O teatro novo pode existir e, de acordo com vários sinais, está próximo. Já é sintomático que, no lugar de teorias de diretores, apareçam peças, no lugar de montagens, obras teatrais, que ditam como elas devem ser montadas. O comentário de Maiakóvski inclui-se entre essas peças-ditadoras, montado por Meyerhold no aniversário da revolução no placo do Drama Musical. Meyerhold está velho, dele o autor sequer esperava nada, mas mesmo Maliévitch foi um ‘Golovín’²⁹. [ilegível] Pois era preciso jogar o palco sobre a plateia. Por que não quebraram a barreira, não chacoalharam a

29 Referência a Aleksandr Iakovlevitch Golovín (1863-1930), artista e cenarista russo. Trabalhou com Diaghilev, Stanislávski e Meyerhold.

coxia? Quem diria, o céu estava como em Aivazóvski³⁰”.

O novo teatro, aquele que chacoalha a coxia, eis o que não existiu, mas deveria ter existido, o que está acontecendo e o que virá. E ele não vai esperar as peças-ditadoras, que dizem como devem ser montadas. Ele levará Shakespeare da sala para a rua, assim como sua majestosa hipérbole, seu estilo heroico, a solene e elevada dança da ação, a grandiosidade esmagadora da palavra; tudo isso que é monumental, que não é calculado como “teatro para si”, constitui excelente material para o novo teatro que sai das margens da arte doméstica, da sala, e passa à grande arte, à arte popular.

A revolução conduz o teatro por esse caminho.

30 Ivan Konstantinovitch Aivazóvski (1817-1900), pintor russo de ascendência armênia. Ficou conhecido por suas paisagens marítimas.