

V-20₁[∞]

Maiakóvski
e o Teatro de Vanguarda

Coleção Debates
Dirigida por J. Guinsburg

Conselho Editorial: Anatol Rosenfeld, Anita Novinsky, Aracy Amaral, Boris Schnaiderman, Celso Lafer, Gita K. Guinsburg, Haroldo de Campos, Maria de Lourdes Santos Machado, Regina Schnaiderman, Rosa R. Krausz, Sábato Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares.

Equipe de realização: Tradução: Sebastião Uchoa Leite; Revisão: Boris Schnaiderman; Produção: Geraldo Gerson de Souza; Capa: Moysés Baumstein

Angelo Maria Ripellino

Maiakóvski
e o Teatro de Vanguarda



Editôra Perspectiva

São Paulo

Título do original:

Majakovsky e il teatro russo d'avanguardia

Copyright by

GIULIO EINAUDI EDITORE

Torino — Itália

Direitos reservados para a língua portuguesa à

EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brig. Luís Antônio, 3.025

São Paulo

1971



A Italo Calvino

SUMÁRIO

<i>Prefácio</i>	9
<i>I. As Aventuras dos Futuristas</i>	11
<i>II. Fantoches em Petersburgo</i>	45
<i>III. Em Direção à Terra Prometida</i>	69
<i>IV. A Época do Construtivismo</i>	113
<i>V. História de um Percevejo</i>	153
<i>VI. Burocratas no Banho</i>	191
<i>VII. Maiakóvski e o Circo</i>	211
<i>VIII. Dos Barracões a Meyerhold</i>	223
<i>IX. Maiakóvski e o Cinema</i>	241
<i>Índice</i>	271

PREFÁCIO

Este livro pretende ser uma defesa da vanguarda russa que, até data recente, estava condenada pelos críticos conformistas e ideólogos austeros. Apaixonados, não só por aquêles movimentos corajosos e renovadores, mas também pela côr e gôsto da época, fomos talvez levados a dar demasiada importância a detalhes curiosos, a episódios marginais. Reevocando as tentativas da vanguarda, sentíamos como o jovem Macha do conto *O Ator Trágico* de Tchekhov, que, mesmo nos entreatos, não podia tirar os olhos do palco.

A época de Maiakóvsky nos oferecia um inventário inexaurível de novidades, de extravagâncias e de prodígios. Para iluminá-la em seus múltiplos aspectos,

falamos longamente de seus quadros, de suas escolas de pintura, de filmes e experiências de direção, embora divergissem do tema, assim como Eisenstein procedeu em *Outubro*, quando detém sua câmara nas estátuas, nos quadros, nos móveis e tapeçarias do palácio de Inverno, que não tinham muito que ver com o assunto.

O estudo do teatro nos serviu de pretexto para discorrer sobre as outras artes, que confluíam para êle como num férvido estuário. Propúnhamos redescobrir todos os laços que ligam a obra de Maiakóvsky ao espetáculo e à pintura de seu tempo, sublinhar os liames e as afinidades entre os movimentos de vanguarda russos e os dos outros países europeus, libertar o poeta da sufocante couraça do realismo oleográfico, pôr em relêvo o valor de sua obra dramática. Um personagem como Prissípkin, o herói de *O Percevejo*, merece figurar entre os tipos mais originais do teatro moderno, ao lado de Rei Ubu de Jarry e de Puntila de Brecht.

Em muitos pontos, esta época sem dúvida envelheceu e, assim, parecerá arcaica como a locomotiva de Buster Keaton, mas aquela época vive num clima de lenda.

Desejo exprimir minha gratidão a Lília Jurevna Brik, a Vassíli Abgarovitch Katanian, a Valientin Nicolaievitch Plutchek, a Víctor Borissovitch Chklóvski, que foram tão pródigos de notícias e de recordações sobre a vida e a obra do poeta. Agradeço, além disso, pela liberalidade com que me forneceram livros, recortes de jornais, fotografias, documentos, Agnia Semionovna Ezerskaia, Irina Aleksandrovna Uspénskaia e todo o pessoal da Biblioteca-Museu V. V. Maiakóvski, Lidia Sergueiévna Rokotian e Nina Vassilievna Grigorovitch do Museu de Teatro A. A. Bakruchin. Têm ainda minha gratidão Grigori Samsonovitch Breitburd, Boris Mikhailovitch Eichenbaum, Alexandre Viliamovitch Fievrálski, Leonide Nicolaievitch Verchínin, Kornéli Liutsianovitch Ziélínski.



I

AS AVENTURAS DOS FUTURISTAS

1.

Em sua tendência a transformar Maiakóvski em um poeta fiscal, pálido campeão acadêmico, alguns críticos russos esforçam-se por separá-lo do futurismo, como se o futurismo fôsse um ninho de corvos, uma corja de transviados. Falseando uma verdade facilmente verificável, procuram convencer-se de que Maiakóvski conseguiu subtrair-se ao influxo maléfico dos futuristas, tal como as heroínas dos romances sentimentais escapavam aos embusteiros indecentes. Um dos mais tempestuosos poetas de nossa época torna-se em

suas mãos um compungido sacerdote do realismo, um tedioso seminarista surgido por acaso numa súcia de biltres e malandros.

Ansiosos por igualar a indagação crítica a um voto de boa conduta, e incapazes de penetrar na essência da arte moderna, estes censores nos apresentam um Maiakóvski pedante e desbotado, calando a sua bravura, suas bizarras juvenis. No entanto, nosso poeta jamais desistiu de proclamar-se futurista e, mesmo muitos anos depois da revolução, exaltando em seus poemas o empreendimento futurista, manifestou orgulho de ter participado daquele movimento. No poema 150 000 000, por exemplo, lê-se:

Com os teares das pernas devorando as milhas
com os guindastes dos braços limpando as ruas
os futuristas

desmancharam o passado
atirando aos ventos o confete da velha cultura.

Entre os críticos atuais arraigou-se também o costume de negar os laços que uniram Maiakóvski a Khliébnikov. Mas, para desmenti-los, basta citar o que o próprio Maiakóvski escreveu de Khliébnikov no seu necrológio (1922); "A fim de que se conserve uma justa perspectiva literária, penso ser de meu dever estampar o preto no branco, em meu nome e, sem dúvida alguma, em nome dos meus amigos, os poetas Assiéiev, Burliuk, Krutchônikh, Kamiênski, Pasternak, que êle sempre foi considerado e ainda continuamos a considerá-lo um dos nossos mestres na poesia e o mais generoso e honesto dos cavaleiros em nossa liça poética".

Esses exegetas zelosos esquecem-se de que, após a epopéia de Outubro, o futurismo foi favorecido pelo regime e quase se lhe atribuiu uma tendência oficial. Seu desprezo forçado origina-se, aliás, do propósito de depreciar a mais bela fase das artes e das letras russas dêste século, em favor das tibiezas produzidas por um equivocado realismo.

Ninguém, entretanto, ousaria negar que o grande incêndio da vanguarda russa depois da revolução tenha estalado da centelha do futurismo. Quem seria tão obtuso a ponto de não reconhecer que o teatro de Meyerhold, de Eisenstein, do grupo FEKS, a escola

filológica dos formalistas, o suprematismo, o construtivismo e várias outras correntes de poesia e de pintura afundam suas raízes nos experimentos futuristas? Não se ressentiram disso até Iessienin, em poemas imaginosos como *Kobilí korabli* (Navios das éguas)¹ ou Mandelstam, em versos transtornados como *Nachédchchi podkóvu* (Aquele que encontrou uma ferradura, 1923)?

Até mesmo a prosa de Iúri Oliecha, pelo relêvo plástico dos objetos, pelas metáforas ressoantes, pelas figuras fonéticas (Tom Virilri, Flammarion), originou-se do futurismo. E que dizer do primeiro Zabolótzcki? Um pequeno quadro como o que se segue, intitulado *Dvijénie* (Movimento, 1927), com seu achado final, reporta-se a certas invenções estroboscópicas² dos pintores futuristas:

Senta o cocheiro como entronado,
de algodão é feita a couraça
e a barba como a de um ícone
dependurada, moedas tilintando.
E o pobre cavalo levanta as mãos.
Ora se alonga como um peixe
ora voltam a brilhar oito patas
sob a sua pança cintilante.

Quanto ao lugar-comum de que o futurismo não se insere na tradição russa, basta lembrar que Maikóvski se remonta pela sua eloquência às odes de Dierjávín, Khliébnikov às "fábulas" mitológicas e outros gêneros do século XVIII, e Pasternak, nas suas enumerações insistentes e nas imagens de sabor doméstico, aos poemas de Púchkin.

2.

O futurismo russo articulou-se em dois ramos principais: o ego-futurismo e o cubo-futurismo. Do primeiro, descartar-nos-emos em poucas palavras³.

Fundado por Igor Sievieriánin em novembro de 1911, o ego-futurismo, como indica o prefixo, retomava

(1) Parece significativo o fato de que este poema tenha surgido pela primeira vez no almanaque *Khartchévnia zor* (A taverna das auroras, 1920), ao lado de poemas de Khliébnikov.

(2) Estroboscópio: aparelho que permite analisar os movimentos periódicos rápidos. (N. do T.)

(3) Para uma informação mais ampla remetemos o leitor ao nosso volume *Poesia russa del Novecento* (Poesia russa do séc. XX), Parma, 1954.

fórmulas decadentistas já esgotadas. Sievieriánin, que Khliébnikov chama em seu livrinho de apontamentos de "Igor Ussipliánin" (Igor, o Adormecedor) ¹ escrevia poemas amaneirados, encharcados de vocábulos estrangeiros altissonantes, de expressões do "beau monde", de termos de perfumaria.

Nas suas páginas, parecem ser reencontrados os despropósitos da provinciana senhora Kurdiukova que, no famoso poema humorístico de Ivã Miátlev, narra as próprias impressões européias em uma ridícula mistura de russo e francês. Pode-se fazer uma idéia do "ambiente" verbal de Sievieriánin, lendo-se esta quadra ²:

A orquestromelodia fluuava rósea
sôbre o veludo branco do foyer.
A condessa com graças de libélula
mastigava chocolat Cailler.

Com veia fácil e fluente, diluindo em arietas banais a melodia cigana de Blok, Sievieriánin cantou as alco-vas e os "boudoirs" das madames, os seus amôres de opereta, os movimentos voluptuosos da "habanera", os passeios furtivos nos primeiros automóveis. "Vivandeira da poesia russa", segundo a definição de Maia-kóvski ³, manipulava as palavras como ingredientes de uma cozinha requintada, criando manjares florais como "sorvete de lilás" e "boá de crisântemos".

Tinha muito pouco em comum com o futurismo e sua cultura poética se abeberava nas águas do fim do século. As pálpebras inchadas, os olhos turvos, res- cendendo a "crème de violette", frente a legiões de delirantes admiradoras, entoava com acento nasal as suas poesias sôbre motivos de Thomas e Massenet ⁴. As numerosas coletâneas de versos de Sievieriánin repe- tem *ad nauseam*, com mil variantes, um augusto reper- tório de temas fátuos e pretensiosos, de historietas de folhetins sentimentais. Entretanto, seus versos possuem uma musicalidade sugestiva, hipnótica, particularmente

(1) *Sobránie proizviedéni* (Obras reunidas), V, Leningrado, 1933, p. 267.

(2) *Na première* (Na estréia, 1911) in *Ananási v champánskom* (Ananases no champagne, 1915).

(3) No artigo *Poezoviétcher Igória Sievieriánina* (Poesonoite de Igor Sievieriánin), 1914.

(4) Cf. Benedikt Livschitz, *Polutoraglázit strieliétz* (O arqueiro de um olho e meio), Leningrado, 1933.

quando quer exprimir o ritmo elástico dos automóveis, das primeiras "carruagens a motor". Isso explica porque Sievieriánin exerceu uma influência vivíssima sobre os poetas de seu tempo, inclusive sobre Pasternak. E o próprio Maiakóvski, que jamais se cansou de escarnecê-lo, conhecia muitas de suas estrofes de cor ¹, como se apreciasse nelas o envoltório sonoro, rindo-se do conteúdo.

Os cubo-futuristas surgiram em abril de 1910, com o almanaque Sadók sudiéi (O Viveiro dos árbitros), redigido por Vielímir Khliébnikov, David e Nicolai Burliuk, Vassíli Kamiênski e Elena Guro. A princípio, o grupo denominou-se "Guiléia", do antigo nome da região em volta de Kherson, onde viveram os irmãos Burliuk. Este nome clássico, que evoca uma amplidão ilimitada, fervilhante de rebanhos e de túmulos, batida pelos ventos do Ponto Euxino ², adequava-se perfeitamente às cadências épicas de Khliébnikov. Assim, desde o início, os cubo-futuristas, que Khliébnikov quis rebatizar com a palavra russa "budietliane" (de "budu", futuro de "bit" = ser), revelaram o seu amor pelas civilizações remotas e pelos fatos mitológicos.

O catálogo dos heróis dêsse movimento abre-se com David Burliuk, encorpado e monóculo "pai do futurismo proletário russo", como êle mesmo se definiu ³, índole tumultuosa e impulsiva, organizador infatigável, sempre à procura de novos talentos, de gênios a serem descobertos. Êle era, como dizia Assiéiev, "uma mistura de gosto estranho e uma espécie de magma de estrêlas ainda não apagadas" ⁴.

Vassíli Kamiênski, jovial e infantil, conseguira em 1909 o brevet de aviador. Com a mesma fantasia com que compunha os seus "poemas de cimento armado" ("jelezobietónie poêmi"), construiu em 1913 o primeiro "glisseur" (planador) russo, chamado de "Rúski aerokhód" (caminhador aéreo russo).

Excêntrico, pobre e maltrapilho, Khliébnikov passou grande parte de sua vida vagando pela Rússia. De-

(1) Cf. Lília Brík, *Tchujie stikhi* (Versos alheios) in "Známlia", 1940, 3.

(2) Cf. Livschitz, *op. cit.*, pp. 29-33.

(3) David Burliuk, *Entelekhizm: k 20-tilétiu futurizma-iskustva proletariata* (O entelequismo: para o 20º aniversário do futurismo — arte do proletariado, 1909-30), New York, 1930.

(4) No poema *Maiakóvski natchináietsia* (Maiakóvski começa, 1939).

vido ao costume de ficar ereto sobre um pé só, recordava uma grande ave dos pântanos. Seu vulto pensativo era semelhante ao do Cristo no deserto pintado por Kramskói. Coberto de farrapos ou vestido com um gasto capote militar, escrevia os seus versos em um livro de contas comerciais e freqüentemente usava o fôrrô do capuz como caderneta de notas ¹.

Sobre a existência dispersa, pródiga e inerte de Khliébnikov correm mais anedotas do que sobre as aventuras de tavernas do escritor boêmio Jaroslav Hasek. Desejoso de conhecer a Ásia, sonhada desde a infância, caminhou para a Pérsia com as tropas russas depois da revolução. E, nas suas vagabundagens persas, alimentava-se do que o mar abandonava sobre as praias. Chamavam-no de "dervixe russo". Em Enzeli, vestiu-se com um saco, vendeu a camisa e as calças para comprar comida, mas, encontrando-se com uma mendiga, deu-lhe todo o dinheiro que conseguira. Diz a lenda em torno de seu nome que nos seus últimos dias ele vestia uma pesada pele de animal campestre sobre o corpo nu. Escreveu Maiakóvski: "Em Khliébnikov, que nunca teve mais do que um par de calças (para não falar de suas rações), o desinteresse assumia um caráter de verdadeira abnegação, de martírio pela idéia poética" ².

Esta sua vida de sonhos, esta sua pureza e indiferença pelas coisas práticas nos anos terríveis da revolução, criaram-lhe uma auréola romântica. "Viajante encantado da poesia russa", segundo as palavras de Kornéli Zielfinski, vagava como um sonâmbulo pelas regiões miseráveis e agitadas, respirando o ar da liberdade, da tempestade do campo, sem medo da fome e do frio.

Khliébnikov concebeu toda uma série de utopias e de invenções, não menos estranhas do que as dos acadêmicos de Lagado nas *Viagens de Gulliver*. Trabalhou na criação de uma linguagem universal e na pesquisa das correspondências numéricas entre os aconte-

(1) Cf. V. Markov, *O Khliébnikove: popitka apológuit i soprotivliénia* (Sobre Khliébnikov: tentativa de apologia e de resistência) in "Gráni", 1954, p. 22 e Kornéli Zielfinski, *Diervich rúskoí poézii* (O dervixe da poesia russa), no ensaio *Na vielíkom rubieje* (No grande limiar) in "Znáímia", 1957.

(2) V. V. Khliébnikov, in *Pólnote sobránie sotchinieni* (Obras completas), XII, Moscou, 1937.

cimentos históricos; sugeriu que se introduzisse os sí-
mios na família do homem, dando-lhes o direito de
cidadania; propôs que se reservasse a Islândia como
o único lugar para as guerras e que se resolvesse o pro-
blema da alimentação fervendo os lagos cheios de pei-
xes e transportando depois esta sopa, congelada, para
diversos pontos da terra. Sonhou com a transmissão,
a distância, de exposições artísticas e com a construção
de uma ferrovia circum-Himalaia, com prolongamentos
em Suez e na península de Málaca; pregou a constitui-
ção de uma sociedade de 317 "Presidentes do Globo
Terrestre" e precedendo os projetos dos construtivistas,
imaginou os edifícios futuros como grandes volumes de
vidro. As estrambóticas quimeras de Khliébnikov ser-
viram de incentivo ao fervor utópico que anima os
poemas e as comédias de Maiakóvski.

A estréia de Maiakóvski no cenário da poesia rus-
sa infundiu vigor e impetuosidade ao grupo dos "budie-
tliane". Vladímir Vladímirovitch nasceu no dia 7 de
julho de 1893, filho de um inspetor florestal na aldeia
georgiana de Bagdádi, a pouca distância da cidade de
Kutaíssi, na cabana Kutchuchidze, sôbre as margens
do rio Tchanistcháli. A sua estatura gigantesca pare-
cia modelada pela altura das montanhas caucásicas.
Ele próprio costumava figurar-se como uma girafa nos
desenhos que improvisava com a piteira embebida em
tinta.

No ano de 1906, após a morte do pai, transferiu-se.
para Moscou com a mãe e as irmãs Olga e Liudmila.
Com apenas quatorze anos de idade inscreveu-se no
partido bolchevique, sendo levado três vezes ao cárcere
por atividades clandestinas. Depois, abandonando o
trabalho político, dedicou-se à arte figurativa: em agosto
de 1911 foi admitido no Instituto de pintura, escultura
e arquitetura, onde conheceu David Burliuk.

Em sua autobiografia Maiakóvski recorda a noite
do dia 4 de fevereiro de 1912 como uma data funda-
mental para a história do cubo-futurismo:

A Sala da Nobreza. Um concêrto. Rachmâninov. *A
ilha dos mortos*. Escapei-me por causa do insuportável enjôo
meloadocicado. Um minuto depois sai Burliuk. Desandamos
a rir um na cara do outro. Ficamos juntos a vagabundar...

Memorável noite. Do enjôo de Rachmâninov passou-se
ao do Instituto, dêste a todo o tédio clássico. Em David era

o desdém do mestre que tinha superado os contemporâneos, em mim, o *pathos* de um socialista convencido de que toda velharia seria inelutavelmente derrubada. Nasce o futurismo russo ¹.

No mesmo ano, uma noite de outono, na alamêda Srietênski, Maiakóvski recitou alguns de seus versos a Burliuk, dizendo que eram de um amigo:

David parou. E depois de observar-me, rugiu: "Mas isto foi você que escreveu! Mas você é um poeta genial!" A imerecida atribuição de um epíteto tão grandioso me encheu de alegria. Afundei-me totalmente nos versos. Naquela noite, de uma maneira completamente inesperada tornei-me poeta ².

Burliuk começou a apresentá-lo aos amigos como "o famoso poeta Maiakóvski" e a dar-lhe cinquenta copesques por dia a fim de que pudesse escrever sem inquietações. Em fins de 1912, no almanaque *Pochchótchina obchchéstvienomu vkússu* (Uma bofetada no gosto público), Maiakóvski, Khliébnikov, Burliuk e Aleksiéi Krutchônikh apresentaram o manifesto do cubo-futurismo, que exortava à repulsão de Púchkin, Dostoiévski, Tolstói e todo o passado, proclamado o direito dos poetas de "aumentar o volume do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas."

Seguiram-se outros almanaques: Sadók sudiéi II (O viveiro dos juizes, II, 1913), *Dókhlaia luná* (A lua rebentada, 1913), *Triébnik Troíkh* (O Missal dos Três, 1913), *Molokó kobílitz* (Leite das éguas, 1914), *Ríkaiuchchi Parnas* (O Parnaso rugidor, 1914), enquanto as fileiras do cubo-futurismo adensavam-se com novas e fascinantes figuras como Nicolai Assiéiev e Boris Pasternak.

3.

Mas aqui nos interessa sobretudo relevar os elementos que davam ao empreendimento dos cubo-futuristas um contínuo caráter de espetáculo excêntrico. No artigo *I nam miassa!* (Carne também para nós!, 1914) Maiakóvski escreve: "O futurismo é para nós,

(1) *Iá sam* (Eu mesmo) in *Pólnoie sobránie sotchiniéni* (Obras completas) I, Moscou, 1955.

(2) *Ibid.*, p. 20.

jovens poetas, a capa vermelha do toureiro". Para conturbar o bom senso dos burgueses, vestiram-se com tecidos vistosos, ataviaram-se de uma maneira estranha, quase confirmando a teoria de Levriéinov sôbre a necessidade de tornar a vida teatral.

Quanto a Khliébnikov, não houve sequer necessidade de criar uma "máscara". A sua jornada terrena foi semelhante à de um ator ambulante, de um trágico de província. Carregava os manuscritos dentro de uma fronha de almofada, como o ator Niechastlivtzev, que no drama *Liés* (A floresta), de Ostróvski, carregava dentro de uma espécie de mochila tôdas as suas coisas: uma roupa que tinha sido costurada por um hebreu de Poltava, um chapéu de copa alta, duas perucas, uma pistola ganha em um jôgo com um circassiano de Piatigorsk, um costume de Hamlet adquirido em Kichinióv em troca de um fraque (ato II, cena II).

Em *Závist* (Inveja) de Oliecha, o extravagante sonhador Ivã Bábitchev, que vagueia pelas ruas de Moscou levando um chapéu-côco na cabeça e conduzindo um grande travesseiro com uma fronha amarela, terá sido uma recordação de Khliébnikov e sua almofada.

Apesar da esquisitice aparente de sua vida, Khliébnikov esquivava-se com timidez das exibições e das algazarras. Raramente os amigos conseguiam fazê-lo subir a uma tribuna ou um palco. De resto, ao recitar os seus versos em presença do público, interrompia-se de repente com um "etcétera", recusando-se a continuar. Ou quedava-se, passivo e desamparado, em um canto do palco, como durante a cerimônia bufonesca que os imaginistas Iessiênin e Mariengof organizaram no teatro de Kharkov, no dia 19 de abril de 1920, a fim de consagrá-lo "Presidente do Globo Terrestre" ¹.

Se Khliébnikov fugia da multidão como um pássaro espantado, os outros cubo-futuristas, ao contrário, sentiam-se à vontade em meio a um público ululante e exasperado. David Burliuk espicaçava os bem-pensantes, passeando pelas ruas de Moscou com as faces pintadas, um monóculo, uma cartola e colêtes vistosos sôbre o ventre robusto. O poeta Benedikt Livschitz escolhera para ornamento a gola frisada de Pierrot.

(1) Cf. A. Mariengof, *Roman biez vraníá* (Romance sem mentiras), Leningrado, 1927, pp. 79-82.

Larionov e Gontcharova divertiam-se em andar com os rostos pintados de arabescos.

Maiakóvsky usou durante muitos anos uma blusa de fustão de côr alaranjada com grandes listras pretas, semelhante ao mesmo tempo a um casaco infantil e à blusa dos operários parisienses na época do naturalismo. A sua côr lembrava o amarelo das azaléias que resplandeciam ao sol nos montes de Bagdádi e dos toldos das barracas, dos tecidos e dos adornos georgianos. "O amarelo — escreveu Liudmila Maiakóvskaja — foi desde a infância a nossa côr preferida: simbolizava para nós a Geórgia ensolarada."¹

Da origem desta blusa, conta-nos Maiakóvski:

Adornar-se com uma gravata é um sistema aprovado. Não tínhamos dinheiro. Pedi à minha irmã um pedaço de fita amarela. Enrolei no pescoço. Furor! Portanto, a coisa mais conspícua e mais bela do homem é a gravata. Evidentemente, se se aumenta a gravata, aumenta-se também o furor. E já que as dimensões da gravata são limitadas, recorri a uma astúcia: fiz da gravata uma camisa e da camisa uma gravata. Efeito irresistível ².

Vassíli Kamiênski assim recorda em suas memórias a primeira aparição em público dos cubo-futuristas fantasiados:

Burliuk tinha uma sobrecasaca com listras de várias côres e um colête amarelo com botões de prata, além da cartola.

O meu terno parisiense, côr de cacau, era guarnecido com brocados de ouro. Também levava uma cartola na cabeça.

Com o lápis de sobancelha Maiakóvski desenhou na minha testa um aeroplano e sôbre uma das faces de Burliuk um cachorrinho com a cauda levantada.

Tínhamos um aspecto de mascarada, extraordinariamente pitorescos...

Às dôze em ponto, cada um de nós com uma colher de pedreiro prêsa na botoeira, apresentamo-nos na ponte Kuzniétzki.

Entrando lentamente, com absoluta seriedade, começamos logo a recitar, um de cada vez, os nossos versos.

Rígidos, austeros. Sem sorrisos ³.

(1) L. V. Maiakóvskaja, *Pierlejtóle* (O vivido) Tbilíssi, 1957, p. 91.

(2) *Iá sam*, cit., p. 21.

(3) Vassíli Kamiênski, *Jizn s Maiakóvskim* (Vida com Maiakóvski), Moscou, 1940, pp. 20-21.

Muitos tomam-nos por artistas do picadeiro, campeões de luta franceses ou até por índios da América. Ataviados desta maneira, reaparecíamos todos os dias na Tvierskaia ou no Kuzniétzki, nos cabarés e nos teatros, provocando estupor, hilaridade, tumulto.

Disfarces de tal natureza, de resto, não são raros nos anais da vanguarda; pense-se nos dadaístas ou nos pintores da Bauhaus que, desprezando as roupas comuns, adotaram por algum tempo um uniforme, a "Bauhaus-Tracht" (traje da Bauhaus), constituída por uma casaca à moda russa e calças afuniladas, que os tornavam semelhantes aos figurantes do *Triadisches Ballet* de Schlemmer ¹.

Com sua blusa amarela Maiakóvski revelava uma singular elegância. E, se a esta gárrula blusa acrescentava o capote e a cartola luzidia, não ficava muito diferente do "rei da tela" Max Linder, que em novembro de 1913 exibiu-se em Petersburgo no número *Amor e Tango* ². Este costume, aliás, caía-lhe como uma luva para as poses de insolente e provocador que assumia por esta época:

Sou um impudente, cujo supremo deleite é irromper com a blusa amarela em meio às pessoas que nobremente conservam a modéstia e o decôro, sob a dignidade financeira, a casaca e o colête.

Sou um cínico a quem basta um só olhar, porque sôbre as vestes daqueles a quem olhou permanecem por muito tempo grandes manchas gordurosas, mais ou menos como se lhes jogasse um prato de doces.

Sou um cocheiro a quem vale a pena admitir nas recepções, porque o linguajar obsceno de sua profissão, pouco adequado à dialética dos salões, revolve o ar como golpes de machadinha.

Sou um gritalhão que dia após dia folheia febrilmente os jornais na esperança de encontrar o próprio nome... ³.

A desmesurada insolência em Maiakóvski está sempre de acôrdo com uma vitalidade exuberante, com uma combativa exaltação, como se o ofício de poeta fôsse uma contínua prova de fôrça. "De agora em diante" — diz êle no artigo *Tiepier'k Amiérikam!* (E agora,

(1) Cf. Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Munique, 1956, pp. 193-94.

(2) Cf. Livschitz, *op. cit.*, pp. 179-80.

(3) No artigo *O ráznikh Maiakóvskikh* (Dos diversos Maiakóvski, 1915).

à descoberta das Américas!, 1914) — “Ihes mostraremos cotidianamente que sob a blusa amarela de palhaços tínhamos corpos de atletas robustos. . . .”

Segundo o testemunho dos contemporâneos, sua figura se destacava, de fato, como um misto de traços atléticos e clownescos. Korníei Tchukóvski o define: “Isaías com uma máscara de apache”¹ e Bagrítzcki: “touro selvagem com uma cartola luzidia”, “sportsman universal com a roupa alaranjada”, “divino sibarita do corpo de bronze”, “comandante urbano que ladra raivosamente ao Sol”². A Assiéiev êle parece um “enorme e caprichoso Sansão de cabelos raspados”³. Para Marina Tzvietáieva êle é, contudo, um “arcanjo carreteiro”⁴ e, para o lírico boêmio (tcheco) Vitezslav Nezval, um “atleta com a agilidade de um antílope”⁵.

Nas fotografias e nos versos do período futurista Maiakóvski ostenta a visagem de um “apache”, de um malandro-gentil-homem que se rebaixa à contenda com os poderosos para defender os miseráveis e os aflitos. Com sua conduta insolente, com sua blusa de listras, parece assemelhar-se aos heróis desdenhosos e tenebrosos dos filmes de seriados, dos cinedramas daqueles tempos. Estamos convencidos de que a “máscara” do Maiakóvski futurista formou-se sob a influência do cinema.

4.

Os “budietliane” tinham, portanto, o gôsto do exibicionismo teatral. A história dêste movimento é, na realidade, uma série de noites hilariantes, de ruidosos debates, de recitais que culminavam em tumultos. O teatro dos cubo-futuristas não deve ser procurado apenas nos textos dramáticos, mas também nos seus espetáculos semeados de extravagâncias, de algazarras e bate-bôcas com o público.

Recordaremos, como exemplo, a “Primeira Noite na Rússia dos Criadores da Palavra”, realizada em

(1) K. I. Tchukóvski, *Futuristi*, Petrogrado, 1922, p. 71.

(2) Na poesia *Gimn Malakóvskomu* (Hino a Maiakóvski, 1915).

(3) No poema *Malakóvski natchindáetsia*, já citado.

(4) No poema *Vladímíru Malakóvskomu* (A Vladímír Malakóvski, setembro, 1922) da coletânea *Riemiesló* (o ofício, 1923).

(5) Na poesia *Malakóvski v Praze* (Malakóvski em Praga), da coletânea *Skleneny havelok* (Mantelete de vidro, 1932). Cf. também V. Nezval, *Moderní poesie*, Praga, 1938, pp. 34-42.

Moscou a 13 de outubro de 1913¹. Sobre um fundo de telas pintadas por Liev Jéguin, Casímir Maliévitch, Vassíli Tchekríguin, Davi Burliuk, o poeta Krutchónikh balbuciou uma invectiva desconexa, borrifando com uma xícara de chá quente os espectadores das primeiras filas, Nicolai Burliuk leu uma lição de seu irmão David (que estava ausente) intitulada *Doítieli iznuriônikh jab* (Ordenhadores de sapos extenuados) e Maia-kóvski pronunciou a conferência *Piertchatka* (A luva), uma luva de seis dedos, que resumem, como se fôsem atrações de circo, todos os seus temas na época:

1. O gôsto corrente e as alavancas da linguagem
2. Aspectos das cidades nas pupilas dos criadores de palavras
3. Canção de ninar executada por uma orquestra de goteiras
4. Egípcios e gregos acariciando gatas pretas sêcas²
5. Rugas de gordura nas poltronas
6. Farrapos multicores das nossas almas

Não menos curiosa foi a noite de 19 de outubro de 1913, inauguração do cabaré futurístico "Rózovi fonar" (O lampião côr-de-rosa), em Moscou, durante a qual Maiakóvski recitou os pungentes versos de *Nate!* (Tomem isto!), exasperando os espectadores burgueses³, ou a de 11 de fevereiro de 1915, no cabaré "Brodiátchaia sobaka" (O cão errante), em Petrogrado, onde suscitou protestos e tumulto com a mordaz poesia *Vam!* (A vós!), que denunciava os especuladores da guerra⁴.

De dezembro de 1913 a março de 1914 Maiakóvski, Kamiênski e David Burliuk realizaram uma longa *tournee*, recitando versos e fazendo conferências com

(1) Cf. Livschitz, *op. cit.*, pp. 168-74; Kamiênaki, *op. cit.*, pp. 25-26; e V. Katanian, *Maiakóvski: litieratúrnaia khrónika* (3a. edição), Moscou, 1936, p. 52.

(2) A explicação dêste achado pode ser vista no artigo de Maiakóvski *Biez Biélíkh Flagov* (Sem bandeiras brancas, 1914): "Acariciando gatas pretas sêcas, egípcios e gregos podiam também proporcionar-se a fálscia elétrica, mas não é a êles que elevamos um canto de glória, e sim àqueles que deram olhos brilhantes às cabeças enforcadas dos lampiões e infundiram a força de mil braços aos arcos zumbidores dos bondes". Reencontraremos o mesmo tema no primeiro trabalho dramático do poeta.

(3) Cf. Katanian, *op. cit.*, pp. 52-53.

(4) Cf. Kamiênaki, *op. cit.*, pp. 148-51 e Katanian, *op. cit.*, pp. 72-4.

projeções¹. Kharkov, Sinferópol, Odessa, Kertch, Kichiniov, Nicoláiev, Kazã, Saratov, Tiflis e outras cidades de província puderam assim conhecer os fogosos futuristas, sobre os quais a imprensa de Moscou e Petersburgo contava histórias singulares.

Sievieriánin, que se havia unido a êles na Criméia, com o seu imitador Vadim Baian, tendo brigado com Maiakóvski, abandonou logo a campainha. Esta briga serviu para acentuar ainda mais o velho litígio entre os dois poetas: Sievieriánin atacou Maiakóvski e Burluk em duas poesias da coletânea *Victoria Regia* (1915), e Maiakóvski zombou de seu rival numa passagem do poema *Óblako v chtanákh* (A nuvem de calças):

Como ousais chamar-vos poeta
e, medíocre, chlar como uma codorna?
Hoje
é preciso
como uma clava
fincar-se no crânio do mundo!

(vv. 404-9)

5.

No início de 1914, enquanto Maiakóvski e seus amigos continuavam sua *tournee*, chegou à Rússia Marinetti². Pronunciou três conferências em Moscou (27-28 janeiro, 3 fevereiro) e duas em Petersburgo (1-4 fevereiro). Alguns dias antes de sua chegada, o pintor Mikhail Larionov declarou ao jornal de Moscou que era preciso recebê-lo com ovos podres, porque traíra os princípios por êle mesmo promulgados.

Os "budietliane" eram zelosos da própria independência. E, na realidade, se excluirmos talvez a influência de certos quadros de Boccioni, como *Fôrças de uma estrada*, ou as líricas em que Maiakóvski retrata os reveses e as destroncadas convulsões das cidades modernas, existem, na poesia e na pintura, escassas analogias entre o futurismo russo e o futurismo italiano. Entre-meada de temas primitivos e asiáticos, e imersa sempre num clima de paganismo eslavo, os escritos de Khliébnikov e de Kamiênski estão em contraste direto com as páginas dos futuristas italianos. As pesquisas obstinadas nos cunículos da linguagem, a aversão pela guerra

(1) Cf. N. Khárdjiev, *Turné kubo-futuristov 1913-14 in Maiakóvski: materiáli i isliédovania* (Maiakóvski: materials e pesquisas), Moscou, 1940, e Katanian, *op. cit.*, p. 58.

(2) Cf. Livschitz, *op. cit.* pp. 211-33, e Kamiênski, *op. cit.* pp. 112-18.

e pelos preconceitos imperialistas, a nota de revolta social e o colorismo desinibido das imagens davam um caráter inteiramente original às criações dos cubo-futuristas. As fórmulas crepitosas de Marinetti não encontraram seguidores entre os poetas russos, embora os seus manifestos sobre o teatro tenham tido boa repercussão entre os diretores de vanguarda de após a revolução.

Quando Marinetti chegou a Moscou, poucos futuristas lhe prestaram homenagem: na estação havia apenas Chercheniévitsh, mais tarde chefe da escola imaginista. Tendo vindo à Rússia como um general que visita um posto remoto, com a certeza de encontrar grande quantidade de acólitos, ele não teve o menor contato com aquêle teimoso pelotão, mas viu-se envolvido pela multidão entusiástica e amaneirada das recepções e banquetes, que se apaixonava pelos seus gestos de orador e pelo seu engenho polêmico, sem dar a menor atenção aos estribilhos do futurismo.

Em Petersburgo, Khliébnikov e Livschitz, furiosos com a sociedade que lhe rendia tanta homenagem, redigiram uma orgulhosa proclamação para reafirmar a absoluta autonomia do seu movimento:

Hoje outros indígenas e a colônia italiana do Nievá por considerações pessoais caem aos pés de Marinetti, traíndo o primeiro passo da arte russa no caminho da liberdade e da honra, e obrigam a Ásia a inclinar seu nobre pescoço sob o jugo da Europa.

Aquêles que não desejarem submeter-se serão plácidos observadores da tenebrosa façanha, como nos dias vergonhosos de Verhaeren e Max Linder¹.

Os homens de vontade mantiveram-se à parte. Esses recordam a lei da hospitalidade, mas seu arco está tenso, e a testa enrugada.

Estrangeiro, recorda a que país viestes.

As rendas do servilismo nas peles da hospitalidade².

Na noite de 1º de fevereiro, enquanto Marinetti preparava-se para falar, Khliébnikov irrompeu, pálido e ofegante, na sala abarrotada, e pôs-se a distribuir apressadamente a declaração, mas o pintor Nicolai Kúl-

(1) Verhaeren esteve na Rússia pouco depois de Max Linder, em novembro de 1913. Cf. Livschitz, *op. cit.* pp. 180-83.

(2) Esta frase é uma reminiscência daquele ponto das *Almas Mortas* em que Gógol, narrando as intrigas de Tchítchikov como funcionário da alfândega, refere-se ao contrabando, pela fronteira, de rendas de Flandres escondidas nas pelias de ovelha. (parte I, cap. XI)

bin, que havia organizado a conferência, saltou-lhe em cima furioso, arrancando-lhe os impressos.

Em Moscou, no dia 13 de fevereiro, diante da “Sociedade de Estética Livre”, Marinetti, que na fantasia de Khliébnikov se havia transformado numa espécie de Tchítchikov contrabandista, tachou de selvagens os cubo-futuristas, fornecendo assim novas escusas às injúrias dos seus detratores.

Burliuk e Maiakóvski, de volta a Moscou por alguns dias, intervieram na conferência e tentaram tomar a palavra, mas foram impedidos com o pretexto de que era preciso exprimir-se em francês. Naquela noite, Burliuk ostentava “um redingote de cantor do Sínodo e monóculo; o seu rosto estava pintado a nanquim; na face esquerda, o perfil de um camelo, obra de Sarian, e na direita, misteriosos sinais cabalísticos, semelhantes a oniscos”¹.

A polêmica com Marinetti, as fantasias, os espetáculos aumentaram a popularidade do futurismo, que em pouco tempo tornou-se o prato predileto dos jornais humorísticos e penetrou na literatura de folhetim e no cinema. Floresceram dezenas de imitadores provincianos e surgiu até um “futurista da vida”, o Maciste russo V. Goltschmidt, atleta e nadador cujo dinamismo muscular era digno de um quadro de Boccioni.

“O futurista da vida — escreve Kamiênski — era, na realidade, desesperadamente audaz. Atirava-se, por exemplo, de cabeça no mar, como uma andorinha, de um rochedo altíssimo, gritando: “Viva Vladímir Maiakóvski!”². Como os outros futuristas, êle também apareceu nas telas do cinema, exibindo, no medíocre *Kniainá Larissa* (A princesinha Larissa, 1917)³, as vigorosas “linhas-fôrça” de seus bíceps.

6.

As arlequinadas, as conferências e os debates ressaltaram os dotes dramáticos de Maiakóvski. Êle dominava o público com sua altura descomunal, o ardor de seus gestos e sua voz retumbante.

(1) Kamiênski, *op. cit.* p. 116.

(2) Kamiênski, *op. cit.*, p. 186.

(3) Cf. Ven. Vichniévski, *Khudójestvienie filmi dorievoliutziónoi Rossii* (Os filmes de arte da Rússia pré-revolucionária), Moscou, 1945, p. 130 (n. 1575).

Reinvocando as noites no cabaré *Brodiátchaia sobaka*, de Petersburgo, Mguebróv escreve: "A pesada, enorme figura de Maiakóvski incutia então submissão a todos; êle dizia seus versos com uma voz que a muitos assustava, de tanto que lembrava a antiga trompa de Jericó"¹. E Pasternak, em *Okhránaia grámota* (O salvo-conduto, 1931, p. 96), descrevendo-lhe as virtudes vocais e mímicas: "Aquêlê *e* invertido"² que substituíra o *a*, ondulando sua dicção como uma fôlha de ferro trabalhada, era um rasgo de ator... Em lugar de interpretações separadas, êle recitava todo o seu repertório de uma só vez. Além de personificar as partes, arriscava a vida".

Suas aparições eram sempre espetáculos. Como um ator improvisando, êle entrava em disputas com a platéia, cintilantes de epígrafes e trocadilhos. Cada noite era para êle um desafio ao público e ao cosmos, mas também um sofrimento, um delírio. No seu anseio de hipérbole, êle recebia a gritaria e as injúrias dos espectadores como as flechas de um suplício, como os pregos de uma crucificação:

Isto me fêz montar o Gólgota dos auditórios
de Petrogrado, Moscou, Odessa, Kiev
e não houve um só
que
não gritasse:
"Crucificai,
crucificai-o."³

Sua própria poesia, no alternar o trágico e o cômico, na busca de efeitos, nos diálogos com os personagens, no entremeado de gestos, perguntas, exclamações, revela um forte conteúdo dramático. Quem quisesse recompor o retrato de ator de Maiakóvski encontraria detalhes nos versos que falam de sua voz cavernosa:

Eu me farei calças negras
do veludo de minha voz.
E uma camisa amarela três vêzes o pôr-do-sol⁴.

ou fazem alusão à potência embaraçosa da sua figura descomunal:

(1) A. A. Mguebróv, *Jizn v teatre* (A vida no teatro), II, Moscou-Leningrado, 1932, p. 238.

(2) O *e* invertido ("e oborótnoie") é uma letra do alfabeto russo.

(3) *Óblako v chtanákh*, vv. 329-35.

(4) *Kofta fata* (A blusa do almofadinha) vv. 1-3.

Em que noite
delirante
doentia
de que Golias fui concebido
e tão inútil?¹

Em correlação com a estatura do poeta, na poesia de Maiakóvski tôdas as coisas dilatam-se a proporções fora do comum. “Não há um grãozinho de areia — afirma Tchukóvski — que êle não saiba transformar num Ararat. Em seus versos Maiakóvski emprega grandezas que nossos poetas jamais sonharam antes. Dir-se-ia que êle está eternamente ao telescópio”².

Tratando com intimidade o universo, Maiakóvski move-se num palco planetário, e, mesmo quando assume o papel de apóstolo da humanidade sofredora, quando remexe no subsolo das cidades modernas, o seu grito sempre ecoa além dos confins da terra, na imensidão do espaço.

Essa estrondosa impudência tem porém o seu revés num sentimento de solidão, de irritação nervosa, de desorientação. A desfaçatez é, às vêzes, rompida por notas lúgubres e lancinantes. O primeiro Maiakóvski passa das arrogâncias revoltadas aos sobressaltos de um negro desconforto. É verdade que o seu desespero freqüentemente se reveste de um humorismo que faz lembrar as sutilezas dos poetas da revista “Satíricon”, e sobretudo de Sacha Tchórni, que era muito famoso antes da revolução³.

A poesia futurística de Maiakóvski nos reconduz a Dostoiévski, não apenas pela semântica fôska de suas paisagens urbanas, que lembram as sórdidas ruelas, as tavernas cheias de môfo, as espeluncas daquele autor, mas ainda pelo frêmito de histeria que movimenta os seus versos. Não foi por acaso que Pasternak, disse,

(1) *Slebié, liublínomu, posviachcháiet éti stróki avtor* (Ao amado si próprio dedica estas linhas o autor).

(2) Tchukóvski, *op. cit.* p. 65.

(3) Cf. V. Triênin e N. Khárdjiev, *Maiakóvski i satirikónskaia poésia* (Maiakóvski e a poesia do “Satíricon”) in “Literatúrni Krítik”, 1934, 4; V. Chklóvski, *O Maiakóvskom* (Sobre Maiakóvski), Moscou, 1940, pp. 33-36; e I. Éventov, *Maiakóvski-satírik*, Leningrado, 1941. Em sua autobiografia, escreve Maiakóvski: “Poeta admirado, Sacha Tchórni. Agradava-me o seu antiestetismo” (*Pólnoe sobránie sochtiniéni*, I, Moscou, 1955, p. 19).

pela bôca de Jivago (VI,4), que a obra de Maiakóvski parece ditada por um dos personagens mais inquietos de Dostoiévski, como Raskólnikov ou o protagonista do *Adolescente*.

O que mais encanta nas líricas jovens de Maiakóvski é a vertiginosa abundância de imagens, que parecem números extravagantes, truques de prestidigitador. Suas estrofes são repletas de metáforas, que se amontoam como os feixes de luz dos quadros dos futuristas, multiplicando-se de maneira desordenada e agitada. Ele vem ao nosso encontro pelos versos, gigantesco e inquieto, arrastando atrás de si pelotões de imagens, como Gulliver os navios de Blefescu pelas águas. "Muitas vezes — diz Oliecha — comecei a relacionar as metáforas de Maiakóvski. E cada vez abandonei a tarefa apenas iniciada, convencido de que seria necessário transcrever quase todos os seus versos"¹.

Com inquietação febril, Maiakóvski remove objetos de suas posições habituais. As coisas mais pesadas, imóveis há séculos, levantam vôo como que enlouquecidas. A sua obra é uma incessante barafunda de apertrechos que deslizam e se misturam num balanço ameaçador.

Agitados por choques e contorsões, os versos parecem encartuchar-se como por um espasmo. Na mímica exaltada dos objetos que tombam da própria superfície, no dinamismo irrefreável das imagens, que arremessam labaredas de cores, pode-se reconhecer a influência da nova pintura.

7.

Como já foi dito, David Burliuk e Maiakóvski conheceram-se no Instituto de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, do qual foram expulsos a 21 de fevereiro de 1914, enquanto estavam em *tournee*. Mas Burliuk, desde 1907, participava das resenhas de arte moderna e Maiakóvski, em 1910, tinha seguido cursos de desenho nos estúdios de S. Jukóvski e P. Kélin. Também Krutchônikh, Kamiênski, Khliébnikov, Zdaniévitch interessavam-se pela pintura. E vice-versa: diversos pin-

(1) Iúri Oliecha; *Izbranie sochineniia* (Obras escolhidas), Moscou, 1956, p. 448.

tores futuristas, como P. Filonov, C. Maliévitch, V. Tchekríguin, O. Rózanova, redigiram versos ¹.

A cultura russa consumia-se na ânsia de manter-se a par das novas tendências da arte européia. Em 1908 e 1909, incentivada por Larionov, a revista *Zolotóie runó* (O velocino de ouro) organizou em Moscou duas exposições memoráveis, com telas de Cézanne, Matisse, Van Gogh, Dérain, Rouault, Vlaminck, Van Dongen, Braque. Os mecenas Morozov e Chchúkin compravam avidamente telas de artistas ocidentais e a jovem pintura francesa era praticamente mais conhecida em Moscou do que em Paris ².

Os pintores russos de vanguarda reuniam-se de início em dois grupos: o "Soiuz molodióji" (União da Juventude), de Petersburgo (P. Filonov, O. Rózanova, I. Chkólnik etc.), cuja primeira exposição data de março de 1910, e "Bubnóvi valiét" (Valete de ouro), de Moscou (David Burliuk, Iliá Machkov, Nicolai Kúlbin, Robert Falk, Piotr Kontchalóvski, Aristarkh Lentulov, Aleksandra Ékster etc.), que realizou sua primeira exposição em dezembro do mesmo ano. Mais tarde alguns dissidentes (M. Larionov, N. Gontcharova, C. Maliévitch, V. Tatlin, V. Bart, M. Chagall etc.) separaram-se do "Bubnóvi valiét", dando origem a um terceiro grupo, "Oslíni khvost" (Rabo de asno), que expôs pela primeira vez em março de 1912.

As diferenças entre estas duas facções, que discutiam ferozmente entre si, eram, no fundo, inconsistentes: os filiados à "Bubnóvi valiét" espelhavam-se sem reservas nos exemplos franceses, enquanto que os de "Oslíni khvost" aspiravam a uma fusão das experiências ocidentais com o gosto dos primitivos e da arte popular russa.

Testemunhos do caráter dos "Oslíni khvost" são sobretudo os quadros de Gontcharova e Maliévitch, que se inspiravam então em temas camponeses, pintando em tom cubista cenas e figuras da vida nas aldeias, ceifadores e mulherzinhas com baldes e ancinhos, os trabalhos do campo, a colheita do lúpulo, das maçãs, dos girassóis, do centeio.

(1) Cf. N. Khárdjiev, *Maiaakóvski i jívopis* (Maiaakóvski e a pintura) in *Maiaakóvski: materiáli i isliédovania* (Maiaakóvski: materiais e pesquisas), Moscou, 1940.

(2) Cf. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert* (A pintura no século XX), Munique, 1954, p. 265.

A inexpressividade documentária dos "pieried-vijniki" (itinerantes) e ao maneirismo decorativo de "Mir Iskustva" (O mundo da arte) os seguidores destes três grupos opuseram uma pintura espessa e angulosa, sensível aos volumes e à solidez dos objetos, e, diferenciando-se do cubismo ocidental, saturada de cores alegres. A decomposição plástica dos cubistas, que, mesmo fragmentando as formas em facetas cristalinas, conservavam ainda o equilíbrio espacial, harmonizou-se em muitas de suas pinturas com os estímulos cinéticos e as tensões rítmicas do futurismo. CUBO-
FUTUR.

Mas aqui nos interessa dar relêvo à paixão dos pintores cubo-futuristas pela arte dos "naïfs" e dos primitivos. Por aqueles anos, Dérain e Picasso tinham descoberto o encanto das esculturas negras, Josef Tchapek apaixonava-se pelas máscaras e amuletos dos selvagens, Kirchner extasiava-se diante das figuras entalhadas dos insulanos de Palau, no Museu Etnológico de Dresden. Da mesma forma os pintores russos entusiasmavam-se pelos ícones e letreiros de velhas lojas, pelos utensílios e brinquedos populares, pelas estátuas de pedra das estepes (os "Kámienie bábi") e sobretudo pelos toscos impressos (os "lubóchnie kartínki") que ilustravam com alegre candor romances cavalheirescos, aventuras de heróis fabulosos, episódios dos evangelhos apócrifos. Lobk

David Burliuk colecionava letreiros¹. Não há pintura de Larionov ou Gontcharova em que não se sinta a influência do "lubók" e dos ícones². Gontcharova escrevia numa carta: "O cubismo é uma bela coisa, ainda que não de todo nova. As estátuas de pedra cílicas, as bonecas russas de madeira pintada que se vendem nas feiras, são feitas à moda cubista"³. E Maiaκόvski, no artigo *Rossia. Iskustvo. Mi* (A Rússia. A Arte. Nós), de 1914, afirmava: "Uma plêiade de jovens artistas russos — Gontcharova, Burliuk, Larionov, Machkov, Lentulov e outros — já começou a ressuscitar a autêntica pintura russa, a beleza simples dos arcos nos acabamentos, dos letreiros, dos antigos ícones de artistas desconhecidos, não menos dignos de nota que Leonardo ou Rafael". |||
"1

(1) Cf. Livschitz, *op. cit.*, p. 44.

(2) Cf. Víctor Chklóvski, *O Maiaκόvskom*, Moscou, 1940, p. 20.

(3) Cf. Eli Eganbiúri (Iliá Zdaniévitch), *Natália Gontcharova-Mikhail Larionov*, Moscou, 1913, p. 18.

Grande parte destes pintores apaixonava-se pela Ásia e pela arte oriental. Na proclamação *Lutchisti i būduchchniki* (Raionistas e futuristas), que apareceu em 1913 no almanaque *Oslini khvost i Michen* (Rabo de Asno e O Alvo), assinado por Larionov, Gontcharova e outros, lê-se: "Viva o belíssimo Oriente! Nós nos associamos aos artistas orientais contemporâneos para um trabalho comum".

A exposição "Michén" (O Alvo), organizada em Moscou por Larionov, (27 março-7 abril 1913), apresentou também, ao lado dos ícones e estampas populares, cerâmicas e entalhos orientais.

Naquela resenha foram vistos pela primeira vez alguns quadros do pintor georgiano Niko Pirosmanichvíli, descoberto pelo futurista Iliá Zdaniévitch. Autodidata, Pirosmanichvíli pintava, por um quarto de vinho, letreiros, paisagens, retratos de vendedores em pedaços de pano encerado ou fôlhas chapadas, e enfeitava com suas cores resplendentes os "dukháni", as bodegas onde o abrigavam. Maiakóvski tinha em grande estima a arte deste "kintó" (vendedor ambulante), cuja biografia de vagabundo miserável e desaventurado recorda aquela de Khliébnikov¹.

8.

Em declaração de 1912 Khliébnikov afirmou: "Nós queremos que a palavra siga audaciosamente as pegadas da pintura"². E, mais tarde, em 1921, em poema dedicado a Burliuk, reinvocando os inícios do movimento, escreveu:

A estranha fratura de mundos pictóricos
foi precursora da liberdade, libertação
das correntes.

Os cubo-futuristas construíram, de fato, as próprias líricas como empastos cromáticos e relações de volumes. Pela rudeza arrojada do verso, pela superposição de planos semânticos opostos, pela consistência tangível dos objetos, que parecem furar com pontas agudas o tecido verbal, as páginas destes poetas deri-

(1) Cf. Nik. Vierjbítzki, *Vstriétkh s Siérguéiém Iessiéninim*, in "Zviezdá" 1958, 2.

(2) Viélmir Khliébnikov, *Nieizdanie proizviediéniá*, (Obras inéditas) a cargo de N. Khárdjiev e T. Gritz, Moscou, 1940, p. 334.

am inteiramente da nova pintura. A poesia não é mais um espelho de reflexos fulgurantes, uma distensão polida, como na época do simbolismo, mas uma escabrosa sequência de torções e desmoronamentos.

Muitos elementos do léxico, nas suas estrofes, são tirados em peso do repertório dos pintores cubistas. Vejam-se as letras do alfabeto, que Maiakóvski introduz nos versos como marionetes sonoras e Khliébnikov faz até recitar na tragicomédia *Zanguezi*, ou nos letreiros, que em Maiakóvski aparecem com uma frequência obsessiva.

Já Blok, na lírica *Nieznakomka* (A desconhecida), de 1906, tinha firmado o olhar sobre o cartaz esquálido de uma padaria. Mas a obra de Maiakóvski é um empório multicolor de letreiros e letras, que brincam descontroladas em torno ao poeta:

Leiam livros de ferro!
Sob a flauta de uma letra dourada
trepam cerejas defumadas
e nabos de cachos dourados¹.

As
LEITURAS

Os seus versos traduzem à maravilha a efêmera euforia dos objetos libertados pelo cataclisma geométrico da nova pintura:

A cidade desatarrachou de súbito.
Um bêbado se arrastou para os chapéus.
Os anúncios boquiabriram-se de susto
Cuspiam
Ora um "O"
ora um "S".
Mas na montanha,
onde chorava o escuro
e a cidade
tímidamente se entornou,
era como se houvesse
um flácido "O"
e um vil submisso "S"².

Moscov noturna semelhava ao jovem Maiakóvski um delirante movimento de cartazes e objetos animados, sob os clarões das luzes dos automóveis e nos reflexos oblíquos dos faróis.

(1) *Vivieskam* (Aos letreiros, 1913), vv. 1-4.

(2) *V avtó* (No carro, 1913), vv. 10-22. (N. do A.) Tradução brasileira de Augusto de Campos, Vladímir Maiakóvski, *Poemas*, Editora Tempo Brasileiro, Rio, 1967, p. 59. (N. do E.)

Para melhor aproximar-se da substância da pintura, os poetas cubo-futuristas utilizaram também percepções gráficas, exercitando-se nos "caligramas" ou dissecando as palavras em partículas fonéticas. As Coletâneas de Kamiênski, *Tango s koróvami* (Tango com as vacas) e *Nagói sriedi odietikh* (Nu entre gente vestida), de 1924, são impressas com intenções pictóricas em papel de luxo, de formato pentagonal. Muitos cubo-futuristas publicaram seus próprios versos como manuscritos litografados, em que borrões e manchas tinham função decorativa.

Estes poetas compartilhavam com os pintores também o gosto dos temas arcaicos e primitivos. Muitos deles desdenhavam a cultura contemporânea, enaltecendo a idade da pedra, os costumes trogloditas, os grafitos das cavernas. Na declaração *Slovo kak takovóie* (A palavra como tal, 1913), Krutchônikh e Khliébnikov escreveram: "Nós acreditamos que uma língua deva ser antes de mais nada uma língua, e, se deve recordar alguma coisa, então que seja uma serra ou a flecha envenenada de um selvagem".

Entusiasmando-se pelas formas de vida e proezas dos primitivos, Khliébnikov cantava o Oriente, a Ásia, os "uchkúiniki"¹, os nômades e os demônios eslavos, as revoltas camponesas de Stienka Rázin ou de Pugatchóv, os tumultos cítricos:

Oh, com os cabelos dos rios turquesas
a Ásia me cobrisse os joelhos...

Em poema de 1912, Khliébnikov imagina que Vênus despida se transporta à tundra siberiana, na gruta de um rude bruxo mongol. Tôda a sua criação é uma fuga esquiva aos vínculos da nossa civilização para a amplidão livre das épocas pré-históricas. Mesmo quando fantasia sobre o futuro, Khliébnikov não deixa de inserir nas utopias referências entusiásticas aos primitivos.

Quem se aprofundar na selva caótica de suas páginas, tem a impressão de encontrar-se num mundo mágico de tótems e fetiches. Ele adorava, por exemplo, o cavalo, e fez dele o personagem central de numerosas poesias. Nas suas memórias o poeta Dmítri Pietróvski conta:

(1) Bandidos da Rússia antiga que percorriam os rios em grandes barcos chamados "uchkúi".

A cabeça nobre, intrépida do cavalo aparecia continuamente aos olhos de Khliébnikov como símbolo e emblema do homem de nossas planícies. As cumeeiras entalhadas na forma de pescoços eqüinos, as proas de cabeça de cavalo nos barcos dos "uchkúiniki" do Volga, o "cavalinho corcunda"¹ os corcéis das fábulas eram a sua fixação².

Por outro lado, o tratamento ingênuo das figuras, a fragilidade das expressões e as contínuas dispersões rítmicas e conceituais davam aos escritos de Khliébnikov um ar infantil, que corresponde ao primitivismo de "lubók" de Larionov e de Gontcharova. Não foi por acaso que algumas de suas coletâneas foram ilustradas por estes pintores.

O gosto pelo primitivo, que em Maiakóvski é latente sob os temas exasperados da cidade moderna, triunfa nos escritos exuberantes de Vassíli Kamiênski, propenso como Khliébnikov aos temas asiáticos e pagãos. Tôda clangor e encanto festivo, a poesia de Kamiênski parece fruto da fantasia de um menino. Diz Tchukóvski: "Quando li pela primeira vez seus cantos, pareceu-me que no céu havia arco-íris e na rua, bandeiras. Suas palavras são policrômicas como ovos de Páscoa"³.

Hoje em dia, apesar de parálítico, Kamiênski pinta alegres pastéis que representam, no estilo pueril de sua poesia de então, praias, navios, barcos, caçadores, aviões, patos no canavial. E, com otimismo dilacerante, afirma ter ainda vinte anos.

9. FUTUR. ≠ SIMBOLISMO

Tomando a pintura por modelo, a poesia adquiriu uma textura concreta e rugosa. O verso, que com os simbolistas havia sido um bordado de lantejoulas cintilantes, um estremecer sem contornos, libertou-se de sua inércia melódica e, enriquecendo-se de elementos mími-
cos, de rigor acústico, fêz-se nodoso, desigual, como uma superfície remendada. Em lugar do vocalismo, da liquidez dos simbolistas, os novos poetas entremeavam
seus versos de consoantes gratejantes, formas estriden-
tes, roucas aliterações. As palavras, que anteriormente

(1) "Cavalinho corcunda" ("koníék-gorbunók"): pequeno corcel alado, sobre o qual se lê num famoso poema-fábula de Piotr Ierchóv.

(2) Dm. Pietróvski, *Vospominánia o Vielémire Khliébnikove*, (Reminiscências sobre Vielímir Khliébnikov) in "LEF", 1923, 1.

(3) Tchukóvski, *op. cit.*, p. 34.

estavam submersas no fluir do canto, tornaram-se quase que tangíveis, surgindo como esboços no leito de um rio ressecado.

De tanto analisar e decompor as palavras, os cubo-futuristas chegaram à chamada linguagem transmental ("zaúmni iaiik"), balbuciar informe de vocabulários in-existent, mistura de tramas fonéticas abstratas, de nexos arbitrários. O primeiro exemplo foi dado por Krutchônikh em dezembro de 1912, com estes versos rangelantes que não têm qualquer sentido:

Dir — bul — chchil
Ubieiur
Skum
vi — so — bu
r — l — ez.

Em abril do ano seguinte ele publicou a *Deklarátzia slova kak takovovo* (Declaração da palavra como tal), na qual, entre outras coisas, lê-se o seguinte: "As palavras morrem, o mundo é eternamente jovem. O artista vê o mundo de maneira nova e como Adão dá um nome a cada coisa. O lírio é belíssimo, mas é feita, violada e consumida a palavra "lília". Portanto eu o chamo "eui", devolvendo-lhe a pureza primitiva". Em carta a Krutchônikh, de 31 de agosto de 1913, Khliébnikov considerava feliz este achado: "Eui vai de acordo com a flor. O rápido suceder-se de sons deixa as pétalas tensas (da flor curva)" ¹.

Krutchônikh inventa palavras desleixadamente, expressões nunca ouvidas, que se diriam tiradas do léxico de uma tribo selvagem.

Sempre, relendo Krutchônikh, parece-nos que assim deviam balbuciar os Houyhnhnm encontrados por Gulliver. Ele dá preferência às dissonâncias bruscas, aos monossílabos guturais, às locuções contraídas e crepitantes. É significativo que uma sua coletânea litografada em papelão, com desenhos de O. Rózanova, intitule-se *Utínoe gniózdichko durnikh slov* (Ninhozinho de pata das palavras feias).

Fragmentos de "zaúm" encontram-se em todos os cubo-futuristas, mesmo em Maiakóvski, que de resto foi sempre propenso às discussões, às piruetas verbais,

(1) Khliébnikov, *Nieizdanie proizviedeniia* (Obras inéditas) cit., p. 367.

às misturadas absurdas de sons¹. Khliébnikov compra-
zia-se, além de tudo, em afixar novos sufixos às velhas
raízes, fazendo de alguns de seus versos um estranho
emaranhado de incrustações sonoras, uma espécie de
escrita aglutinante. Mas os “zaúmniki” mais entusiás-
ticos foram, além de Krutchônikh, monge flagelador da
palavra, Igor Tieriéntiev e Iliá Zdaniévitch, os quais
se firmaram no campo do teatro.

Como para tôdas as coisas humanas, também pa-
ra a linguagem “zaúm” foram encontradas origens an-
tigas, e os filólogos acompanhantes dos futuristas apli-
caram-se em coleccionar exemplos da fala das crianças
e das gírias das seitas, além de pesquisar a literatura do
passado². Por outro lado, até em Púchkin encontram-se
versos que soam de forma “zaúm” como os seguintes:

Ot Ruchchuká do stároi Smírni,
ot Trapezunda do Tultchi

Os rudes trechos fonéticos compostos pelos “zaú-
mniki” têm alguma coisa em comum, na sua secura cor-
tante, com os “relevos” e “contra-relevos” que Tátlin
vinha fabricando naqueles anos, rudes estruturas que
surgiam da tela como quilhas de navios, abstratos enge-
nhos de ferro, alumínio, vidro, papelão, palissandra,
estuche, celulóide.³

Com o “zaúm” a poesia alcançou a negação total
dos valores precedentes, também neste caso seguindo o
mesmo caminho da pintura.

Os pintores budietliane — escreveu Krutchônikh — gos-
tam de usar partes anatômicas, divisões, e os budietliane
criadores da linguagem usam palavras partidas, meias pala-
vras, com que fazem astuciosas e bizarras combinações (lin-
guagem transmental). Dessa forma obtém-se a máxima força
expressiva. E é justamente nisso que se destaca a linguagem
de nossa época violenta, a linguagem que aniquilou a lin-
guagem estagnada de antes.⁴

No seu jôgo abstrato o “zaúm” coincide com o
“raionismo” de Larionov e com o “suprematismo” de
Maliévitch. O raionismo (“tutchism” ou “rayonnisme”),

(1) Cf. L. Brik, *Tchujte stíkhí* (Versos alheios) cit., p. 367.

(2) Cf. B. Arvatov, *Rietchetvórtchestvo* (Po póvodu “zaúmnói”
poésii) (A criação de palavras — a propósito da poesia “zaúmnáia”)
em “LEF”, 1923, 2.

(3) Cf. N. Púnin, *Tátlin* (próttiv kubisma), (Tátlin — contra o cubis-
mo), Petrogrado, 1921.

(4) A. Krutchônikh e V. Khliébnikov, *Slovo kak takovóie* (A
palavra como tal), Moscou, 1913, p. 12.

cuja primeira tentativa foi apresentada por Larionov em dezembro de 1911, poderia ser chamado uma interpretação cubista do impressionismo. E não devemos assombrar-nos, pois Larionov foi de início um impressionista e continuou, no fundo, a sê-lo também mais tarde, tanto que Maïakóvski disse disse: "Ainda que invente cada dia novas tendências, Larionov permanece sempre um impressionista genial".

Unindo a análise prismática da luz à decomposição cubista dos objetos, ele moldava paisagens e figuras num enredo de raios comparáveis às "linhas-fôrça" dos futuristas italianos. Se excluirmos, porém, as contribuições de Gontcharova, o raionismo e o pneumo-raionismo ("pnevmolutchism") idealizado por Larionov na primavera de 1914 não tiveram grande repercussão. Um dos seguidores de Larionov, Zdaniévitch, que mais tarde aderiu ao programa dos "zaúmniki", tentou, com escasso sucesso, introduzir o raionismo na poesia. De qualquer maneira, os quadros raionistas foram na Rússia a primeira experiência de pintura não objetiva.

Houve maiores analogias entre as experiências dos "zaúmniki" e a arte de Maliévitch, o qual, como veremos, projetou entre outras coisas os cenários da ópera de Krutchônikh e Matiúchin, *Pobieda nad sólnitzem* (Vitória sobre o sol). Ansioso como Krutchônikh de escapar aos esquemas lógicos, Maliévitch lamentava-se de que o cubo-futurismo, no seu esforço de tornar a arte independente da natureza, se tivesse limitado a remexer e a romper os objetos. No manifesto *Ot Kubisma k suprematizmu* (Do cubismo ao suprematismo) de junho de 1915, ele dirá: "Colocando em praça tôdas as coisas, os cubo-futuristas quebraram mas não as queimaram"¹.

O cubo-futurismo foi para ele, portanto, apenas um encaminhamento à pesquisa das formas abstratas, a uma pintura fundada na intuição, na supremacia dos sentimentos, e despida de qualquer ligação com o mundo exterior. Ele sonhava devolver uma pureza primitiva (a pureza do nada!) à superfície pictórica. Nasce assim o suprematismo².

(1) *Ot kubisma k suprematizmu* (2ª ed.), Petrogrado, 1916, p. 6.

(2) Cf. Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, 1957, pp. 31-34 e 215-16; Margot Aschenbrenner, *Farben und Formen im Werk von Kasimir Malewitsch*, em "Quadrant", 1957, IV, e o número especial (1957, 15) de "Aujourd'hui: art et architecture" dedicado a Maliévitch.

O quadrado prêto num campo branco, que Maliévitch pintou num gesto temerário em 1913 (o mesmo ano da declaração de Krutchônikh), equivale às tramas fonéticas dos poetas "zaúmniki". Se a lírica "zaúm" parece uma charada de fórmulas de bruxa, o taciturno quadrado, cravado no branco como uma vibrante membrana metálica, tem um idêntico caráter de exorcismo, de gélida magia.

Do simples quadrado, Maliévitch voltou-se, como se sabe, para constelações mais ricas: famílias de triângulos, círculos, trapézios acumularam-se magneticamente no espaço de seus quadros como adereços e bastões nas mãos de um malabarista. Os caprichos geométricos do supematismo e os criptogramas transmentais prosperaram depois enormemente no caos da revolução, que parecia também ela reconduzir às origens os valores humanos.

10.

No artigo *Tieatr, Kiniematógraf, futurism*, de 1913, Maiakóvski escreveu: "A grande transformação, por nós iniciada em todos os ramos da beleza em nome da arte do amanhã, a arte dos futuristas, não vai parar, nem pode parar, diante da porta do teatro".

A forte tendência para a côr e o ornamento levou muitos pintores cubo-futuristas (Gontcharova, Larionov, Lentulov, Ékster, Iakulov, Maliévitch etc) a tentar sua sorte na cenografia. Aleksandra Ékster montou cenários cúbicos e jogos de cortinas multicores para a direção de Taírov no Teatro de Câmara¹; Gontcharova e Larionov forneceram os painéis de fundo a figurinos brilhantes para os "Ballets Russes" de Diáguilev².

Os cubo-futuristas pensaram concretamente na possibilidade de construir um teatro próprio, já nos primeiros meses de 1913, após a adesão ao "soiuz molodiói" de Petersburgo. A 19 de julho daquele ano, Krutchônikh, Maliévitch e o compositor Matiúchin, reunidos em Usikirko no "Primeiro Congresso pan-russo dos Rapsodas do futuro", anunciaram em manifesto a criação de um teatro "Budietliânin" que encenaria, com o apoio

(1) Cf. Jacques Tugendhold, *Alexandra Exter*, Berlim, 1922, pp. 13-18.

(2) Lothar Schreyer define a pintura teatral de Gontcharova "sehr russisch, volkstümlich, märchenhaft bis zum Heiligenstil der Ikonen" (*Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Munique 1956, p. 57).

do "Soiuz molodióji" trabalhos de Maiakóvski, de Khliébnikov e do próprio Krutchônikh¹.

No almanaque de Krutchônikh e Khliébnikov, *Slovo kak takóvoie*, de 1913, fala-se da próxima inauguração de um "budietliánski zertzóg", ou seja, de um teatro futurista. Com um zelo digno do Almirante Chichóv, o grande purista das letras russas, os dois poetas propuseram, para a ocasião, substituir por novos vocábulos de raiz eslava alguns termos teatrais derivados de outras línguas.

Quase todos os cubo-futuristas escreveram para o teatro, mais do que todos Khliébnikov. Ainda que possa parecer estranho, vários dramas dêste poeta têm muito do simbolismo. Além disso, não devemos esquecer que foi Viatcheslav Ivanov quem encorajou as primeiras experiências de Khliébnikov, que então freqüentava assiduamente as suas quartas-feiras literárias. Khliébnikov seguiu, de início, as pegadas daqueles simbolistas que chegavam ao paganismo e ao folclore. O gosto pelos mitos e arcaísmos faz com que suas primeiríssimas coisas lembrem as páginas de Gorodietzki e Riémizov.

Tomemos como exemplo o drama *Sniejímotchka* (A menina de neve), fábula natalícia que reecoia a "fábula primavera", *Sniegúrotchka*, de Ostróvski e também temas do teatro simbolista. Frágil criatura, diáfana como a Desconhecida de Blok, *Sniejímotchka* chega no inverno a uma cidade da floresta nativa, assombrando os habitantes com a sua candura de neve, mas na primavera dissolve-se como um suave encanto.

Este drama, e o mesmo pode ser dito dos similares *Tchórtik* (O diabinho) e *Diévii bog* (O gênio das virgens), não é mais do que uma ingênua coleção de fantoches silvestres e bonecos folclóricos, uma tediosa vitrine de relíquias pseudoeslavas. Da sua ligação com o simbolismo é testemunho esta pergunta de Khliébnikov em carta de 10 de janeiro 1909 a Vassíli Kamiénski: "O que diz Riémizov da minha *Sniejímotchka*?"²

De elementos simbolistas é entremeada também a comédia de Khliébnikov *Gospojá Lénin* (A Senhora Lénin), em que os personagens (as vozes da Visão, da Au-

(1) Cf. N. Khárdjiev, *Iz materialov o Malakóvskom*, (Alguns materiais sobre Maiakóvski) in "Tridtsat dnei" (Trinta dias) 1939, 7.

(2) Khliébnikov, *Nietztsche proizvedénia* (Obras inéditas) cit. p. 355.

dição, do Juízo, da Atenção, da Memória, do Medo, do Tato, da Vontade), projeções dos sentidos e da consciência da heroína, parecem modelados segundo a teoria do monodrama de Ievriéinov.

Por outro lado, diversas outras comédias correspondem aos propósitos dos cubo-futuristas, como *Markiza Desés* (A marquesa Desés), de que falaremos no próximo capítulo, e, sobretudo, *Ochúbka smiérti* (O engano da Morte).

Nesta última Khliébnikov apresenta uma taverna, onde 12 alegres cadáveres, após terem dançado, com um píforo entre os dentes, em torno à Morte, sentam-se à mesa para beber um suco de ginja em copos de vidro. E então bate à porta um outro defunto, que a Morte se recusa a receber, porque é o décimo-terceiro. Este, porém, irremovível, quer a qualquer custo beber também o funéreo licor, e tumultua e ameaça.

A Morte, que não tem um décimo-terceiro cálice, atordoadada pela arrogância do hóspede, deixa escapar que tem a cabeça "vazia como um copo". O décimo-terceiro, então, exultante, exige a cabeça, e tanto insiste que a Morte é obrigada a desatarrachá-la, para entregá-lhe como cálice em troca de um grande lenço. Com um lenço no lugar do crânio, a Morte não vê mais nada, suplica, desespera-se, até cair morta enquanto os mortos revivem.

Um simples jogo verbal, uma discussão, transforma-se em ação dramática, uma metáfora dá origem a toda uma ocorrência metafísico-burlesca. Khliébnikov utilizou a linguagem "zaúm" no drama *Bógui* (Os Deuses), mosaico de estrambóticas alterações entre as divindades de várias mitologias, e na tragicomédia *Zanguezi*, construída em torno da figura de um adivinho-filólogo que interpreta o gorjear das aves e revela o significado oculto dos acontecimentos históricos. Em torno a Zanguezi movem-se gênios, pássaros, letras do alfabeto e os fantoches do riso e da dor. Os diálogos são impenetráveis séries de abracadabra, de enigmas, de armadilhas sonoras.

Dir-se-ia, portanto, que os trabalhos de Khliébnikov não se prestariam muito à representação. No entanto, o pintor Tátlin, cujos "relevos" e "contra-relevos" Khliébnikov havia exaltado numa lírica de 1916, en-

cenou Zanguezi em maio de 1923, no Museu de cultura artística de Moscou. O mesmo Tátlin, já em novembro de 1917, tinha pensado em montar *Ochibka smiérti e Gospojá Lénin*¹. E Chklóvski afirma que a crise de repertório poderia ser resolvida levando ao palco comédias de Khliébnikov. “É indispensável — escrevia — encenar *Ochibka smiérti*, uma de suas coisas menos intrincadas”².

Como um conjunto de peças transmentais, como um tecido de sons rudes, concebeu Krutchónikh o libreto da ópera *Pobieda nad sólnitsem* (Vitória sobre o sol). Ilá Zdanlévitch (Iliazd) compôs diversas fonocomédias, em que cada personagem era caracterizado por uma diferente gama fonética, verdadeiras divisões acústicas que lembram os poemas de Kurt Schwitters³.

Um outro “zaúmnik”, Igor Tieriéntiev, estranha figura de pintor-poeta, obstinado dançarino de “tchet-chotka”⁴ e autor de textos delirantes como o *Traktát o Splochnom nieprilítchii* (Tratado da indecência integral), dedicou-se à direção, dirigindo após a Revolução, na Casa da Imprensa de Leningrado, alguns espetáculos que desconcertaram o público pela extravagância maliciosa dos achados. Muitos recordam ainda sua montagem do romance *Natália Tárpova*, de S. Siemionov, em que desconcertaram o público pela extravagância maliciosa e grande parte da ação desenrolava-se atrás de um biombo, refletindo-se com reduções inesperadas num espelho inclinado suspenso sobre o palco.

Krutchónikh, em seu opúsculo *Fonétika tieatra* (A fonética do teatro, 1923), quer convencer-nos da importância do “zaúm” no palco. Ele afirma que o homem, no ímpeto e no desdém, confunde e deforma os vocábulos, transformando-os numa cascata de sons desconexos: “nas emoções fortes, tôdas as palavras esmigalham-se”. Portanto, sugere substituir paulatinamente as velhas comédias por um repertório de textos transmentais e habituar, enquanto isso, os atores à dicção de breves seqüências fonéticas, que tenham a rapidez da

(1) Cf. Khliébnikov, *Nieizdanie proizviedeniia*, cit., p. 413.

(2) Víctor Chklóvski, *Khod Konjá*, (O passo do cavalo) Moscou-Berlim, 1923, p. 48.

(3) Cf. Jindrich Honzl, *Slovo na jevísti a ve filmu* (1936) in *K novému významu umení* Praga, 1956, pp. 215-16.

(4) Dança rítmica, espécie de “ponta e salto”.

imagem cinematográfica. Krutchônkh está convencido de que a linguagem "zaúm", formada por velocíssimas "cinepalavras", fará renascer a arte dramática. E quando, em lugar dos homens, subirem ao palco os ímãs, os dínamos, as máquinas, o seu estrondo grasnante será, segundo Krutchônkh, o triunfo do "zaúm".

É interessante notar que as teorias de Krutchônkh coincidiram com as tentativas do diretor Radlov. Em Petrogrado, em seu Laboratório de Pesquisas Teatrais, fundado em dezembro de 1922, Sierguéi Radlov experimentou, com um grupo de atôres, uma espécie de interpretação não-objetiva, que combinava as batidas fonéticas com uma mímica abstrata.

No ensaio *O tchístoi stikhii aktiórskovo iskustva* (Sôbre a arte pura e espontânea do ator, 1923), que analisa os resultados daquela experiência, êle escreveu: "A criação não-objetiva é sem dúvida o vértice e o limite da sutileza técnica e da maestria de um ator" ¹. Radlov está também convencido de que uma linguagem de articulações desconexas, de fragmentos acústicos, ressaltará melhor a tensão dramática, e encontra um argumento válido em favor de sua tese em *Gadibuk*, cujo texto, na direção de Vakhtangov (1922), parecia aos espectadores ignorantes do hebraico um misterioso "zaúm" ².

Esta concepção abstratizante do teatro combina com o suprematismo pictórico, como pode ser visto no trecho seguinte em que, falando do ator, Radlov afirma:

(1) Sierguéi Radlov, *Dléstat liét v tieatre* (Dez anos de teatro), Leningrado, 1929, p. 120.

(2) Ibid., p. 157. Em suas *Zapiski riejlssiora* (Memórias de um diretor), Moscou, 1921, pp. 92-93, Aleksandr Talrov também se detém nos efeitos do "zaúm" no teatro: "Em 1919 — diz — foi representada em Moscou a peça de Vassíli Kamiênski, *Stienka Rázin*. A princesa persa Meiran era interpretada pela Koonen. No seu papel havia um ponto do qual ninguém, por mais que se esforçasse, conseguia entender uma palavra, e no entanto poucas passagens daquele trabalho chamaram tanto a atenção da platéia, que era, além do mais, constituída principalmente por espectadores inexperos e despreparados. O texto dizia:

Ai chial bura ben
siverim size tchok
Ai Zalmá
Ai gurmij-djamanai etc.

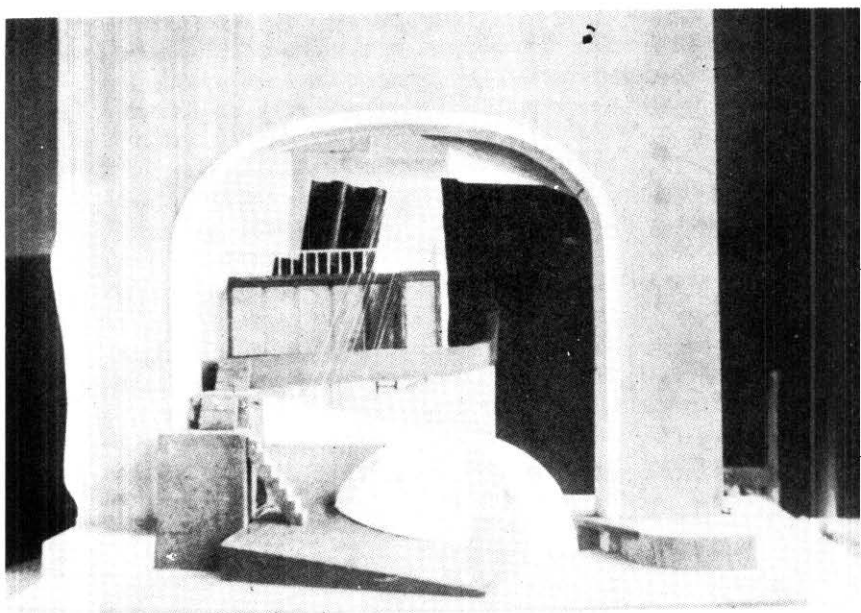
No início Kamiênski tentou convencer-nos de que se tratava de locuções persas, mas depois confessou que não pertenciam a língua alguma. E, no entanto, o público tinha seguido ávidamente aquelas locuções. Sem dúvida porque sua trama fonética tinha sido inserida com grande maestria no ritmo e no som das imagens.

BIO
MCLA
MCA

O movimento de seu corpo desperta no espectador, antes de mais nada, sensações espaciais. Depende de sua habilidade criar, em quem olha, o sentido concreto das três dimensões deste espaço. O cubo de ar que envolve o corpo humano começa a viver, intersectado pelas linhas dos seus movimentos. Essas linhas, temporariamente retesadas, são percebidas pela nossa memória como existentes na realidade. Imaginem estar olhando um homem que nas trevas toma um archote na mão e movimenta-o rapidamente pelo ar. Verão uma série de círculos, elipses, mas não serão capazes de determinar onde se encontra, em um dado momento, a mão que segura a luz. Assim também o ator grava no espaço várias formas simples que vivem no ar. Aproveitando-se disso e treinando num dado sentido o próprio corpo, o ator criará diante de nós um jogo de círculos, de linhas fantásticas, de losangos e toda espécie de formas de ângulos agudos"¹.

Ao ler estas palavras, somos levados a pensar que Radlov pedia aos atôres que se modelassem nos quadros de Maliévitch, nas tramas geométricas dos suprematistas.

(1) Radlov, *op. cit.*, p. 121-122.



II

FANTOCHES EM PETERSBURGO

1.

O primeiro trabalho dramático de Maiakóvski intitula-se *Vladimir Maiakóvski*. Escreveu os versos que o integram entre o verão e o outono de 1913, em Moscou e no subúrbio de Kúntzevo, onde mais tarde passou os últimos anos de sua vida o poeta Bagrítzki.

Esta tragédia tinha originalmente outros títulos: *Jeléznaia doroga* (A estrada de ferro) e *Vostánie viech-chéi* (A revolta dos objetos) ¹. No repertório do teatro "Budietliânin", cuja instituição foi decidida durante o

(1) Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 51.

"Primeiro Congresso dos Rapsodos do Futuro", realizado no verão daquele ano, o trabalho de Maiakóvski apareceu com o título *Jeléznaia doroga* ao lado de *Pobieda nad sólnitzem* (Vitória sobre o sol), de Krutchónikh, e *Rojdiéstvienskaia* (Conto de Natal) ou seja, *Sniejímotchka* de Khliébnikov. Ao outro título refere-se decerto Elsa Triolet quando recorda os seus primeiros encontros com o poeta: "Autant que je me rapelle, il venait de vendre son premier grand poème: *La révolte des objets*, dont je ne trouve trace nulle part, peut-être en a-t-il changé le titre" ¹.

O texto enviado à censura trazia na primeira página a inscrição: "Tragédia: Vladímir Maiakóvski". O censor, trocando pelo título o nome do autor, deu permissão para que fôsse representada a "tragédia *Vladimir Maiakóvski*". Para não ter que enfrentar novamente os rigores da censura, Maiakóvski aceitou êste título que, de resto, exprimia perfeitamente o caráter de seu trabalho².

Mais do que uma tragédia, trata-se, na realidade, de um monodrama, uma fragorosa confissão, da qual se libera com grande ímpeto o eu exasperado do poeta. "O título, observa Boris Pasternak, 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"³.

A tragédia tem dois atos, um prólogo e um epílogo. Além de Maiakóvski (poeta de 20-25 anos), vagueiam à sua volta silhuetas disformes, que parecem saídas de um museu anatômico: uma sua Conhecida que não fala, de 5-6 metros de altura, um Velho milenar com gatas pretas secas, um Homem sem uma orelha, um Homem sem cabeça, um Homem de rosto alongado, um Homem com dois beijos, um Comum jovem, uma Mulher com uma lágrimazinha, uma Mulher com uma lágrima e uma Mulher com uma lagrimona.

Não é fácil tirar uma trama daquele emaranhado de imagens. No início assistimos a uma festa barulhen-

(1) Elsa Triolet, *Maiakóvski, poète russe*, Paris, 1945, p. 17.

(2) Cf. Fievrálski, *Maiakóvski-dramaturg*, Moscou-Leningrado, 1940, p. 13.

(3) Boris Pasternak, *Okhrânala gramota* (Salvo-conduto), 1931, p. 100.

ta de mendigos nas ruas de uma cidade tentacular. Maiakóvski reúne os pobres, incitando-os a desentocar os gordões de seus refúgios. Mas a alegria é apenas aparente: uma grande dor está prestes a cair sobre a cidade. Duas sublevações se misturam: os pobres insurgem-se contra os opressores barrigudos e os objetos rebelam-se contra os homens. Para tornar ainda mais perturbada e revôlta a atmosfera do drama contribuem Matusalém, que convida a multidão a alisar as gatas para obter faíscas elétricas, e o Comum jovem, que acusa a multidão tumultuada de crueldade e barbárie.

No segundo ato prevalecem notas de tédio, de desconfiança cansada. A revolta esfumou-se, Maiakóvski veste uma toga e traz na cabeça uma coroa de louros. Os pobres apinham-se em volta dele, trepidantes, e as mulheres amontoam montanhas de lágrimas a seus pés. Mas o que pode fazer o poeta? Recolhe preocupado as lágrimas numa mala e põe-se a caminho dos remotos arredores, para atirá-las com desdém a um deus primitivo, ao "cupido deus das tempestades".

2.

O único verdadeiro personagem é Maiakóvski: os outros são fantoches mecânicos, bonecos criados para dar uma aparência dialógica a um longo e agitado monólogo. Sejam vistas as palavras de Artaud: "Des mannequins, des masques énormes, des objets aux proportions singulières apparaîtront au même titre que des images verbales..."¹. E, contudo, apesar de seu rígido esquematismo, estes bonecos têm uma referência real: estendem-se como projeções gráficas de figuras infelizes dos *bas-fonds*, quase sombras monstruosas de humilhados dostoiévskianos.

Aqui ecoa, pela primeira vez, em Maiakóvski, o protesto contra a arrogância dos gordos. Os seus versos lançaram flechas ardentes sobre as pessoas gordas, e o maciço poeta do século XIX, Apúkhtin, pagou mais de uma vez por esta sua antipatia². Os obesos de que fala na tragédia são os primeiros exemplares de uma raça cômica que surgirá mais tarde nas composi-

(1) Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* (Premier manifeste), in *Le Théâtre et son double*, Paris, 1938, p. 104.

(2) Cf. artigo *I nam miassa!* (Carne para nós também!, 1914) e a lírica *Moió k étomu otnochênle* (O que eu penso a respeito, 1915).

ções satíricas, nos roteiros de cinema, nos desenhos de Maiakóvski.

A antítese de esfarrapados e nababos, o desafio aos prepotentes, a descrição impaciente da revolta dão a este trabalho uma nota social e nos mostram que as experiências mais audaciosas, as extravagâncias futurísticas tinham sempre uma ligação com lutas da época, com as circunstâncias concretas.

Como no poema *Óblako v chtanákh* (A nuvem de calças), circula na tragédia um presságio de futuras subversões. Está-se à véspera de fatos grandiosos que transformarão a face do mundo. Todo o trabalho é mantido sobre o fio de uma febril apreensão. Diz, por exemplo, o Homem sem uma orelha:

E a minha angústia aumenta,
ansiosa e incompreensível,
como uma lágrima no focinho de um cão que chora.

(vv. 159-61)

As didascálias também estão imbuídas de um sentimento de inquietação: "A inquietude difunde-se"; "Inquietação. Toque de sirene. Nos bastidores grita-se: As calças, as calças"; "A inquietação aumenta. Ouvem-se tiros. Uma goteira começa a arrastar lentamente uma nota. Começa a murmurar a chapa dos telhados"; "A agitação transborda"... As sirenes e o alvoroço dos telhados e das goteiras orquestram-se numa espécie de estridente fundo musical que aumenta a confusão.

Levantando-se no meio da multidão tempestuosa, Maiakóvski toma o papel de paladino dos necessitados. Há uma infinita ternura no seu amor pelos humildes:

Eu escrevi tudo isto
sobre vós,
~~pobres ratinhos.~~
Sentia muito não ter um peito:
~~ter-vos-ia alimentado como uma ama.~~

(vv. 512-16)

Cerca-se de ~~doentes~~ ~~aproxima~~ dos doentes, sente-se culpado ~~por toda a dor do mundo~~ como o herói de um conto alucinante de Leonid Andreev, que tocou a fantasia de muitos escritores e especialmente de Blok. Referimo-nos a *Jizn Vassília Fiviéiskovo* (A vida de

Vassíli Fiviéiski, 1903), história de um pope miserável perseguido pela sorte, ao qual os homens trazem seus pecados e seus sofrimentos.

Em cada um havia tantos sofrimentos e tanta dor que daria para uma dezena de vidas humanas, e ao pope atordoado, amedrontado, parecia que o mundo lhe houvesse trazido as próprias lágrimas e os próprios tormentos e esperasse auxílio dêle com doçura, mas imperiosamente. Ele tinha uma vez procurado a verdade, e agora sufocava-o a inexorável verdade do sofrimento, e na atormentada consciência de sua fraqueza teria gostado de fugir aos confins do mundo, apagar-se para não ver, não sentir, não conhecer. Tinha chamado a si a dor humana, e a dor viera. (VII)

De maneira similar, Maiakóvski reúne as lágrimas dos aflitos, mas é incapaz de socorrê-los, de agüentar nas suas costas o pêso esmagador de tôdas as amarguras humanas. Como nas líricas daquele ano, também aqui êle se levanta com disparos de orgulho insolente, mas com maior freqüência descobre-se fraco, indefeso, ansioso de irmanar-se, grande demais, vazio demais, desesperadamente só.

Da face não lisa das praças
pingando como uma lágrima inútil
eu,
talvez,
sou o último poeta.

(vv. 7-11)

Notas de exaustão, de desgosto, de tristeza desconsolada percorrem o drama. Já no prólogo delineia-se uma paisagem entorpecida e lamurienta:

Já percebestes?
Oscila
nas alamêdas de pedra
o rosto listrado de tédio enforcado,
e nas nucas espumosas
dos rios que fogem
as pontes alçaram os braços de ferro.
O céu chora
a sonoros soluços,
sem reservas;
e uma nuvenzinha tem um trejeito
numa ruga da boquinha,
como se a uma mulher que esperava um filho
Deus tivesse atirado um idiota vesgo.

(vv. 12-25)

Para disfarçar o desconforto, Maiakóvski abandona-se, em algumas passagens, a um desajeitado riso de mofa:

Gentis senhores!
Remendai-me a alma
para que não apareça o vazio.
Eu não sei se o cuspe é uma ofensa.
Fui mungido. Estou ressecado
como uma estátua de pedra.
Gentis senhores,
se desejares,
agora dançará diante de vós um estimável poeta.
(vv. 60-68)

As metáforas túmidas e destorcidas dão às cenas desta tragédia uma perspectiva empenada. O tecido verbal é como que remendado por contínuas contrações: Franze-se, empola-se, deforma-se em ritmo espasmódico. Certos episódios nos parecem estar entre os mais lacerantes do primeiro Maiakóvski. O interlúdio, recitado no Segundo ato pelo Homem com dois beijos, antecipa, por seu desespero gélido e funesto, líricas tétricas como *Kóie-cto po póvodu dirijora* (Alguuma coisa a respeito de um regente de orquestra), de 1915, que também gira em torno ao tema do suicídio, tão freqüente em Maiakóvski:

A um homem grande e imundo
deram dois beijos.
Era um homem desajeitado,
não sabia o que fazer,
onde enfiá-los.
A cidade
tôda em festa
cantava aleluias na igreja,
vestindo seus trajes mais belos.
Mas o homem tinha frio,
e nas solas pequenos buracos ovaís.
Escolheu o beijo
maior e calçou-o
como galocha.
Mas havia por perto um gêlo malvado
e mordeu-lhe os dedos.
“Então,
— disse o homem despeitado —
vou jogar fora êstes beijos inúteis”.
E jogou.
De repente,
a um dos beijos nasceram orelhas,

começou a dar voltas,
gritou com vozinha fina:
"Mamãe!"

O homem ficou apavorado. Embrulhou nos trapos
da alma o corpinho trêmulo,
levou-o para casa, para colocá-lo
numa moldura azulada.
Remexeu nas malas empoeiradas,
procurando a moldura.

Depois voltou-se:

o beijo estava no sofá,
descomunal,
gordo,
tinha crescido,
ria,
enfurecia-se!

"Meu Deus!

irrompe em lágrimas o homem —
não pensava me cansar tanto.
É preciso enforçar-se".

Enquanto êle estava pendurado,
mesquinho,
repugnante,

nos salões das mulheres,
fábricas sem fumaça ou chaminé,
construíam beijos aos milhões,
de todo tipo,
grandes,
minúsculos,

comavas carnosas de lábios batentes.

(399-451)

Os episódios que se encerram com um arrepio histérico, um achado dilacerante, voltam frequentemente em Maiakóvski, e, além disso, podemos encontrá-los em grande número nos escritores russos do século XVIII, de Gógol a Tchekhov. Dêste último, quem não se recorda do conto *Smiert tchinóvnika* (A morte do funcionário público, 1883), em que um porteiro, por ter espirrado na careca de um general, fica tão perturbado que morre? Os heróis de tais histórias são de uma timidez mórbida, e a sua excitação produz uma tensão absurda, que explode sempre num gesto irremediável.

Ao lado da turgidez das metáforas e das cadências desoladas, o que mais marca em Vladímir Maiakóvski é a amplitude do horizonte poético. Lembremos a vastidão do final, em que Maiakóvski, deixando em farra-
pos a alma "sôbre as lanças das casas", afasta-se em direção dos espaços de um mítico norte, onde

nas prêças de um tédio infinito
com os dedos das ondas
eternamente
dilacera-se o peito
o oceano fanático

(vv. 501-5)

Já neste trabalho, a ação tende a deslocar-se sobre um plano cósmico: na igreja o aceno burlesco à lua e ao céu “descosido” anuncia os poemas *Óblako v chtanákh* (A nuvem de calças) e *Tcheloviék* (O Homem) e a comédia *Mistéria-Buf*, em que Maiakóvski transformará o céu e a terra em arena e cenário da sua poesia estrepitante. Boris Pasternak exprime da seguinte forma o sentimento de imensidão que emana da tragédia:

Aqui tinha de tudo. Uma alamêda, cães, álamos, borboletas. Barbeiros, padeiros, alfaiates e locomotivas. Para que citar? Todos nós nos lembramos do misterioso e sufocante texto estivo, agora acessível a qualquer um na décima edição. Ao longe berravam a plenos pulmões as locomotivas. Na região laríngea de sua criação havia a mesma distância absoluta que há sobre a terra. Era aquela sutileza do espírito, sem a qual não se é nunca original, aquela infinidade que se solta de um ponto qualquer da vida numa direção qualquer e sem a qual a poesia não é mais do que um mal-entendido provisoriamente não esclarecido. E como era simples tudo isso! A arte chamava-se tragédia. Assim essa deve chamar-se.¹

3.

No aparato cósmico infiltram-se temas de ironia blasfema. Encontramos aqui os primeiros sinais daquela luta com Deus, que será um dos temas dominantes da obra de Maiakóvski:

De do alto do céu Deus enlouquecido
contempla o clamor da massa humana.
As mãos entre os trapos da barba
corroídas pela poeira da estrada.
Ele é Deus, mas fala sempre pérfido
de cruéis expiações, e em vossas
alminhas é um suspiro extenuado.

(vv. 94-100)

Nos poemas o Onipotente ressurgirá ora como “Supremo Inquisidor” ora como “Soberano de Tudo”. Ainda que de forma sacrílega e quase como um pre-

(1) *Okhránala grámota*, cit. p. 100.

texto para uma sonora alteração com Deus, o elemento religioso é fortíssimo em Maiakóvski, e figuras, acontecimentos, parábolas da Bíblia recorrem em seu canto com insistência obsessiva. *Óblako v chtanákh* é repleto de notas bíblicas; *Tcheloviék* descreve, inspirado no Evangelho, o “nascimento”, as “paixões” e a “ascensão” do poeta. Mas já nessa tragédia, como no ciclo de líricas *Ia* (Eu), do mesmo ano, há um contínuo retôrno a reminiscências religiosas. Proclama, por exemplo, o Matusalém das gatas:

Eu sou um velho milenar. E vejo
que em ti na cruz do riso
está crucificado um grito atormentado.

(vv. 83-85)

Sob a influência do pintor Tchekríguin, que ilustrou sua primeira coletânea, o volumezinho litografado *Ia* (1913), Maiakóvski apaixonava-se pelos ícones e histórias sagradas. Com Vassíli Tchekríguin visitava freqüentemente as salas da galeria Trietiakóv reservadas à pintura russa antiga¹. Foi Tchekríguin que lhe revelou as fantasiosas teorias do filósofo Fiódorov sobre a ressurreição dos mortos². O autor de *Filossófia óbchchevo diela* (Filosofia da obra comum), cujo segundo volume póstumo foi publicado naquele ano, tinha fascinação pela idéia de restituir a vida aos mortos. As suas doutrinas, imbuídas de uma fé utopista no futuro e nos progressos da ciência, deixaram marcas profundas na poesia e no teatro de Maiakóvski.

Quanto ao futurista Tchekríguin: atormentado por assuntos apocalípticos, por relampejantes visões de cataclismas, êle se esforçava para transferir à pintura litúrgica a sintaxe da arte moderna. Nos anos de convivência com Maiakóvski, “trabalhava no quadro Gólgota e tinha concebido um ciclo de telas sobre a ressurreição dos mortos. Tinha sempre sobre a mesa a Bíblia e os Atos dos Apóstolos”.³ Muitos temas do primeiro Maiakóvski têm relação direta com as antigas telas sagradas e com os quadros de Tchekríguin. Além disso, naquela época o interesse pela pintura religiosa era

(1) Cf. V. Piertzóv, *Maiakóvski: Jizn i tvórtchestvo* (Maiakóvski: vida e obra), I, Moscou, 1951, p. 219.

(2) Cf. Víctor Chklóvski, *O Maiakóvskom* (Sobre Maiakóvski), Moscou, 1940, p. 30.

(3) Cf. Piertzóv, *op cit.*, p. 219.

muito vivo entre os artistas de vanguarda. Recordemos como os esmaltes e o fulgor dos ícones, as côres flamejantes das igrejas de Moscou despertaram a admiração de Kandínski nas suas primeiras pesquisas abstratas.¹

4.

Existe em Maiakóvski a tendência a transformar em objetos tangíveis os elementos mais indefinidos. Já citamos a história do homem que calça um beijo como galocha. Daremos agora outros exemplos. O Homem do rosto alongado afirma:

Também de minh'alma
podem-se coser
saiotes elegantes.

(vv. 275-77)

E a Segunda Mulher assim se dirige ao poeta:

Eis ainda uma lágrima.
Talvez para um sapato.
Daria uma linda fivela.

(vv. 363-65)

A tragédia é tôda construída sôbre um suceder-se de substituições e metamorfoses. Entidades imateriais tomam forma concreta. Substâncias transformam-se em peças de vestuário. Beijos e cuspes crescem como glândulas monstrosas, assumindo uma ambígua aparência humana. Diz o Homem sem uma orelha:

Do alto da cidade
— entre as hastes das bandeiras —
uma mulher
— negras grutas de pálpebras —
requebrando se atira
nas calçadas cuspidas,
e os cuspes se transformam em enormes aleijados.

(vv. 127-33)

Assim a cidade de Maiakóvski povoa-se de figuras saltadas de uma metáfora, flácidos bonecos de cuspe que riscam de fibras gotejantes e babosas o seu cenário caótico. Aliás, metamorfoses semelhantes ocorrem com

(1) Cf. Haftmann, op. cit., p. 207. In *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* cit. p. 230, Lothar Schreyer reporta estas palavras de Kandínski: "Ich schätze keine Malerei so hoch wie unsere Ikonen. Das Beste, was ich gelernt habe, habe ich an unseren Ikonen gelernt..."

frequência no teatro de vanguarda: lembramos, embora o clima seja outro, aquela passagem de *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, em que, antes de transformar-se em Tirésia, Teresa desabotoa a blusa e suas têtas, uma vermelha e uma azul, "s'envolent, ballons d' enfants, mais restent retenues par les fils".

A esta germinação de bonecos e duendes está ligada a revolta das coisas. O seu litigioso agitar-se nas cenas do drama é com certeza uma consequência dos impulsos cinéticos do futurismo, mas sobretudo do enorme transtorno provocado pelos cubistas na realidade visível. O objeto, revalorizado na sua concretização corpórea, torna-se soberbo, carrancudo como um fetiche, tende a escapar ao domínio do homem.

Ainda antes de Maiakóvski, foi Khliébnikov quem apresentou a maldade pavorosa dos objetos que abandonam seu lugar habitual, avançando sem piedade contra os homens. A sua comédia *Markiza Desés* (Marquesa Desés, 1909) retrata, em versos que lembram os de *Górie ot umá* (Que desgraça, o engenho), de Griboïedov, uma exposição durante a qual os animais e os objetos representados nos quadros tomam vida, enquanto dois visitantes, uma marquiza e seu confidente, transformam-se em estátuas nuas. No poema *Juravl* (A cegonha), chaminés, pontes, trilhos em revolta montam um pássaro horrendo, um pernalta gigante, que se levanta sobre a cidade, ameaçando o gênero humano. Composta de pedaços de ferro-gusa (as chaminés formam o pescoço, uma ponte o tórax), como aqueles quadros alegóricos de Arcimboldo em que as figuras são o resultado de combinações de objetos, esta grua suspensa lembra a flecha negra que impede, inexorável, sobre o traçado de uma cidade no quadro de Klee, *Betroffener Ort* (1922).

Khliébnikov nos avisa:

Nem mesmo Kochchéi¹ foi pior do que
será talvez a revolta das coisas.
Para que acariamo-las?

Com o mesmo tom hierático fala o Velho das
gatas:

(1) Kochchéi (ou Kachchéi) ser mítico das fábulas russas, velho ressecado ossudo e malvado.

No solo da cidade proclamaram-se patrões
e rastejam a cancelar-nos as coisas sem alma.

(vv. 92-93)

É preciso destroncar as coisas! Não sem razão
nas suas carícias entrevi um inimigo.

(vv. 163-64)

Nos versos de Khliébnikov os objetos escapolem da ordem tradicional com uma lentidão insidiosa, enquanto na tragédia de Maiakóvski arremessam-se com um ímpeto audaz que chega a ser cômico. O Homem sem orelha declara:

Se aferras uma nota,
manchas os dedos de sangue!
E o músico não pode tirar as mãos
dos brancos dentes das teclas enfurecidas.

(vv. 142-45)

E logo depois continua com ansiedade crescente:

Eu andava, sacudido por sobressaltos,
escancarando os braços,
e por todo lado nos tetos dançavam chaminés
com os joelhos esboçando um 44!¹

(vv. 151-54)

O saltitar dos objetos que levantam vôo a granel dá a certas cenas o aspecto de um vacilante “mundo ao inverso”:

Lentamente,
assustado,
o chapéu de um ponteiro
erguia-se sôbre o calvo cume dos tempos.
E de repente
tôdas as coisas
puseram-se,
dilacerando sua voz,
a destruir os trapos dos nomes estragados.
As vitrines dos taberneiros,
como a um sinal de Satanás,
remexeram sòzinhas no fundo dos frascos.
A um alfaiate aturdido
fugiram-lhe as calças,
movendo-se
— sòzinhas! —
sem pernas humanas!

(1) Na lírica *Moiik étomu otnochênie* (Aquilo que eu penso a respeito, 1915) há uma imagem semelhante: Os lábios gordos de laçarote estão atados em forma de 88.

(vv. 7-8)

Meio embriagado,
com as gargantas negras abertas,
rolou de um quarto uma cômoda.
Os corpetes desciam temendo cair
dos letreiros "Robes et modes"¹
Cada galocha é inacessível e severa.
As meias meretrizes
piscam, frívolas, os olhos.

Apesar da carranca ameaçadora, os objetos têm em Maiakóvski algo de funambulesco, como se a sua terribilidade fôsse de repente explodir numa grande risada. Estes objetos-palhaços, que se angustiam como se tivessem sido picados por uma tarântula, são bem diferentes daqueles que, nos mesmos anos, nos "Ready-mades" de Duchamp, segregavam-se numa gélida incongruência, numa pose de inúteis troféus. A arte moderna nos habituou a objetos que, separando-se cada vez mais do homem, reduzem-se a uma esquálida solidão: temos em mente certos quadros surrealistas, onde, enfraquecidas como débeis aparências de uma vegetação fungosa, as coisas definham em regiões fantasmagóricas. Em Maiakóvski, porém, a história dos objetos não vai tão longe. Em *Mistéria-Buf*, êstes reencontram a fé nos homens. Mais tarde, na época do construtivismo, a velharia multicolor da tragédia é sucedida por coleções de objetos diversos, obedientes, utensílios de sêca nudez. Mas o estrondo daquela sublevação reecoa abafado nos episódios de *Klop* (O percevejo), em que os objetos, isolados como troféus de um mundo rancido, balbuciam o seu surdo rancor.

Da revolta descrita em Vladímir Maiakóvski recorda-se Iúri Oliecha no início de *Závist* (Inveja), onde, unindo ao tema do poeta as "gags" das primeiras comédias de Chaplin, faz dizer ao seu Kavalierov:

As coisas não me amam. Um móvel procura passar-me uma rasteira. Um canto laqueado uma vez me deu literalmente uma mordida. Com as colchas tenho sempre relações muito complexas. A sopa que me servem não esfria nunca. Se uma bagatela qualquer — uma moeda, ou um botão da camisa — cai da mesa, geralmente rola embaixo

(1) Sobre letreiros, lê-se também, numa didascália do Primeiro ato: Os passantes levam para comer o arenque de ferro de um cartaz, um enorme bôlo de ouro, dobras de veludo amarelo.

de um móvel que não se consegue tirar do lugar. Eu engatinho no chão e, levantando a cabeça, percebo que o apavorado ri.

(I, i)

5.

Lendo as cenas de Vladímir Maiakóvski, somos levados a pensar em alguns trabalhos de Andriéiev, como *Jizn tchelovieka* (A Vida do Homem, 1907) e *Tzar gólod* (Rei fome, 1908). E, na realidade, pelo alegorismo esquemático, pelo clima pulguento e febril, pelo ressaltado com que contrapõem a tétrica miséria às prepotências dos gordos, aqueles dramas parecem prefaciá-la esta tragédia.

No Quinto quadro de *Jizn tchelovieka*, por exemplo, aparecem “vultos narigudos, e sem nariz, com olhos esbugalhados, saltando fora das órbitas, ou reduzidos a estreitas frestas, a pontinhos apenas visíveis, com o papo e o queixo minúsculos, com cabelos desgrenhados, eriçados e imundos, que a alguns cobrem metade da cara”. E em *Tzar gólod*, no Segundo quadro, exibem-se “prostitutas triviais, malandros e suas companheiras, cafetões, ladrões, assassinos, mendigos, aleijados e outros detritos da grande cidade, tudo aquilo que de mais horrendo resulta da indigência, do vício, do delito e da eterna, insaciável fome do espírito”.

Da mesma forma que em Maiakóvski, nos dramas de Andriéiev os personagens, vagos e simbólicos, são concebidos como vozes de um cântico. Amalgamados por uma nebulosa semelhança, por uma expressão de terror demente, aglomeram-se num informe fervilhar de corpos torcidos, montando um sôbre o outro numa confusão irrefreável, numa disputa cheia de exclamações e gemidos. O resultado é um afresco babélico, que pretende transmitir a barafunda e os contrastes das cidades modernas, mas se perde infelizmente na fumaça de uma retórica empolada.

Em Maiakóvski a visão do tumulto é, felizmente, ventilada por lampejos de humorismo. Mas não há dúvida de que, na descrição da sublevação dos pobres, ele evoca *Tzar gólod*, cujas cenas, inspirando-se nas danças macabras do barroco, representam justamente

a vã revolta dos operários e do povo esfomeado contra os saciados ¹.

Certos desta relação, já é hora de dizermos que a tragédia de Maiakóvski tem muitas analogias com a dramaturgia simbolista. Em 1909-10, durante os meses passados na prisão em Moscou, êle se aprofundara na leitura dos simbolistas, escrevendo também versos, mais tarde perdidos, no espírito daquele movimento. Como os dramas dos simbolistas, o primeiro trabalho teatral de Maiakóvski é todo imbuído de lirismo e centraliza-se na figura dominante do poeta.

Assim, olhando bem, o futurista que desencadeia os objetos, o apóstolo dos miseráveis, o Deucalião que desperta fantasmas dos beijos e da saliva, revela-se uma variante dos heróis turbados do simbolismo. A tendência a transformar os personagens em fantoches, em rígidos emblemas que expressem por meios abstratos o horror do mundo real e, além disso, o clima de angústia e a falta de ação fazem com que esta tragédia aproxime-se intimamente das composições dramáticas daquela escola. Como nos textos do simbolismo, as ocasiões do fraco enredo não têm desenvolvimento, mas esfumaçam-se num halo lírico; as falas dos vários personagens são fragmentos de um longo monólogo do poeta: e o conjunto se resolve numa confissão desolada, num trecho de autobiografia. Mas é preciso acrescentar que Maiakóvski, apropriando-se destes esquemas, dissipa qualquer alusão mística, e sobretudo aquêle dualismo metafísico que era atributo constante do teatro dos simbolistas.

Já salientamos, no capítulo precedente, que a fábula cênica de Khliébnikov, *Sniejmotchka*, tem suas raízes em *Nieznakomka* (A Desconhecida), de Blok. Os frágeis dramas blokianos influenciaram poetas de tôdas as correntes. Surpreendentemente encontram-se traços até num prolixo exercício dramático do imaginista Vadim Chercheniévitsh, *Viétchni jid* (O judeu eterno, 1916), que contamina mediocrementemente o trabalho de Maiakóvski com *Balagántchik* (O teatrinho de feira), de Blok.

(1) É curioso que também em Andriéiev se encontre o tema dos letreiros. No Segundo quadro de *Jizn tchelovieka*, o Homem caído na miséria exclama: "Os letreiros! O presunto está pintado com tanta vida que poderia devorá-lo com ferro e tudo".

O nosso poeta amava as canções dilacerantes, os romances ciganos de Blok, conhecia várias de cor¹. Não é de admirar-se, portanto, que algumas expressões da sua tragédia (como, por exemplo, “de dominó e com máscara de trevas”) contenham metáforas blokianas. Quando conta ter encontrado a alma envolta num “*peignoir* azul”, o personagem de Maiakóvski nos faz pensar no Poeta infeliz, que em *Nieznakomka* procura “entre as neves azuis” a misteriosa criatura caída do céu². Os fantasmas inquietantes dos aleijados assemelham-se às marionetes de *Balagantchik*. Na Conhecida do poeta, enorme boneca que a multidão arremessa pelos bastidores, entrevemos a Colombina de Blok, “noiva de papelão” que se desmancha sob a tempestade de neve.

E ainda, por seu frêmito de revolta, a tragédia se liga a *Korol na plóchchadi* (O rei na praça), em cujas cenas ramifica-se um idêntico sentimento de trepidação, um presságio de ruína irrevogável. O espalhar-se frenético da sublevação e a espera impaciente por navios simbólicos de países longínquos dão a êste drama, que é o mais articulado dos de Blok, uma atmosfera embriagada e delirante. Há aqui um personagem, o Bôbo, que com seus dizeres proverbiais precede o Velho das gatas. E as pequenas Vozes vermelhas que saltam dentro de nuvens de poeira, aumentando a absurda apreensão, serviram talvez de modelo aos minúsculos beijos esperneantes da tragédia de Maiakóvski.

Mas também as didascálias, verdadeiras líricas em prosa (como em todos os dramas dos simbolistas), têm nos dois trabalhos a mesma entonação. Comparem-se os dois trechos seguintes:

Blok: “o crepúsculo condensa-se rapidamente. A corneta do vento faz alarde, levantam-se globos de poeira, a tempestade se aproxima, a multidão resmunga surdamente ao longe”.

Maiakóvski: “A inquietude aumenta. Ouvem-se tiros. Uma goteira começa a arrastar lentamente uma nota. Começa a murmurar a chapa dos telhados”.

Em *Vladímir Maiakóvski* verifica-se aquela fusão entre ator e poeta, que há tanto sonhara Blok. Mas se

(1) Cf. B. Rostótzki, *Maiakóvski i teatr*, Moscou, 1952, p. 56.

(2) Cf. Chklóvski, *O Maiakóvskom* cit. p. 69 e L. Brik *Tchujte stikhi* cit.

Blok, nos despojos de seus personagens (sobretudo no de Pierrot em *Balagántchik*), aparece clorótico e alucinado, como uma imagem de Laforgue, Maiakóvski sai da tragédia concreto e terrestre, com todos os impulsos e resíduos da realidade.

Ora, parece-nos que, ligando-se aos dramas líricos dos simbolistas, êle se prende ao mesmo tempo às teorias de Ievriéinov sôbre o monodrama. Sabe-se que Nicolai Ievriéinov defendia um gênero cênico, em que os personagens fôssem apenas reflexos das transformações internas do protagonista. Pois bem, na tragédia de Maiakóvski as figuras do côro são aspectos diversos do herói principal, ou melhor, o herói fragmenta-se, como num jôgo de espelhos deformadores, em tôda uma série de semblantes monstruosos, que exprimem as gradações do seu desconforto hiperbólico.

6.

Parece-nos significativo que para sua primeira obra de uma certa amplitude Maiakóvski tenha escolhido a forma teatral, não só escrevendo um trabalho do qual era o personagem pilôto, mas encenando-o êle mesmo e interpretando o papel principal. E é curioso que no artigo *O ráznikh Maiakóvskikh* (Dos diversos Maiakóvski), de 1915, êle fale do poema *Óblako v chtanákh* (A nuvem de calças) como de sua "segunda tragédia".

O monodrama foi incluído no repertório do "Primeiro no mundo do teatro dos futuristas", que levou seus próprios espetáculos em Petersburgo, no final de 1913, ao palco do "Luna-Park" (à rua Ofitgérskaja), que já fôra sede, de 1906 a 1909, do Teatro Dramático de Viera Komissarjévskaja. Atôres desajeitados e estudantes sem qualquer experiência teatral representaram a 2 e 4 de dezembro a tragédia de Maiakóvski, alternando-a nos dias 3 e 5 com o melodrama *Pobieda nad sólnzem* (Vitória sôbre o sol), de Krutchônikh, com música de Mikhail Matiúchin.

Diversamente do texto de Maiakóvski, tão denso de conteúdo, o libreto da ópera diluía-se numa amorfa massa de sons. Aglomerado de palavras inconclusivas, grosseiro balbuciar sem nexos, tinha algo de troglodítico, como tôda a poesia de Krutchônikh, poesia deserta co-

mo um crânio atrozmente calvo. Aos seus truques fonéticos, contudo, adaptaram-se à maravilha os cenários suprematistas e a direção de Maliévitch, que com astuciosas combinações de luzes decompunha em figuras geométricas os atôres e os objetos ¹.

Mas venhamos à tragédia. Os cenários eram constituídos por simples painéis de fundo pintado. Para o prólogo e o epílogo P. Filonov, que naqueles anos também insistia no tema da cidade que tortura os homens, tinha pintado num papelão preto quadrado uma coleção desajeitada de objetos, manchas, letras do alfabeto. Os fundos pintados por I. Chkólnik para o Primeiro e Segundo atos representavam a cidade como um emaranhado de ruas, de casas cercadas, de lampiões, letreiros, postes telegráficos.

Ao levantar a cortina, o fundo de papelão preto, emoldurado por panos de percal escuro, estava mergulhado na escuridão: o espetáculo é iniciado por uma lúgubre parada de aleijados.

O ator Mguebróv conta:

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 isto, 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 se 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 ávidamente o palco ².

No crepúsculo guiava os aleijados um porta-luz funerário de libré branca e alva cartola ³. Despontando à esquerda, como uma demoníaca aparição de Hoffmann, avançava sorrateiramente ao longo do negro fundo de Filonov, iluminando-o com a chama da lanterna, para então desaparecer à direita. Atrás dele coxeavam o Homem sem um olho e sem uma perna, o Homem sem uma orelha, e todos os outros. Encerrava o tene-

(1) Cf. Livschitz *op cit.*, pp. 187-91.

(2) Mguebróv, *op. cit.*, p. 278.

(3) Nossa descrição baseia-se no testemunho de Mguebróv (pp. 271, 84). Livschitz (pp. 183-86), Piertzóv (pp. 233-38) Rostótzki (pp. 32-48), Katanian pp. 56-58 e também nas de O. Matichina e L. Zevierjéiev, em *Maiaóvskomu: sbórník vospomináni i statíei*, (A Maiaóvski: coletânea de reminiscências e artigos), Leningrado, 1940.

broso desfile o Matusalém das gatas, como aqueles "avós do carrossel" que apaziguavam os curiosos da cêrca das barracas.

Cada um dos aleijados, vestindo uma túnica branca, carregava diante de si uma espécie de escudo, no qual estavam pintados, como num emblema, os seus atributos, as marcas da sua monstruosidade. Mãos, pernas, rostos deformados amontoavam-se num enrêdo de partes anatômicas, numa terrível heráldica. Sôbre o escudo do Velho trepava uma horda de gatas pretas. Os rostos emplastrados de modo a degradar a rude maquilagem dos camponeses russos nas festas de Natal, ficavam escondidos pelos escudos e espreitavam de vez em quando, para entoar suas falas. De maneira análoga, os místicos de *Balagántchik* ocultavam-se por trás de sobrecasacas antiquadas, surgindo em certos trechos para lançar exclamações de horror. Para que o escudo estivesse sempre voltado para os espectadores, os aleijados eram obrigados a mover-se em câmara lenta, em linhas paralelas ao palco, sempre defronte ao público. Declamavam versos com preguiçosa lentidão, separando ritmicamente as sílabas entre pausas longuíssimas.

Não se pode argumentar de tudo isso que a montagem do trabalho fôsse muito diferente dos espetáculos do simbolismo. Encontramo-nos sempre no campo do teatro estatuário, em que o ator, manequim de gestos regelados e abafados, devia harmonizar com os painéis pictóricos do fundo, como figura de um baixo-relevo. Estes papelões pintados não deixam prever as formas cúbicas, os cenários tridimensionais, que apareceriam dentro de pouco no Teatro de Câmara.¹ O traje-escudo, no fundo, assemelha-se à superfície chata de uma tela, e os personagens-escudo não são mais do que quadros em movimento, numa espécie de exposição animada, como na comédia de Khliébnikov *Markisa Desés* (A Marquesa Desés). Está-se ainda longe dos trajes angulosos e prismáticos, de estilo cubista, que Aleksandra Êkster criará dentro de alguns anos para os espetáculos de Taírov.

Os figurinos, os panos, os fundos, a dicção monótona e lenta, o movimento retilíneo dos fantoches

(1) Cf. K. Dierjávín, *Kiniga o Kámernom Tiatre*, Leningrado, 1934, pp. 68-69.

reportam-nos aos métodos do chamado teatro “convencional”, experimentados por Meyerhold com Vera Komissarjévskaja, em 1906-7¹. E é sem dúvida uma estranha coincidência que a tragédia tenha sido levada no mesmo palco do qual Komissarjévskaja expressara, nos tons do simbolismo, a ansiedade mórbida da época. Os versos de Maiakóvski reacenderam naquele local os mesmos frêmitos de inquietude que em dezembro de 1906 haviam suscitado as melodiosas cadências de *Balagántchik*². Mas, comparada com a montagem de Vladímir Maiakóvski, a representação do drama blokiano fôra muito mais audaz, sobretudo pelo trecho em que as cenas voavam pelos ares, quase um prefácio ao construtivismo³.

Maiakóvski vestia seu “traje” habitual: a camisa de listras amarelas e pretas, o casaco, a cartola, só no Segundo ato enfeitando-se com uma toga e uma coroa de louros. Depois do cortejo dos aleijados, entrava no palco iluminado e tirava o casaco e a cartola, que confiava a um empregado de cena. Depois, de um estrado de calicó marrom, recitava os seus versos, dirigindo-se ao público: recitava-os em pose de orador, sem se preocupar demais com o côro que gravitava em volta. Enquanto os aleijados arrastavam-se por trás dos escudos num passo duro e prêso, Maiakóvski passeava pelo palco, destacando-se entre aquêles enxame de bonecos deformados como desenhos infantis.

A plasticidade vigorosa dos gestos, o timbre da voz, a mímica do rosto, revelaram nêle um ator de grande promessa. E um crítico conservador, Aleksandr Kúguel (Homo Novus), mesmo considerando o trabalho péssimo, anotou sôbre o intérprete:

“O Sr. Maiakóvski tem uma ótima voz, uma boa dicção, um aspecto teatral. Se pusesse de lado suas loucuras para ser ator, daria um excelente galã. No tempo livre entre espetáculos e ensaios poderia escrever versos discretos, sem alterná-los para propaganda com impudentes sandices”⁴.

(1) Cf. *Sbórník pámíati V. F. Komissarjévskoi* (Coletânea em memória de V. J. Komissarjévskaja), Moscou, 1931.

(2) Blok estava presente ao espetáculo de Maiakóvski. Cf. *Livschitz op. cit.*, pp. 185-186; *Chklóvski, O Maiakóvskom cit.*, p. 57; *Piertzón, op. cit.*, p. 235.

(3) Cf. Nicolai Volkov, *Meyerhold I Moscou*, Leningrado, 1929, p. 278.

(4) “*Tieatr i iskustvo*”, 8 de dezembro de 1913, n. 49.

Já nesta primeira tentativa manifestou-se plenamente a tendência de Maiakóvski a transformar o teatro numa tribuna polêmica. A solicitude pelos humilhados unia-se de fato a uma patética atitude de desafio, de ruidoso protesto contra os burgueses. As imagens empoladas irromperam com atordoante arrogância sobre a sociedade entorpecida e engomada daqueles anos, que escondia sob um dourado gasto o próprio vazio. A tragédia provocou indignação e clamor entre o público que enchia o teatro. "Crivaram-no de assobios", acentua o poeta em sua autobiografia¹. Sobre as reações dos espectadores, vale a pena ler um trecho das memórias de Mguebróv:

Maiakóvski, com sua camisa amarela, andava e fumava como um qualquer. Em torno a ele giravam os fantoches, e nos seus movimentos bizarros, nas suas palavras estranhas havia muito de incompreensível e assustador, como na vida. E o público ouvia com os ouvidos tensos; o público, com suas risadas e leviandades banais, era ele também incompreensível. Assustadoras e incompreensíveis ecoavam do palco as frases de Maiakóvski. Ele dizia: "Sobre vós... pobres ratinhos..." e as pessoas, em resposta, começavam a debochar, e os seus risinhos lembravam o tímido arranhar de ratos numa porta aberta. "Não vá embora, Maiakóvski", gritava o público de gozação quando ele, confuso, recolhia apressadamente, num grande saco, as lágrimas e as folhas de jornal e seus brinquedos de papelão e as burlas da platéia, num grande saco rude recolhia-os para partir na eternidade, em direção dos espaços imensos e do mar..."²

Mguebróv fala de "brinquedos de papelão". E, na realidade, as lágrimas que as mulheres amontoavam aos pés de Maiakóvski eram saquinhos de diversos tamanhos; rudes saquinhos em forma de lábios eram os beijos. E o que dizer da Conhecida do poeta? Livschitz lembra:

A boneca de papel-mâché alta, 5-6 metros, com as faces vermelhas, vestida de trapos e, apesar da roupa feminina, comparável a uma espécie de Papai Noel, agradava realmente a Maiakóvski, como aliás todas estas lagriminhas, lágrimas e lagrimonas brilhando de falsidade e parecendo enormes bôlhas flutuantes. Ele se alegrava como uma criança com os brinquedos mal feitos, e quando tentei agradecer sobre aqueles

(1) *Id. sam. cit.*, p. 22. Muitos viram naquele trabalho apenas uma farsa; não é de admirar-se portanto que, no início de 1914, o empresário B. Ievielinov cogitasse encená-lo em seu teatro de opereta. Notícia o fato o pintor Lentulov, que desenhou as maquetes.

(2) Mguebróv, *op. cit.*, pp. 279-80.

adereços, a meu ver grosseiros, seu rosto entristeceu-se. Só mais tarde compreendi que havia algo de hoffmanniano neste encontro do poeta lírico com as próprias imagens, encarnadas em objetos tangíveis¹.

7.

Embora seja um trabalho experimental, a tragédia de Maiakóvski tem um calor humano que é raro encontrar em outros textos dramáticos da vanguarda européia. Ainda no campo do teatro de pintores, vêm-nos à mente dois atos únicos de Kokoschka, *Mörder Hoffnung der Frauen* e *Sphinx und Strohmann*, de 1907, que deram início à dramaturgia expressionista.

Agora, não obstante o esquematismo e os movimentos rígidos, os personagens de Maiakóvski surgem da miséria e da dor daqueles anos; não obstante as hipérboles e as situações estrambóticas, a tragédia brota de circunstâncias sociais precisas. Por outro lado, vejamos as tentativas de Kokoschka: o primeiro projeta numa tétrica e selvagem antiguidade o tema do mórbido contraste entre os sexos; o outro, definido "ein curiosum", repetindo Grabbe, recolhe temas de pretensiosa metafísica, de humor negro, de demonismo.

Estas complicadas armações, repletas de fantasmas e espectros grotescos, revelam uma opaca aridez cerebral². Por mais bizarro que seja, o Velho das gatas nos parece mais aceitável do que as criaturas de Kokoschka, do que Firdusi, por exemplo, que balanceia uma grande cabeça de palha rotável e traz, prêsa a um cordão, uma vesícula de porco como símbolo da alma.

Na região fantástica do teatro de vanguarda é comum topar-se com seres abstratos, autômatos. Recordamos uma pantomima de Schlemmer, *Das Figurale Kabinett*, de 1922, "metade tiro ao alvo e metade Metaphysicum abstractum", empasto de geométrico e burlesco em que agiam estranhas figurinhas mecânicas, como o Grande Rosto Verde todo Nariz, o Corpo violino, o Quadriculado multicolor, o "Melhor Senhor", o Róseo, o Turco, o Elementar, o Discutível, o Abstrato-linear.

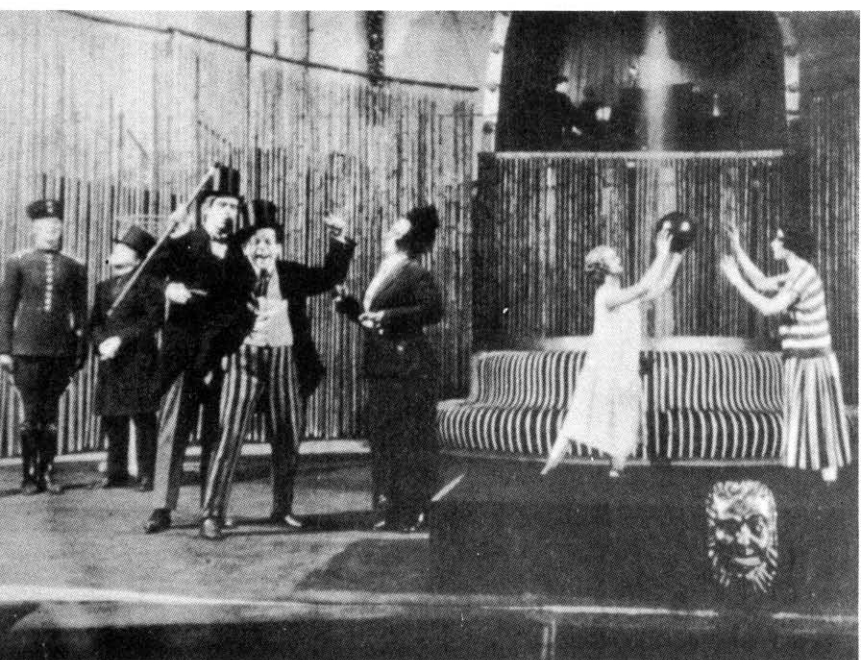
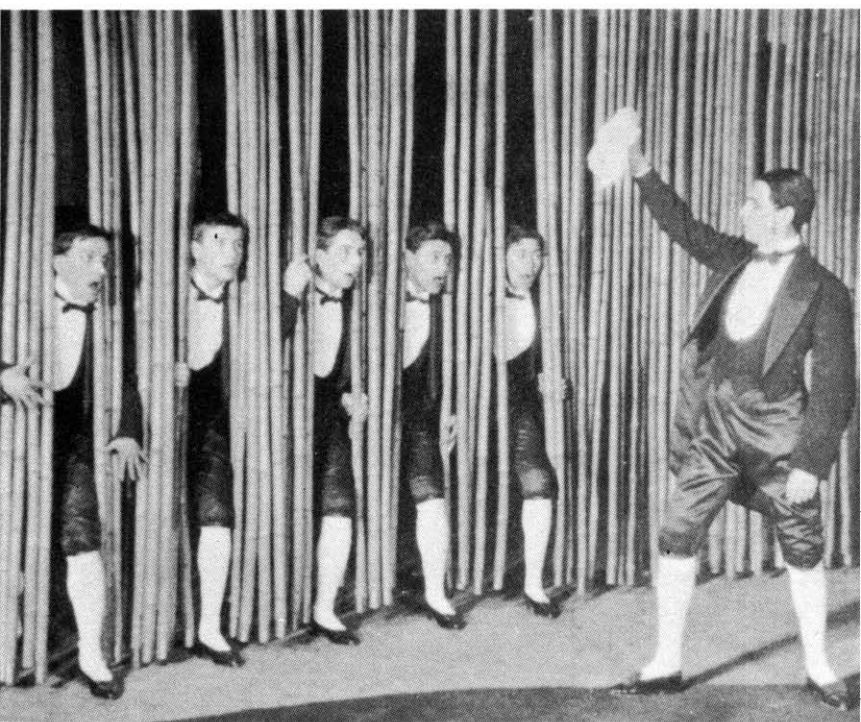
(1) Livschitz *op. cit.*, p. 186.

(2) Cf. Hans Hildebrandt, *Oskar Schlemmer*, Munique, 1952, p. 22.

Há sem dúvida uma certa analogia entre estas aparições e o côro de Maiakóvski, como também entre os escudos emblemáticos dos aleijados e as máscaras exorbitantes que carregavam os atôres do teatro expressionista na "Sturm-Bühne" de Berlim e na "Kampbühne" de Hamburgo ¹.

Mas, diante dos fantasmas verbais nascidos da fantasia de Maiakóvski, somos levados a pensar na labuta das multidões oprimidas, no desespero das pessoas abandonadas. Atraído pelos casos do próprio tempo, o poeta não se perde num labirinto de afetados virtuosismos. Daquele mostruário alegórico de bonecos horrendos vislumbra-se o ambiente real da cidade russa com seu povo humilhado, com seus contrastes estridentes, às vésperas da revolução.

(1) Cf. Schreyer, *op. cit.*, pp. 20-33.



III

EM DIREÇÃO A TERRA PROMETIDA

1.

Os futuristas, e especialmente Maiakóvski (que se encontrava então em Petrogrado), acolheram a revolução como um furacão que varreria longe o academicismo e a velharia retórica. Sonhavam que o novo regime iria libertar-se do lastro cultural e da pálida oleografia dos burgueses. No nosso poeta os acontecimentos de outubro pareceram revigorar o ardor pela luta, o menosprêzo polêmico, a alegria exuberante das côres e dos sons. No entusiasmo do grande revolvimento, êle produziu grande número de poesias, participou de

disputas e difundiu manifestos, que não tardaram a despertar o desprezo dos novos carolas assustados pela sua veemência.

A 5 de dezembro de 1917, Maiakóvski transferiu-se para Moscou. A cidade fervilhava de cafés literários, onde, em torno a poetas e escritores, reuniam-se traficantes, soldados em licença, aventureiros de toda espécie. Recordemos a "Estrebaria do Pégaso", abrigo dos imaginistas, o "Cofrezinho musical", o "Pitoresco", ornamentado com vistosas pinturas de Iakulov e Tátlin, "estupendo brinquedo nas mãos de gente adulta demais", nas palavras de Erenburg¹. Com suas noitadas barulhentas, estes locais supriam a escassez dos jornais impressos então em papel de embrulho com tinta péssima.

Maiakóvski frequentou o "Café dos poetas", refúgio dos cubo-futuristas, fundado em outubro daquele ano por Vassíli Kamiênski e pelo "futurista da vida" V. Goltchsmidt, numa estreita lavanderia do beco Nas-tássinsk². Tétlin, Iakulov, Lentulov, Machkov e outros pintores tinham decorado esta "cabana de cowboys" (como a definiu Maiakóvski), espirrando curiosos arabescos nas paredes cobertas de tinta preta. David Burliuk pintou uma fileira de estranhas imagens: túrgidas costas de mulheres, garupas eqüinas com muitas pernas, listras variadas, e dizeres como "mungiais sapos extenuados" e "ao diabo, vacas sem chifre nem ferro de passar"³. Segundo Kamiênski, nosso poeta desenhou numa parede "um elefante vermelho com a probóscide enroscada e na barriga a assinatura: Maiakóvski".

Aqui, com Kamiênski e Burliuk, Maiakóvski dava um espetáculo cada noite, declamando seus próprios versos. Em um jornal daquela época, lê-se:

Maiakóvski é descarado, brilhante e sagaz. E talvez seja também um bárbaro, mas daqueles da periferia de New York. Não discute com os infelizes "odontólogos" que vêm ao Café dos Poetas, mas com habilidade de campeão de box deixa-os simplesmente *knock-out*, sem fôlego. Da sua bôca quadrangular voam, não palavras, mas pedras retumbantes de um rio alpino. Ele quer ser monumental, mas como um

(1) Iliá Erenburg, *A vsió-taki oná viértitsia* (E no entanto, ela gira), Moscou-Berlim, 1922, p. 26.

(2) Cf. Kamiênski, *Jizn s Maiakóvskim* cit., pp. 190-203.

(3) Cf. S. Spasskij, *Moskava*, in *Maiakóvskomu* (A Maiakóvski) Leningrado, 1940, p. 73.

Verdadeiro ianque vê a grandiosidade em forma de números gigantescos. Por isso prefere os personagens e os objetos milenares, com mil braços e mil olhos. As suas idéias são cosmogônicas, mas não é Dante, é Walt Whitman. Dir-se-ia que domina os elementos, mas os elementos por ele amassados seriam um pouco operísticos, como em, Briusov ¹.

Com Burliuk e Kamiênski, Maiakóvski redigiu, em março de 1918, o único número da *Gazeta futuristov* (Jornal dos futuristas), nela publicando uma carta aberta aos operários, a lírica "Nach March" (A nossa marcha) e a "poeto-crônica" "Revoliútzia". Após ter interpretado três filmes, dos quais falaremos a seguir, em junho de 1918 voltou a Péetrogrado. O "Café dos Poetas" fechara a 14 de abril.

Naqueles dias futurismo e revolução pareciam identificar-se, a novidade das formas coincidindo com a renovação política. Os artistas de vanguarda, que na ruína dos velhos hábitos avistavam a chegada de uma inesperada liberdade formal, consideravam o futurismo a única tendência capaz de expressar o fermento da época. Foram os cubo-futuristas os primeiros a inculcar nas próprias obras o ritmo, os temas, os propósitos da revolução: sejam vistos o projeto de Tátlin para um monumento à Terceira Internacional, a comédia *Mistéria-Buf* e o poema *150 000 000* de Maiakóvski, o drama *Stienka Rázin* de Kamiênski, os espetáculos de Meyerhold. Por outro lado, por várias ramificações, o futurismo penetrara por toda parte, e até o teatro de Taírov, recorrendo aos cenários fantasiosos de Iakulov, cultivava, como disse Maiakóvski, "um adocicado futurismo para senhoras" ².

Agora também entre os futuristas destacou-se a pintura:

As ruas são nossos pincéis
As praças nossas paletas,

decreta Maiakóvski em *Prikaz po Ármii Iskustva* (Ordem ao exército da arte, 1918).

No início de 1918 foi instituído, no âmbito do Narkomprós (Comissariado do povo para a instrução),

(1) Nat Inber, *Café poetov*, in "Tieatrálnala Gazeta", Moscou, 17 dezembro de 1917, n. 51.

(2) *Otkrítóie písmó A. V. Lunatchárskomu* (Carta aberta a A. V. Lunatchárski (1920) in *Póinoie sobránie sotchniêni XII*, Moscou, 1937, p. 27.

o IZO, ou "Otdiel izobrazítelnikh iskustv" (Seção das artes plásticas), organismo estatal com plenos poderes, presidido pelo pintor D. Sterenberg. O IZO era dividido em dois "colégios artísticos" autônomos: o de Petrogrado, do qual faziam parte Maiakóvski, O. Brik, N. Altman, N. Púnin, e o de Moscou, que contava com figuras como Maliévitch, Tátlin, Kandínski, Ródtchenko, e O. Rózanova, N. Udaltzova, I. Machkov, R. Falk. Através do IZO o regime soviético dava seu consento às correntes mais audazes. Esta seção, quartel-general da vanguarda, teve o contróle das escolas, galerias, jornais, estabeleceu um fundo e uma comissão de compra, e organizou em pouco tempo inúmeras exposições de pintura não objetiva.

Mesmo aderindo à causa do comunismo, os artistas do IZO reafirmavam aquela autonomia da forma que fôra desde o início o tema dominante de todos os manifestos cubo-futuristas. Um tal axioma parecia ainda revolucionário a um país em que as pesquisas formais eram consideradas sinais de decadência, sofismas alienadas da chamada "espiritualidade" russa.

Os teóricos e os pintores do IZO acentuaram os aspectos técnicos da arte, rivalizando com os críticos e com os filólogos da escola "formalista" (Chklóvski, O. Brik, Jakobson, Eichenbaum etc.) que haviam apoiado o cubo-futurismo desde suas origens¹. Havia estreita ligação entre estes dois grupos: Ossip Brik, por exemplo, pertencia tanto ao IZO quanto ao Opoiáz (Sociedade para o estudo da linguagem poética). Além disso, o método "formal" tinha também suas raízes no cubismo. Os filólogos do Opoiáz de Petrogrado e do Círculo Lingüístico de Moscou, vivos partidários de Khliébnikov e Maiakóvski, exploravam a estrutura de uma obra como se fôsse um engenho mecânico, decompondo-a em seus elementos. Desintegravam os textos com furor analítico, pesquisando, trecho por trecho, as relações, a trama sonora, os truques estilísticos. A precisão de laboratório nêles se unia a uma licenciosidade de café literário. Construindo suas próprias teorias por sôbre as experiências dos cubo-futuristas, justificaram suas proezas verbais numa série de pesquisas caprichosas e cintilantes.

(1) Cf. Viktor Erlich, *Russian Formalism*, Haia, 1955, pp. 45-50.

Mas voltemos à pintura. Triunfava o suprematismo. Chegaram até a ornamentar com telas não-objetivas os lados dos trens e as ruas das cidades. Painéis enormes esconderam as fachadas arrebitadas dos velhos edifícios. Em "decreto" de 1918, assinado por Maiakóvski, Kamiênski e Burliuk, ressaltam estas palavras:

Artistas e escultores são convocados a apanhar, sem demora, latas de tinta e a iluminar, a pintar com os pincéis da própria maestria as ancas, a testa e o peito das cidades, das estações e das manadas de vagões ferroviários eternamente em fuga¹.

Assim o povo russo pôde admirar ao aberto grandiosas cenografias de Chagall, Ékster, Sterenberg, Altman. Vítebsk, por exemplo, foi um dia transformada numa espécie de fabuloso centro da pintura moderna, os bondes, as vitrinas, as casas foram cobertas de cores brilhantes. Sierguéi Eisenstein conta:

Uma estranha cidade de província. Tôda de tijolos vermelhos enfumaçados, como muitas cidades das regiões ocidentais. Mas esta é mais estranha do que as outras. Aqui, nas ruas principais, uma tinta branca recobre os tijolos vermelhos. E sôbre o fundo branco espalham-se círculos verdes. Quadrados côr-de-laranja. Retângulos azuis. É a Vítebsk de 1920. Pelas suas paredes de tijolos passou o pincel de Cássimir Maliévitch².

Desta forma a arte de vanguarda saía de dentro das galerias para o meio do povo:

Às ruas, futuristas,
tamborileiros e poetas!³

Apoiado pelo IZO em Petrogrado, Maiakóvski sentiu-se mais seguro em sua luta. Imprimiu com o título *Rjanóie slovo* (A palavra de centeio) uma pequena antologia de líricas de futuristas, prefaciada por um artigo seu e uma afetuosa introdução de Lunatchárski, o primeiro Comissário do povo para a instrução. E quando, em dezembro de 1918, Óssip Brik e Nicolai Púnin fundaram o jornal "Iskustvo Comúni" (A arte da comuna), órgão do IZO, Maiakóvski nêle publicou

(1) *Dekrét nº 1 o demokratizátzji Iskustv in Pólmaie sobránie so-tchínieni*, (Obras completas), XII, Moscou, 1937, pp. 14-15.

(2) *Zamiétki o V. V. Malakóvskom*, (Notas sôbre V. V. Malakóvski), "Iskustvo kinó" (A arte do cinema), 1958.

(3) Malakóvski, in *Príkaz po Armii Iskustva*, op. cit.,

algumas poesias que têm a cadência de “mandatos”, poesias que surpreendem pela intensidade das concordâncias fonéticas, pela escrita arrojada e violenta.

A tendência batalhadora do jornal e o tom sem preconceito daqueles versos provocaram um conflito no interior do Narkomprós, entre o IZO e a “Seção museus e defesa do passado”. Maiakóvski não perdia uma oportunidade para ridicularizar e desalentar este grupinho de conservadores, e esses enfureciam-se com as “barbaridades” dos futuristas, acusando-os de querer destruir o patrimônio de séculos de cultura. Irritaram-se sobretudo com a poesia “Rádovatsia rano” (É cedo para alegrar-se) em que Maiakóvski, retomando temas habituais do futurismo, afirmava:

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

Este protesto audacioso contra o passado, mas especialmente contra os regateadores do passado, parece concebido em competição com a ode “Mi” (Nós, 1918), do poeta proletário Vladímir Kirilov, que convidava também a queimar Rafael e destruir os museus. Mas não é mais, na realidade, do que uma amena bravata, um paradoxo polêmico. Como já dissemos, Maiakóvski admirava a antiga pintura dos ícones, e também Púchkin lhe era querido, como mais tarde demonstrou na poesia “Iubiliéinoie” (1924) a êle dedicada¹. Con-

(1) Cf. Ripellino, *op. cit.*, pp. 297-306 — N. do A. Tradução Brasileira de Haroldo de Campos, in *Poesia russa moderna*, de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968, pp. 165-175. — N. do E.

tudo, a "Seção museus", com seu zelo sagrado, viu naqueles versos uma exortação à violência, e coube a Lunatchárski apaziguar os conservadores amuados ¹.

2.

No verão de 1918, numa vila em Levachovo, perto de Petrogrado, na ferrovia da Finlândia, Maiakóvski compôs a comédia versificada *Mistéria-Buf*, concebida já antes da revolução de Outubro ². A 27 de setembro leu seu novo trabalho em casa de Óssip e Lília Brik, na presença de Lunatchárski e Meyerhold ³.

Os personagens são sete pares de "puros" (um gor-do francês, um australiano com a mulher, um oficial italiano, um oficial alemão, um mercador russo, o negus abissino, um chinês, um corpulento persa, um rajá hindu, um paxá turco, um pope, um estudante, um americano) e sete pares de "impuros" (um limpa-chaminés, um lanterneiro, um chofer, uma costureira, um mineiro, um carpinteiro, um trabalhador braçal, um doméstico, um remendão, um ferreiro, um padeiro, uma lavadeira, um pescador e um caçador de esquimós).

Em seguida ao dilúvio, "puros" e "impuros" de tôdas as partes do mundo reúnem-se no pólo boreal, único lugar sêco. Como a inundação ameaça o pólo também constroem uma arca e começam a navegar em direção ao monte Ararat. De repente, enquanto os "impuros" estão sob a cobertura, os "puros" dão um golpe de estado, proclamando soberano o negus abissino. Mas, percebendo que o déspota é um devorador desbragado, decretam a autocracia superada e, atirando-o ao mar, apaziguam os "impuros" para com êles instituir a república. No entanto, nada muda: os "impuros" são obrigados a quebrar as costas a serviço dos "puros", que tratam de empanturrar-se. "A um a rôscã, ao outro o buraco", observa com arrogância o francês, e o mercador, segurando-lhe o bastão: "Alguém terá que comer as sementes, não é para todos a melancia".

(1) Com o artigo *Lojka protovoládia* (Uma colher de antídoto) em "Iskustvo Comúni" de 9 de dezembro de 1918, n. 4.

(2) A primeira idéia de *Mistéria-Buf* data de agosto de 1917. Cf. *Iá sam*, em *Póлноie sobránie soichiniént*, I, Moscou, 1955, p. 24.

(3) Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 107.

Descontentes com uma república que se revela um "czar de cem bocas", os "impuros" atiram ao mar os burgueses, continuando a navegar contra sua vontade em direção ao monte Ararat. Mas as provisões escasseiam. Enquanto a fome os atormenta, vêem chegar por sobre as águas, como uma miragem, o Homem comum¹. Subindo no tôlido, êle afirma, num nôvo "sermão da montanha", que não o Ararat e sim a Terra Prometida é a meta, e descreve esta região como sendo um paraíso de delícias.

Tomando nôvo impulso com suas palavras, os "impuros" abandonam a arca e, trepando em árvores e postos, "como passarelas solares, escadas de arco-íris", através das nuvens penetram no inferno. Os diabos, liderados por Belzebu, alegram-se com a prêsa inesperada, mas o trabalhador os freia e assusta, contando os horrores da terra, diante dos quais empalidecem as torturas do inferno.

Daqui, sempre em busca de alimentos, os "impuros" passam ao paraíso, onde, entre fileiras monótonas de anjos, habitam, suspensas como nas "glórias" dos velhos teatros, as figuras decorativas de Rousseau e de Tolstói. O barbudo Matusalém (sósia do Velho das gatas) recebe-os com insípidos alimentos de nuvens e discursos paternais. Os "impuros" fogem dêste lugar cacête em que os anjos matam o tempo bordando nas nuvens as iniciais de Cristo.

E ei-os por fim diante dos portões pintados da Terra Prometida. Incrédulos, temem ter caído numa cidade qualquer do passado, mas o lanterneiro, montando em sua escada, descreve do alto aos companheiros as maravilhas que os aguardam. As portas escancararam-se, e os objetos exultantes vêm de encontro aos "impuros", trazendo pão e sal em sinal de boas-vindas. A comédia encerra-se com um hino triunfal, que lembra os hosanas dos poetas proletários².

Maiakóvski havia acenado ao paralelo entre revolução e dilúvio universal já na "poeto-crônica" "Revo-

(1) Ao pé da letra: O Homem simplesmente (Tcheloviék prosto).

(2) Cf. E. Naumov, *Maiaakóvski v piérvie gódi soviétskoi vlásti* (1917-1922), (Maiaakóvski nos primeiros anos do regime soviético — 1917-1922) Moscou, 1950, e A. Miétchenko, *Tvórtchestvo Maiaakóvskovo* 1917-24, 88., Moscou, 1954. Também: Peter Yershov, *Comedy in the Soviet Theatre*, Londres, 1957, pp. 14-26.

liútzia" (1917) afirmando: "É o primeiro dia do dilúvio operário", e em "Nach March" (Nossa marcha, 1917) que começa:

Troa na praça o tumulto!
Altivos píncaros — testas!
Águas de um nôvo dilúvio
lavando os confins da terra.¹

Em *Mistéria-Buf*, portanto, o tema dos aleijados transforma-se naquele dos "impuros", e o poeta-apóstolo torna-se o Homem comum (não foi por acaso que também este papel foi interpretado por Maiakóvski). Em *Korol na plóchchadi* (o rei na praça), de Blok, uma multidão vacilante aguardava misteriosas embarcações de países longínquos. Aqui, por sua vez, é a classe operária que embarca numa intrépida viagem ao futuro. Se em *Vladimir Maiakóvski* prevaleciam notas de lúgubre sofrimento, aqui irrompe, festivo, o entusiasmo do poeta pelo proletariado.

3.

A explicação do título lê-se no programa que Maia-kóvski redigiu em 1921, quando a comédia foi encenada em um circo de Moscou, em homenagem ao III Congresso do Comintern:

Mistéria-Buf é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo. Os versos de *Mistéria-Buf* são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de *Mistéria-Buf* é o movimento da massa, o conflito das classes, a luta das idéias: miniatura do mundo entre as paredes do circo.

Um misto, portanto, de "sagrado" e de burlesco. Para transmitir as dimensões do revolvimento de outubro, Maiakóvski dá ao seu trabalho uma amplidão cósmica, nêle incluindo o paraíso, o inferno e a Terra Prometida. Aquilo que mais chama a atenção na primeira leitura é o grande número de referências religiosas. A aparição do Homem comum parece inspirada na de Cristo, num quadro famoso do pintor do século XIX, Aleksandr Ivanov, que o poeta costumava admirar na

(1) Tradução brasileira de Haroldo de Campos in Vladímir Maiakóvski, *Poemas*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967, p. 77. — N. do E.

galeria Trietiakóv, e o seu discurso é calcado, como já foi dito, no "Sermão da Montanha". Alterando as palavras de Cristo, "Bem-aventurados os pobres de espírito, pois deles é o reino do céu" (Mateus, V,3), o Homem comum proclama:

O meu paraíso é para todos
menos para os pobres de espírito.

(vv. 880-81)

Este personagem lembra o herói do poema "Tche-loviék" (O Homem, 1916-17). Além disso, o final do capítulo "O Nascimento de Maiakóvski" em "Tche-loviék" prefacia o sermão do Homem comum, e vice-versa, o episódio do paraíso em *Mistéria-buf*, com aquela sua atmosfera de tédio angelical, repete o capítulo "Maiakóvski no céu". Nem deve ser esquecido que já no poema aparecem as figuras da lavadeira, do padeiro e do remendão.

Embora pareça estranho num futurista, Maiakóvski aproxima-se, nesta comédia, dos mistérios medievais, e não só pelo tema bíblico, mas pelas intenções alegóricas, os personagens e os locais sobrenaturais, a pitoresca mistura do cômico e do solene. O cômico prevalece sobre o "sagrado", como naqueles textos da Idade Média em que as cenas cômicas dilatam-se em prejuízo das litúrgicas. Veja-se o texto boêmio *Mastitichkar* (O ungüentário), onde as façanhas obscuras de um charlatão e seus servos ofuscam o tema das três Marias que vão em busca de bálsamos para o corpo de Cristo.

Nos primeiros anos do comunismo, poetas e diretores folhearam ansiosamente a Bíblia e os Evangelhos, para encontrar analogias com os acontecimentos que haviam transtornado a Rússia. Andriei Biéli, no poema "Khristós voskriés" (Cristo ressuscitou, 1918), fala da realização de um "mistério universal". No encerramento dos *Doze* (1918) de Blok, a imagem de Cristo avança na tempestade pelas ruas enevoadas de Petrogrado, à frente de doze soldados vermelhos. E Iessiênin, num ciclo de poeminhas enfeitados de 1918, cujas metáforas são um empaste de religiosidade patriarcal e arrogância blasfema, encobre a revolução como o advento de um novo Nazaré, um primitivo paraíso camponês. Entre aquelas páginas florescem ainda os versos de

“Inônia”, que desde o início se propaga numa cascata de semelhanças bíblicas:

Não me assustarão a ruína
nem as lanças nem os dardos da chuva:
assim afirma segundo a Bíblia
o profeta Iessiênin Serguei.
A minha hora é chegada
não me apavora o assobio do chicote.
O corpo, o corpo de Cristo
cuspo da boca.

Ainda em 1918, o diretor Ievguêni Vakhtangov anotava em seu Diário (novembro 24):

É preciso encenar *Caim* (tenho um plano audaz, ainda que absurdo). É preciso encenar *As Albas*, é preciso representar a Bíblia. Recitar o espírito sedicioso do povo. Mas veio-me à tona agora um pensamento: seria belo se alguém escrevesse um trabalho sem partes únicas. Em cada ato recita somente a multidão... Movem-se para o obstáculo. Exultam. Enterram os caídos. Entoam o canto universal da liberdade¹.

Alguns dias antes (outubro 25), o mesmo Vakhtangov, sonhando representar um drama sobre Moisés libertador de seu povo, assim idealizou o final: “Noite. Ao longe, além dos limites tangíveis do espaço, um fogo. Na noite ouve-se o canto de esperança de milhares de peitos apressados. Vai o povo, ansioso de construir a própria liberdade”².

Da mesma forma Stanislávski procurou, nas Sagradas Escrituras, um paralelo para os desastres da guerra fratricida, encenando, a 4 de abril de 1920, o *Caim* de Byron³.

Havia naqueles dias, nos poetas e nos homens de teatro, a febre de tecer afrescos monumentais, alegorias complicadas que refletissem os extraordinários acontecimentos da época. Olhavam ao longe, perdendo-se em ingênuas tramas de comparações e símbolos. Como exemplo podemos citar a empolada *Lieguenda o Komunare* (Lenda do Comunardo), de Piotr Koslów, re-

(1) E. Vakhtangov, *Zapiski, pisma, staty* (Apontamentos, cartas, artigos), Moscou-Leningrado, 1939, p. 127.

(2) Vakhtangov, *op. cit.*, pp. 123-24.

(3) Cf. K. Stanislávski, *Moia jizn v iskusstvie* (Minha vida na arte) in *Sobranie sochineni* (Obras reunidas), I, Moscou, 1954, pp. 378-83. Também: P. Markov-N. Tchúchkin, *Moskóvski khudójestveni teatr* (O Teatro de Arte de Moscou), Moscou-Leningrado, 1950, pp. 47-48.

presentada no Proletkult de Petrogrado em 1919, em que o Filho do Sol e o Filho da Terra, vencendo as forças do mal, forjavam numa fornalha sobre os montes um Comunardo, que desceria nas fábricas e nas minas para incitar os operários e conduzi-los através do deserto a um futuro resplendente¹. Entre 1918 e 1921 os poetas do Proletkult de Petrogrado e os de Kúznitza (A forja) de Moscou, num amorfo fluxo de salmos, hinos, jaculatórias, cantaram a revolução como um movimento sideral².

Maiakóvski não era alheio a esta tendência chamada "cosmismo", que alargava aos espaços do universo o fermento político daqueles anos. Os fatos de outubro foram para ele incentivo de estupendas utopias, fantasiosas visões planetárias. Em uma carta aberta aos operários, de 1918, encontram-se estas palavras suas:

A ninguém é dado saber que sóis iluminarão a vida do futuro. Talvez os artistas mudem em arco-íris de cem cores a poeira cinzenta das cidades, talvez do alto dos montes ressoe sem trégua a música fragorosa dos vulcões transformados em flautas, talvez as ondas dos mares sejam por nós forçadas a dedilhar as rédes de cordas esticadas da Europa às Américas³.

No prefácio à segunda variante de *Mistéria-Buf*, como precursor da época dos sputniks ele dirá:

"Hoje na Comuna respira a vontade de milhões, e dentro de cinquenta anos, talvez, ao ataque de longínquos planetas, lançarão seus couraçados aéreos".

4.

Muitos elementos de *Mistéria-Buf*, como a brevidade das cenas destacadas como vinhetas, o desenvolvimento rítmico do palavreado, a agilidade verbal dos personagens, e a própria estrutura ostentosa, espetacular, reportam-nos àquelas formas de teatro que flo-

(1) Mguebrón, Cf. *op. cit.*, pp. 480-96.

(2) Cf. A. Vorónski, *Prozđiki i poétii "Kúznitzi"* (Prosadores e poetas de "A Forja"), in *Litteratúrnie portriéti* (Retratos literários), II Moscou, 1929.

(3) *Otkrítoie pismo rabótchim* (Carta aberta aos operários), in *Pólnoie sobránie sotchiniéni* (Obras completas), XII, Moscou, 1937, p. 13.

resceram numa dada época nas feiras russas, sob as chamadas “montanhas geladas”¹.

As “montanhas”, que cada ano nas semanas do Carnaval e da Páscoa eram erguidas em vastas praças, eram duas tôrres de madeira opostas, tendo no alto pèrgolas no estilo oriental. Das tôrres desciam, por sôbre andaimes em declive, dois trampolins cobertos de gelo e enfeitados nos lados por pequenos abetos plumosos. Nestes declives o povo escorregava de trenó, como na superfície de um espelho côncavo, acabando na planície. Ao lado das “montanhas” iluminadas por lanternas de mica colorida, amontoavam-se as barracas e os museus de cêra, parque de diversões, “castelos” de títeres.

Das atrações que animavam a feira, sobretudo os “raiók”, a “pietruchka” e as cantigas dos “avôs do carrossel” influenciaram *Mistéria-Buf*. O “raiók”, em poucas palavras, era o seguinte: uma caixa com duas ou mais lentes de aumento na parte anterior, em cujo interior rodava, prêsa entre dois rolos, uma fita de pequenos quadros populares de côres berrantes. Eram geralmente ingênuas vistas da cidade, que pintores inexper-tos haviam desenhado com torta perspectiva. Os curiosos olhavam nas lentes, enquanto o “raióchnik”, o panoramista, movia a fita, acompanhando os quadros com uma retumbante lenga-lenga, entremeada de maliciosas alusões.

Semelhantes às burlas dos “raióchnik” eram as alegres falações dos titereiros, que apresentavam a “burleta” de Pietruchka, seqüência de pequenas cenas brilhantes, em que o fantoche pateta atacava com duras chibatadas os bonecos rivais. Como o “raiók” e as cenas da “pietruchka”, também as argúcias dos “avôs do carrossel” tinham timbre popular. Como os “paradistes” do Boulevard du Temple, êstes charlatões tinham a incumbência de atrair as pessoas com uma ruidosa discursória. Acampados nos balcões dos carrosséis, das barracas, com uma barba de estôpa, um casacão pardo todo remendado e um chapéu redondo de postilhão, re-

(1) Cf. V. Vsievolódski-Gerngross, *Istória rúskovo tieatra*, (História do Teatro Russo), Leningrado-Moscú, 1929 II cap. X: A. I. Alekséiev-Iakulov, *Rúskie narodnie guliánia* (Divertimentos populares russos), (encarregado: Ievg. Kuznietzov), Leningrado-Moscú, 1948: *Rúskaia národnáia drama XVII-XX vekov*, (O drama popular russo dos séculos XVII — XX) (enc. P. Bierkov), Moscú, 1953.

citavam grosseiras canções de despropósitos, entre-meando a sua fala de referências pungentes aos fatos contemporâneos.

Essas atrações fizeram muito sucesso entre o povo, e Maiakóvski reecoa suas cadências para dar a seu texto a inflexão de formas tradicionalmente familiares à gente simples e inculta que enchia então os teatros.

Para o episódio do inferno, Maiakóvski recordou-se certamente das pantomimas dos barracões. Quando, em outubro de 1917, lhe foi proposto escrever para a Casa do povo de Petrogrado uma "revista" satírica (esquema inicial de *Mistéria-Buf*) o poeta entrou em contato com o diretor de espetáculos de feira Aleksiéi Aliéksiéiev-Iákovlev. Conta êste último em suas memórias que Maiakóvski observou detidamente no depósito da Casa do povo de Petrogrado uma maquete do inferno que êle estava modelando¹. O inferno era geralmente, nas barracas, um enorme demônio barrigudo, de cujas fauces escancaradas saltavam fora diabinhos de malha vermelha e tridente. Cravado na terra, o demônio engolia os malvados, soltando das narinas e das orelhas nuvens de fumaça.

Maiakóvski adorava os truques e as "ilusões" cênicas, e não se pode excluir a hipótese de que aquela maquete tenha influído na sua concepção do inferno. Os diabos de *Mistéria-Buf* são provenientes, de fato, dos teatros e estampas populares, e não têm nenhuma afinidade com os demônios da poesia e da pintura decadentes, que tinham o aspecto de monstruosas aranhas de negros tentáculos.

Os simbolistas também sofreram a fascinação pelas feiras. Não há dúvida de que Blok, em *Balagántchik*, tenha pensado nas arlequinadas dos barracões de Petersburgo. Nos seus versos, porém, a alegria estrondosa daqueles espetáculos esfumaça-se em aflita ironia. As figuras das barracas, as máscaras tornaram-se sempre na poesia simbolista vaporosos vultos de gelo, capotes voçais, fantasmas dançantes na tempestade de neve.

Em *Mistéria-Buf*, ao contrário, as atrações da feira transmitem-se sem perder nada do brilho, da rustiquez plebéia, das côres vistosas. Poder-se-ia quase argu-

(1) Aleksiéiev-Iákovlev, *op. cit.*, pp. 160-63.

mentar que a matéria verbal do futurismo coincidia com a do teatro popular. Não se pode dizer a mesma coisa de uma outra comédia da época, que procura ligar-se ao gênero das feiras: *Blokhá* (A pulga, 1925) de Zamiatin, resumo do conto de Lieskóv sobre os artesões de Tula que ferraram as patas de uma microscópica pulga de aço. Em *Blokhá*, as deixas das barracas, dos “raiók”, da “pietruchka” são transpostas em pequenos quadros estilizados e preciosos, comparáveis às “miniaturas” que apresentava o cabaré “Lietútchaia mich” (O morcêgo) de Moscou antes da revolução.

A identificação das páginas de Maiakóvski com a criação popular torna-se evidente sobretudo comparando *Mistéria-Buf* com a comédia sobre o czar Maximiliano¹. Enrêdo de fragmentos disparatados, de episódios pitorescos, acrescidos ao tema-raiz no curso de uma longa transmissão oral, êste trabalho voltou a ter grande sucesso após os acontecimentos de outubro, nos anos em que o teatro popular parecia tão moderno quanto a poesia de Khliébnikov ou um quadro de Maliévitch. E Aleksiéi Riémizov republicou-o em 1920, numa redação que é uma verdadeira colagem das diversas variantes.

Como *Mistéria-Buf*, a comédia sobre o czar Maximiliano constrói também as próprias falas sobre um vivaz jôgo de dicussões, de trocadilhos, de expedientes fonéticos. Também reúne personagens de várias partes do mundo e encurta as distâncias semânticas numa ingênua perspectiva de “lubók”, trocando temas sacros e profanos com a mesma habilidade com que palhaços de circo trocam seus chapéus.

E vice-versa: no tom de suas discurseiras, no apresentar-se à queima-roupa, alguns dos “puros” lembram os paladinos e prepotentes daquela comédia. O negus é uma cópia de Maximiliano, e o pope “armário de barba”, quando pronuncia uma oração pela eleição do negus, assemelha-se aos dois padres bêbados que, recitando uma zombeteira paródia do rito ortodoxo, unem em matrimônio o czar Maximiliano a uma deusa pagã.

(1) Cf. Vítor Chklóvski, *Khod Konjá*, (O passo do cavalo) Moscou-Berlim, 1923, pp. 48-50, e Piertzóv, *op. cit.*, II, Moscou, 1956, pp. 84-86.

A primeira comédia soviética desprende-se portanto dos moldes burgueses, atingindo as formas do teatro de feira. A fusão dos temas populares com imagens futuristas gera efeitos curiosos. A Terra Prometida, por exemplo, é um cruzamento de uma região do suprematismo e um idílico paraíso de “lubók”: “Amon-toam-se até o céu molhes escancarados de fábricas e de habitações diáfanas. Envolto em arco-íris, estacionam os trens, os bondes, os automóveis, e no centro há um jardim de estrêlas e luas, enfeitado pela coroa fulgurante do sol”.

Em contraste com a cidade desolada de *Vladimir Maiakóvski*, a cidade do futuro aparece ao poeta como um despreocupado país de bem-aventuranças, fervilhando de comida, bandeiras, garrafas. Não é para menos que o lanterneiro, montando para olhar além dos muros, anuncia aos “impuros”:

As árvores florescem,
mas não de flôres, de sanduíches.

(vv. 1350-51)

Aqui as coisas não são símbolos ameaçadores de um mundo mofado. As calças e vestidos, que em *Vladimir Maiakóvski* desciam dos letreiros para agredir os homens assustados, são sucedidos por objetos racionais, como a máquina, o livro, o pão, a serra, o martelo, tirados em pêso dos emblemas do socialismo. Se em *Vladimir Maiakóvski* as coisas agiam fora de cena, e da sua sublevação se tinha notícia somente através do falar febril dos fantoches, aqui assomam-se à ribalta, intervindo no diálogo. Felizes de estarem livres dos burgueses, os “companheiros objetos” obedecem com entusiasmo aos “impuros”.

Sob o tecido de imagens avista-se nos versos de *Mistéria-Buf* a influência dos têrmos políticos, das palavras de ordem, das frases polêmicas daqueles anos. Os “impuros” representam a solidariedade proletária, a disciplina de classe, o internacionalismo. Se os personagens de *Vladimir Maiakóvski* eram bonecos passivos, sombras inertes do poeta, os “impuros” movem-se autônomos, fazem a viagem a sós. Mas, apesar disso, são duros e fastidiosos, desesperadamente uniformes

como as fichas de um arquivo. O fato de irem ao inferno, como os heróis das fábulas que penetravam no além-túmulo voltando vivos após terem enfrentado hordas de demônios, não os torna em nada mais interessantes¹.

Parecem-nos mais bem sucedidos os vultos dos “puros”. Descendem dos “gordos” do monodrama, e é característico que o poeta, num croquis de 1919, os tenha representado como bolinhas em cima de pernas finíssimas, enquanto desenhava os “impuros” como caixas cúbicas, angulosas. Na sátira de Maiakóvski estes fantoches assumem o ar de seres anômalos, cômicas atrações, semelhantes àqueles “fenômenos” que eram exibidos numa época nas barracas dos saltimbancos². A este grupo junta-se a Dama histérica, cuja excitação em meio à revolta lembra as ânsias e temores do Comum jovem de *Vladimir Maiakóvski*.

Com a fileira farsesca de “puros” Maiakóvski dá início àquelas máscaras sociais que terão grande parte no teatro da revolução. Durante longos anos as ribaltas soviéticas tratarão os personagens à moda de cartel: os proletários heróis positivos, os burgueses, com pilhérias do mais elementar grotesco.

Poucos de nós poderíamos agora aprovar uma partição esquelética como aquela que divide a comédia de Maiakóvski. Os esquemas aborrecem-nos, mesmo se revestidos de fantasia e metáforas. E quem poderia convencer-nos de que o mundo seja claramente dividido em dois recintos opostos, de que uma linha precisa, obsessiva, separe o preto do branco, a virtude do delito? Mas naqueles dias os poetas e artistas gostavam de assumir o papel de jogral, representando os homens e a vida com impiedosos contrastes alegóricos, como numa grandiosa “moralidade”.

(1) Cf. D. Moldávski, *Maiakóvski i folklor, in Rússkaja soviétskaja poésia i národnóje tvórichestvo* (A poesia russa-soviética e a arte popular), Leningrado, 1955.

(2) Ao que nos parece, a família dos “puros” serviu de modelo a Erenburg para o romance *Nibitchánie pokhojdénia Júlio Jurenito i levó utchenikóv* (As extraordinárias aventuras de Júlio Jurenito e seus discípulos, 1922), em que os seguidores do empreendedor filósofo Jurenito vinham também de diversos países: o francês Delhaie, o alemão Karl Schmidt, o americano Mr. Cool, o intelectual russo Alekséi Spiridónovitch Tichin, o italiano Ercole Bambucci, o negro Aicha, o próprio Erenburg.

Não foi fácil encontrar um palco para representar *Mistéria-Buf*. Os velhos teatros, que se consideravam “templos” da arte pura, teriam recusado uma comédia de tão marcante tendência política. Apesar disto, através de Lunatchárski e Meyerhold, Maiakóvski leu o copião aos atôres de Aleksandrínski. Mas êstes eram tão reacionários que a comédia pareceu-lhes um sacrilégio: faziam o sinal da cruz, perturbados por aquela mistura de religioso e blasfemo. Outros teatros de Petrogrado e de Moscou desculparam-se por vários motivos, mas na realidade para não comprometer-se com uma situação ainda incerta¹.

Assim Maiakóvski e seus amigos resolveram organizar êles mesmos a encenação de *Mistéria-Buf* para o primeiro aniversário da revolução. Mária Fiódorovna Andriéieva, que presidia os espetáculos da Comuna de Petrogrado, concedeu-lhes um circo caindo aos pedaços, mais logo após retratou-se, retirando a autorização. Após inúmeras vicissitudes obtiveram, por fim, através de Lunatchárski, o Teatro do Drama Musical.

A 12 de outubro de 1918 um anúncio nos jornais de Petrogrado convidava quem quisesse interpretar *Mistéria-Buf* a apresentar-se no dia seguinte (um domingo) na sala de concertos do Instituto Tenichév. Aos poucos curiosos que responderam ao apêlo, Maiakóvski leu a comédia, Meyerhold explicou o plano de direção e Maliévitch mostrou os esboços da cenografia. Como o tempo era pouco, foi recrutado um pequeno grupo de amadores, alunos das escolas dramáticas, atôres de cabaré. E como no caso de *Vladimir Maiakóvski* o espetáculo foi preparado às pressas, com poucos ensaios, o poeta conta:

Os agregados do teatro faziam tudo para atrapalhar-nos. Bloqueavam as entradas e escondiam os pregos. Proibiram-nos até de expor uma cópia impressa de *Mistéria-Buf* na sua banca de venda envôlta na auréola da arte e das tradições. Sômente no dia do espetáculo trouxeram os cartazes e ainda por cima só contornos sem côres, declarando que não haviam recebido ordens de afixá-los. Tivemos que colori-los

(1) Cf. A. Fievrálski, Introd. vol. III de *Pólnoie sobránie sotchi-niêni* (Obras Completas), Moscou, 1934 e *Maiakóvski, tieatr i kinó* (Maiakóvski, teatro e cinema), Moscou, 1954. Também: Katanian, *op. cit.* pp. 107-13, e Piertzóv, *op. cit.* II, pp. 87-91.

à mão. A nossa servente Tônia andou com os cartazes e tachinhas pelo Niévski, e onde entrasse a tacha prendia o cartaz, logo arrancado pelo vento¹.

Dois dias antes da representação, a 5 de novembro, no "Petrográdskaia Pravda", Lunatchárski escreveu sobre a comédia, augurando-lhe um caloroso sucesso. E aqui é oportuno lembrar que Lunatchárski sempre apoiou o poeta, favorecendo sem reservas suas iniciativas e seus propósitos. E Maiakóvski, por sua vez, tinha-o em grande estima, apesar de freqüentemente discutirem, como por exemplo no caso da direção de *Les Aubes* de Verhaeren no Teatro de Meyerhold (1920)². Homem de grande erudição e raro equilíbrio, Lunatchárski, apesar de partidário do realismo tradicional, não tinha nada contra as novidades e experiências. Ainda que defendendo enérgicamente os valores do passado, êle seguiu com solicitude as tentativas da vanguarda, e teve compreensão pelas invenções mais audazes.

Mistéria-Buf foi portanto encenada a 7, 8 e 9 de novembro de 1918, sob a direção de Meyerhold (assistido pelo próprio poeta, Lília Brik, V. Solovióv). Maiakóvski interpretava o papel do Homem comum, mas devido à falta de atôres teve que fazer também Matusalém e um dos diabos.

A cenografia de Maliévitch combinava estruturas arquitetônicas e painéis decorativos. Um grande globo azul ultramarino designava a terra, formas cúbicas sugeriam a arca. O inferno era uma sala gótica vermelho-verde, e o paraíso, em tons de cinza, alinhava bolas de nuvens multicores. Uma tela suprematista, um amplo arco e a armação de uma máquina indicavam a Terra Prometida. A dicção monótona e salmodiante dos "impuros", vestidos todos de cinza, lembrava as melodramas realizadas então no Proletkult de Petrogrado sob a direção de Mguebróv.

As críticas foram violentas e malévolas. Os adversários protestaram contra a intromissão da política no teatro, e um certo A. Levenson, mais tarde emigrado, publicou a 12 de novembro uma crítica mordaz no jor-

(1) "Tolko nie vospominánia" (Tudo menos reminiscências, 1927) in *Pólnoie sobránie sočiniéni*, XII, Moscou, 1937, p. 199.

(2) *Vistupliénie na díspúte o postanóvkie "Zór" E. Verhaerena v Tieatrie RSFSR*, (Intervenções na discussão sobre a montagem de "As auroras" de E. Verhaeren no Teatro da RSFSR.) *ivi*, pp. 324-29.

nal "Gizniskustva" (A vida da arte), afirmando que o trabalho não era apropriado às massas operárias. Infelizmente esta opinião era compartilhada por Andriéieva, que mandou tirar a comédia do repertório por ser "incompreensível" para os proletários.

Assim foi lançada pela primeira vez uma acusação que acompanhará como um som contínuo a existência do poeta até seus últimos dias. Escritores venais e funcionários zelosos, fanáticos sacerdotes do partido, divulgarão em ritmo crescente a tôla lenda da sua obscuridade, culpando-o injustamente de ser ininteligível para o nôvo público.

Contudo, êste espetáculo tem um valor considerável na história do teatro soviético, porque foi o primeiro trabalho comum de Maiakóvski e Meyerhold. O diretor encontrou em Maiakóvski o "próprio" poeta, como o havia feito Blok na época do simbolismo.

Vendo que os velhos teatros não eram apropriados nem estavam dispostos a representar as novas comédias, em novembro de 1918 Maiakóvski submeteu a Lunatchárski um plano para um "teatro voador" ("Lietútchi tieatr"), "organização livre de revolucionários do palco". Com um mínimo de equipamento e com atôres jovens, êste teatro móvel levaria às mais remotas regiões o repertório dos futuristas, e em primeiro lugar *Mistéria-Buf* e *Stienka Rázin* de Kamiênski.

7.

Mistéria-Buf influenciou as representações populares ("instzeniróvki") que se desenvolveram na Rússia entre 1919 e 1921. A êste propósito convém recordar que Maiakóvski empenhou-se em vão para que sua comédia fôsse levada ao ar livre, a 1º de maio 1919, na praça Lubiánskaia de Moscou¹. E mais tarde, em 1924, o diretor georgiano Kote Mardjanichvíli (Mardjanov) cogitou encená-la como ação de massa na montanha de David que domina Tbilíssi².

(1) Cf. a intervenção do poeta na disputa *Nado li stávit "Mistéria-Buf"* (É preciso encenar o "Mistério-Bufo"?), a 20 de janeiro de 1921, in *Pólnoie sobránie sotchinieni*, XII, Moscou, 1937, p. 336; também: Katanian, *op. cit.*, p. 121.

(2) Cf. Fievrálski, comentário a *Maiakóvski, tieatr i kinó*, cit., I, p. 475-55, e Nik. Vierjbítzki, *Vsriétch s Sierguíen Iessiêninim* (Encontros com Sierguéi Iessiênin) in "Zvezdá" (A estrêla) 1958, 2.

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. "Multiplicam-se como infusórios. Nem a falta de combustível, nem a penúria de alimentos, nem a Entente: nada pode frear o seu desenvolvimento."¹ Comícios, desfiles, assembléias, manobras, tudo virava espetáculo. "E representa, representa a Rússia. Ocorre não sei que processos espontâneo de metamorfose de tecidos vivos em tecidos teatrais."²

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 Dostoiévski nas *Recordações da casa dos mortos*. (I, ii)

Enquanto o país era transtornado pela guerra civil, milhares de pessoas, tomadas por uma espécie de teatromania, participavam de espetáculos monumentais, que se ligavam às procissões e aos "pageants" da Idade Média, às cerimônias da Revolução francesa³. Dos limites do edifício teatral a ficção dramática transferiu-se às ruas, animando cortejos, mascaradas, mistérios.

As "instzeniróvki" tiveram seu centro em Petrogrado. Festas e triunfos vivificaram nas solenidades proletárias as ruas gélidas da cidade desolada. Os dias passavam numa sequência de duras privações; dias de frio, de epidemia, de miséria. "Estávamos submersos na fome; como os peixes na água, como os pássaros no céu⁴." 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 irrisis-

(1) Víctor Chklóvski, *Drama i mássovíe predstavliénia* (O drama e os espetáculos de massa) in *Khod koniá*, Moscou-Berlim, 1923, p. 59.

(2) *Ibid.* p. 60.

(3) Cf. Nina Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain*, Paris, 1931, pp. 122-45.

(4) Víctor Chklóvski, *Pietierburg v blokádie* (Petersburgo bloqueada), in *Khod koniá*, cit., p. 31.

tível. 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 *Mistéria-Buf*. Como no trabalho de Maiakóvski, as tramas esquemáticas dos “instzeniróvki” 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 os bufões de uma comédia de máscaras.

Da mesma forma que *Mistéria-Buf*, êstes espetáculos giravam em torno de uma espécie de dualismo antifonal, num jôgo de cortantes contrastes, transmitidos com evidência de cartel. Também inseriam em seu contexto objetos, utensílios aumentados, apetrechos de uma nova emblemática; também lançavam-se com cores fulgurantes (sobretudo a vermelha) e, como na primeira representação de *Mistéria-Buf*, associavam elementos arquitetônicos a painéis pintados.

Para esclarecer nossa comparação, nos detemos em alguns dos “instzeniróvki” que foram apresentados em Petrogrado em 1920. A 1º de maio daquele ano, no peristilo e degraus da Bôlsa, duas mil pessoas interpretaram *Mistéria Osvobojdiónovo truda* (O mistério do trabalho liberado: direção de A. Kúgiel e I. Anienkov). Um cortejo de escravos desfilava aos pés da escadaria, enquanto no pórtico estavam, como numa vitrine, as figuras dos cômicos (um monarca oriental, um sultão, o papa, Napoleão, um mandarim, o rei da Bôlsa, um mercador russo), prontos a escapar diante dos escravos em revolta. Grandes telas suspensas entre as colunas representavam a Terra Prometida. Caindo a falsa muralha aparecia o país encantado do socialismo, com a árvore da liberdade.

A vêzes prevaleciam os temas cômicos, como, por exemplo, em *Blokada Rossii* (O bloqueio da Rússia, 20 de junho: direção S. Radlov), em que os personagens cômicos eram vividos pelos *clowns* do Teatro da Comédia popular, e os proletários por soldados vermelhos.

A ação desenrolava-se sobre um espelho de água: um dos bufões, lord Curzon, com um couraçado em miniatura, assediava uma ilha simbolizando a Rússia.

A divisão das cerimônias de massa incluía fogos de artifício, silvos de sirene, detonações, rufar de tambores, luminárias, bandeiras desfraldadas. E os participantes eram então tão numerosos que os diretores eram obrigados a dirigir as manobras de uma ponte de comando com telefones e sinais óticos. Foi assim que se deu nos dois espetáculos mais complicados: *K mirovói Komúnie* (Em direção à comuna universal, 19 de julho: diretores S. Radlov, N. Pietróv, A. Piotróvski, V. Solovióv, K. Mardjanov) e *Vziátie Zimnievo dvortza* (A tomada do Palácio de inverno, 7 de novembro: direção N. Ievriéinov, A. Kúgiel, N. Pietróv, K. Dierjávín, I. Anienkov).

Neste último a divisão dos personagens em dois grupos antitéticos era posta em relêvo por dois palcos imensos construídos diante do Palácio de Inverno, um para o côro proletário, outro para os personagens brancos. Na escuridão os palcos iluminavam-se alternadamente, apresentando, como as peças de uma montagem, episódios da revolução nos dois campos contrários. Quando depois o palácio era atacado pelos revolucionários, em tôdas as janelas apareciam de perfil, como sombras chinesas, relampejantes pantomimas de duelos e disputas¹. Aos momentos heróicos misturavam-se também aqui cenas clownescas: o final, por exemplo, mostra a fuga de Kêrenski pela praça deserta, vestido de mulher. Com o mesmo relêvo satírico a figura de Kêrenski aparecerá nas páginas do nosso poeta.

8.

Entre a primeira e segunda variante de *Mistéria-Buf* insere-se a atividade de Maiakóvski na ROSTA. Mencionamo-la porque está intimamente ligada à sua criação dramática. Tendo se transferido para Moscou na primavera de 1919, Maiakóvski trabalhou na ROSTA, a Agência Telegráfica Russa, de outubro daquele

(1) Cf. Nicolas Evreinoff, *Histoire du Théâtre russe*, Paris, 1947, pp. 426-30, e N. Pietróv, *Mássovie revoliutziónte prázdniestva* (Festividades revolucionárias de massa), in "Teatr" 1957-8.

ano a fevereiro de 1922, pintando cartazes e redigindo comentários em verso¹.

Foi o pintor M. Tcheriemnikh quem sugeriu que se pregassem grandes cartazes nas vitrines vazias das lojas de Moscou. O primeiro foi afixado, em setembro de 1919, numa loja de estreita e tortuosa Tvierskaia, e logo também outras vitrines enfeitaram-se com cartazes, que davam brilho à vida cinzenta da cidade.

Atulhada de montões de neve, Moscou era então um aglomerado de casas imundas e tenebrosas, de cujas janelas despontavam, como horrendos periscópios, os tubos de lata das estufas. Rombos de projéteis escureciam como sombras de corvos a frente dos edifícios. E no meio de tanta esqualidez os cartazes chamavam a atenção dos transeuntes com suas côres vistosas e o tom impetuoso de seus versos.

Por serem expostos nas janelas empoeiradas das lojas, os manifestos da ROSTA, pintados de início em uma única cópia, receberam o nome de "janelas". Mais tarde, reproduzidas à mão através de "máscaras" de papelão, apareceram também nas praças, nas estações, nos trens de propaganda.

Embora tenham participado também Tcheriemnikh e Maliútín e, esporadicamente, outros pintores como A. Lavínski, D. Moor, A. Levin, V. Róskin, N. Niúrenberg, o mais aceso neste empreendimento foi Maia-kóvski: com sua decisão e seu fascínio manteve compacto aquele grupo em dias difíceis, e ele mesmo empenhou-se com entusiasmo febril, revelando uma rara facilidade para converter em rimas e vinhetas os fatos recentes.

O trabalho era anônimo, e muitas daquelas "janelas" foram perdidas, mas calcula-se hoje que Maia-kóvski tenha escrito mais de 80% dos textos e desenhado nada menos de 400 cartazes². As "janelas" consistiam numa série de vinhetas alinhadas como na prancha de um contador de história, com dizeres lacônicos e incisivos. Era preciso pintar e versificar os acontecimentos

(1) Cf. Katanian, *op. cit.*, pp. 125-27.

(2) Cf. V. Duvákin, "*Ókna ROSTA*", i ikh politicheski i literatúrnoe notchénie, (As "janelas da ROSTA", sua importância política e literária) in *Tvórtchestvo Malakóvskovo*, Moscou, 1952. Veja-se também Comentário vol. III de *Pólnóie sobránie sotchiniéni*, Moscou, 1937.

voando, recolhendo num relampejar uma notícia do “front”, um decreto, uma frase de Lênin.

Num quarto enorme, denso de fumaça da “burjúika”, envoltos em peles por causa do frio pungente, os pintores da ROSTA vertiam em imagens vivas, com rapidez telegráfica, dia a dia, como antigos analistas, os vertiginosos acontecimentos da época. Maiakóvski lembra: “Trabalhava até as duas da manhã, e me deitava colocando sob a cabeça não um travesseiro mas um simples pedaço de madeira, para não me afundar no sono e para ter tempo de traçar com nanquim os cílios dos diversos Iudiênitch e Dieníkin¹.

Baseadas em comunicados, artigos de jornal, documentos do partido, as “janelas” desenhadas por Maiakóvski apresentam uma Rússia transtornada pela guerra civil, pelas epidemias, pelas sublevações, dilacerada pelas perseguições do exército branco e pela desorganização econômica. Para seguir os múltiplos acontecimentos que se amontoam, para não passar por cima de nenhum episódio do cataclisma que assola o país, Maiakóvski salta, naqueles cartazes, apressadamente de um tema a outro, sem conceder-se um descanso. E ora zomba de Dieníkin, ora ataca Pilsudski; burla de Wrangel e logo transmite conselhos contra o tifo e a cólera; ridiculariza Lloyd George e em seguida exorta a prestar auxílio aos mineiros que morrem de fome.

As coloridas pantomimas daquelas “janelas” também confrontam, como *Mistéria-Buf*, os proletários e as máscaras. De um lado, solenes operários com ferramentas e bandeiras, soldados vermelhos implacáveis com a baioneta içada. Do outro, empolados burgueses de cartola com capas e facas, arrogantes gordões com pescoço de porco, obesos senhores poloneses, guardas brancos que afiam os dentes, mencheviques amaciados e comovedores com barba de cabra e “pince-nez”, e ainda Dieníkin, Iudiênitch, Wrangel, Clemenceau, Wilson, Lloyd George.

Nas várias vinhetas os dois campos defrontam-se numa série de lutas, simulações, fugas, assaltos, aos quais assistem impassíveis, numa paisagem de emblemas, as monstruosas personificações da Fome, do Frio, da Cólera, do Tifo, da Ruína.

(1) *Tolko nie vospominánia* cit. pp. 196-97.

Para conquistar a fantasia de um público elementar, Maiakóvski escolheu como modelo para seus cartazes as formas teatrais e figurativas do povo. A estrutura de suas vinhetas é semelhante à do "lubók", os personagens parecem saídos da "pietruchka", e os versos das didascálias retomam as cantigas do "raiók" e as burlas dos "avôs do carrossel", utilizando provérbios, adivinhações, canções do folclore.

Mas isto não impede que a palavra e o desenho de Maiakóvski deixem também na ROSTA a marca específica do futurismo. Apesar da pressa e das angústias da época, Maiakóvski mantém o estilo dos cartazes elevado, cultivando um gênero experimental que hoje talvez pareça desfocado como um filme velho (também no movimento precipitado dos personagens entortados), mas agrada-nos ainda pelo seu ímpeto ingênuo, pela linguagem afiada, pelas sátiras mordazes.

Ainda que muitos o acusassem de estar desperdiçando seu talento, Maiakóvski sempre considerou importante seu trabalho na ROSTA, por ele definido como "registro protocolar do mais difícil triênio da luta revolucionária, transmitida com as manchas das côres e com o som das palavras de ordem"¹. Assuntos, pensamentos, temas, metáforas daqueles cartazes reaparecem na sua produção seguinte. Ainda no poema "Vo vies golos" (A plenos pulmões, 1930) ele se apresenta como o "cantor da água fervida", em recordação dos dias em que incitava, em seus cartazes, a não beber água corrente, para precaver-se contra o tifo.

Mas ocorre relevar sobretudo que a segunda variante de *Mistéria-Buf*, pelo ressaltado e a escolha dos personagens, pelas referências políticas e mais ainda pelas alegorias do 5º ato, deriva, como veremos, das "janelas" da ROSTA; tanto que parece, em certas passagens, ser a transcrição dramática ou até mesmo o "libreto" daquelas pantomimas coloridas.

9.

Em outubro de 1920 a experiência adquirida na ROSTA e a mudança da situação levaram Maiakóvski a reescrever *Mistéria-Buf* para o novo teatro que

(1) *Prochu slova* (Peço a palavra) (1930) in *Pólnoie sobránie sotchiniéni*, XII, Moscou, 1937, p. 278.

Meyerhold estava organizando. Além disso, êle considerava o texto de sua comédia como um simples esquema, que devia ser retocado e acrescido continuamente, para adaptá-lo às circunstâncias recentes. A premissa à segunda variante de fato informa-nos:

Mistéria-Buf, é a estrada. A estrada da revolução. Ninguém poderia prever com exatidão que montanhas teremos ainda que explodir, nós que a percorremos. Hoje entra nos ouvidos a palavra de Lloyd George, mas amanhã esquecerão seu nome os próprios ingleses. Hoje na Comuna respira a vontade de milhões, e dentro de cinquenta anos, talvez, lançarão ao ataque de longínquos planêtas seus couraçados aéreos.

Por isso, abandonada a estrada (forma), mudei algumas partes da paisagem (conteúdo).

No futuro, todos aqueles que quiserem recitar, encenar, ler, publicar *Mistéria-Buf*, que mudem o conteúdo, tornando-o contemporâneo, atual, imediato.

E o programa do espetáculo no circo acrescenta:

A revolução dissolveu tôdas as coisas: não existem desenhos acabados, nem uma comédia acabada. *Mistéria-Buf* é o esqueleto de uma comédia, um movimento que cada dia se acresce de novos acontecimentos, que passa cada dia por novos fatos.

As diferenças entre a primeira e a segunda redação são consideráveis. O mercador russo torna-se um especulador; o francês vira Clemenceau; o oficial italiano e o estudante são substituídos por Lloyd George e um diplomata; o alemão não é mais militar, mas um burguês de Berlim. À raça dos "puros" pertencem também a Mulher das caixas de papelão (variante da Mulher histérica) sempre pronta a mudar de opinião, o intelectual frívolo e falador, e o conciliador menchevique que, nos seus esforços de conciliar os adversários, acaba apanhando de uns e de outros. Estes empreendem uma viagem junto com os "impuros", mas a primeira, desdenhosa da sua grossura, prefere ficar no inferno, o segundo fica no paraíso e o outro, após um tempo entre os anjos, ao lado de Tolstói, foge para Berlim, reaparecendo, no final, na Terra Prometida.

Entre os "impuros" um soldado vermelho e um maquinista substituem o varredor de chaminés e o remendão (mas por um descuido do poeta estas figuras, ausentes do elenco dos personagens, despontam ines-

peradamente no segundo ato). O Homem comum agora se chama o Homem do futuro. Os "puros", que os operários haviam atirado para fora da arca, ressurgem no inferno, vivazes, e até os demônios reclamam da voracidade do negus. No paraíso, às velhas figuras acrescenta-se Sabaoth (que já Iessiênin havia inserido nos seus poemas de 1918).

Maiakóvski decompõe da seguinte forma o terceiro ato da primeira redação: fêz do 1º quadro o 3º ato (o inferno) e tirou o 4º ato (o paraíso) do 2º quadro, extraindo um 6º ato (a Terra Prometida) do 3º quadro. Inteiramente novos são o 5º ato, que descreve uma imaginária Região de Fragmentos, e o prólogo, onde o poeta caça do realismo ilusório do Teatro de Arte, opondo-lhe sua concepção do teatro como espetáculo assombroso.

A segunda redação reflete com grande vivacidade os acontecimentos dos meses em que foi elaborada. É tão rica de dados políticos que faz lembrar um gênero muito difundido nos primórdios do teatro soviético, o "jornal vivo" (jiváia gazeta), que comentava as circunstâncias do momento em números de variedades correspondentes às diversas manchetes de um cotidiano, alternado com cenas satíricas, recitações corais, diagramas animados. Acena-se à guerra civil, à intervenção ocidental, à escassez de víveres, ao racionamento, aos talões, à inflação. Fala-se das concessões ao capital estrangeiro (lei de 23 de novembro de 1920), do projeto de eletrificação discutido em dezembro de 1920 no VIII Congresso dos Soviet, do debate sobre os sindicatos, realizado de novembro daquele ano a março de 1921: todos assuntos sobre os quais Maiakóvski entrementes insistia em seus cartazes.

Mas também as referências mais precisas são ocasião de fantasiosas descobertas. A eletrificação, por exemplo, lhe serve de pretexto para retomar o tema da eletricidade, que o fascinava, como fonte de prodígios, desde a época de *Vladimir Maiakóvski*. No paraíso o maquinista incentiva os "impuros" a arrancar os dardos de raios das mãos de Sabaoth, para transformá-los em corrente elétrica. E na Terra Prometida, diante das maravilhas da eletricidade, o lanterneiro irrompe em

palavras que coincidem com as sentenças do Velho das gatas.

Tentativa de propaganda industrial dramatizada, o 5º ato espelha a luta do governo soviético contra a crise econômica, tema abordado também por Maiakóvski em algumas “janelas” e na poesia “Prikaz nº 2 po Ármii Iskustva” (Ordem nº 2 ao Exército da arte, 1921).

Saindo do paraíso, os “impuros” chegam à Região dos Fragmentos, onde pilhas de ruínas e refugos obstruem o seu caminho. De baixo dos detritos eleva-se o gemido dos objetos sepultados. Os proletários começam a cavar, retirando dos escombros uma locomotiva, que implora “pão negro do Don” e um barco que deseja “gasolina de Baku”. Aqui aparece o fantasma da Ruína com sua horda de tratantes e indolentes, aparição alegórica que se diria surgida de uma moralidade medieval, velha, repugnante e imperiosa que reencontramos em dezenas de manifestos e no poema “150 000 000” escrito entre 1919 e 1920. Os “impuros” conseguem afugentá-la, e com carvão e gasolina reanimam a locomotiva e o barco e retomam a viagem para a Terra Prometida.

Neste cartaz dialogado, o elemento didascálico é levado ao extremo e as falas têm o tom assertivo e enérgico dos dizeres da ROSTA. No 6º ato a Terra Prometida parece um brilhante arsenal de objetos: saltam fora automóveis, máquinas, trens, um martelo, torque-ses, o açúcar, o pão, uma serra, uma plaina, uma foice, uma agulha, uma bota, um tecido e até um eixo com uma alavanca. Quanto às máquinas personagens, lembramos que a seguir subirão várias vezes à ribalta nos espetáculos de Meyerhold: em *Ziemiá díbom* (A Terra em alvoreço, 1923) o diretor trará ao palco motocicletas e veículos militares, e em *Oknó v dieriévniu* (Janela para a roça, 1927) máquinas agrícolas.

As coisas e os alimentos vêm de encontro aos “impuros”, as máquinas cantam hinos de alegria. Parece verificar-se o triunfo dos homens sobre os objetos. Mas, em vez disso, tem-se a impressão de que os “impuros” se perdem nas fileiras anônimas das coisas, tornando-se eles mesmos instrumentos, partes mecânicas de um universo operário. Lembramos dos quadros de Léger, em-

bora em Léger os aparelhos que envolvem o homem tenham uma hierática e dura frieza, enquanto em *Mistéria-Buf*, esquentando-se, infundem numa afetuosa exultação o seu dinamismo.

Recalcando as imagens gráficas da ROSTA, os “puros” assumem nesta variante um aspecto ainda mais apalhado. O menchevique intrometido é um verdadeiro *clown*, enquanto o alemão que chega ao pólo primeiro, anunciando o dilúvio, traz-nos a memória as caricaturas de Grosz. O desfile, no início, de tipos múltiplos como o negus, o turco, o chinês, o persa, o pope, o rajá, o menchevique, aproxima-se às paradas de circo. E certas passagens ou didascálias (por exemplo: “o negus, por engano, senta-se sobre Lloyd George, que assemelha, como uma gota d’água a outra, um cavalo marinho”), antecipam as pilhérias das cenas que Maiakóvski mais tarde escreveu para o circo de Moscou.

Estes personagens dentro de pouco tempo passarão a fazer parte das formas menores do teatro soviético, sobretudo dos espetáculos de cabaré dos grupos que foram denominados “síniaia blusa” (A blusa azul).

10.

A 29 de dezembro, Maiakóvski leu a segunda redação da *Mistéria-Buf* aos atores do Teatro RSFSR Primeiro, que fôra inaugurado a 7 de novembro com a montagem de *Les Aubes* de Verhaeren. Ele fazia parte, como consultor artístico, dêste grupo que se propunha realizar, sob a direção de Meyerhold, o chamado “Outubro Teatral”. Os ensaios foram iniciados a 5 de janeiro de 1921 com intervenções freqüentes do poeta¹.

Logo que se soube que Meyerhold preparava-se para representar *Mistéria-Buf*, surgiram os protestos dos habituais escritores medíocres e burocratas. E Maiakóvski começou a rodar de bairro em bairro, relendo o texto em assembléias e comícios, para demonstrar que a comédia não só era compreendida, como era muito bem recebida pelos operários. Isto porém não bastou

(1) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 141.

para calar as reclamações: o trabalho corria o perigo de ser retirado do repertório¹.

Para acabar com as calúnias, a 30 de janeiro o Teatro RSFSR Primeiro organizou, com a presença de representantes do partido e de instituições culturais, um debate resolutivo sobre o tema: "É preciso encenar *Mistéria-Buf*?". Maiakóvski conta:

Li *Mistéria-Buf* com o ardor a que é obrigado aquele que tem que esquentar a si próprio, além da platéia, para não congelar.

Chegou-se ao fundo.

Perto do fim alguém do Soviete de Moscou (que estava, quem sabe por que razão, com o violino) começou a tocar a Internacional, e a platéia entorpecida pôs-se a cantar, embora não fôsse dia de festa².

Destacando a substância proletária da comédia, a assembléia recomendou que os ensaios prosseguissem e propôs a edição em larga escala e a representação em todos os palcos russos por ocasião do 1º de maio. Parecia que isto bastasse para vencer os obstáculos, mas surgiram novos impedimentos. Ouçamos ainda Maia-kóvski:

O espetáculo de gala estava pronto.

E eis que, à véspera, chega um novo documento com a ordem de suspender as representações, e no Teatro RSFSR foram afixados os anúncios de um banalíssimo concerto celebrativo.

Imediatamente, Meyerhold, eu e o núcleo do teatro fomos ao partido. Descobriu-se que alguém havia definido *Mistéria-Buf* como coisa de barraca, inadequada à data soviética, e outro alguém ofendera-se com o gracejo sobre Tolstói.

Foi constituída uma comissão sob a presidência de Dráudín. Li, à noite, *Mistéria-Buf* à comissão. Dráudín, que evidentemente não tinha escrúpulos com relação às velhas tradições literárias, aos poucos veio passando para o meu lado, e lá pelo fim começou a andar para cima e para baixo, repetindo nervosamente: "Burros, burros, burros!" — àqueles que haviam proibido a comédia³.

(1) Cf. A. Fievráski, *Piérvaia piessa Oktabrá (K diesiatilíteliu moskóvskikh postanovok "Mistériel-Buf")* (A primeira peça da Revolução de Outubro — para o décimo aniversário das representações moscovitas do "Mistério-Bufo") in "Sovietski Teatr" 1931, 9 e *Postanóvki "Mistériel-Buf"* (As encenações do "Mistério-Bufo"), introd. vol. III de *Póinoie sóbránie soçhiniêni*, Moscou, 1934.

(2) *Tolko nie vospominánia* cit., p. 200.

(3) *Tolko nie vospominánia* cit., pp. 200-1.

E assim, a 1^o de maio de 1921, *Mistéria-Buf* foi encenada sob a direção de Meyerhold e de Valéri Biebutov. Diz Maiakóvski em sua autobiografia: "Abrindo caminho entre as delongas, odes, estorvos burocráticos, obtusidade, represento a segunda variante de *Mistéria-Buf* ¹.

O palco foi abolido. Em seu lugar os cenógrafos A. Lavínski e V. Khrakóvski colocaram uma imensa construção que imitava as linhas de uma arca. Um balcãozinho, na ponta, era a ponte de comando. O episódio do paraíso desenrolava-se meio no ar, numa espécie de tolda. Daqui, duas escadas desciam para o chão, sôbre as quais sobressaía, ao nível da platéia, um maciço globo, recoberto por uma rêde de sinais geográficos. No episódio do inferno, rodando sôbre o próprio eixo, o globo mostrava uma parte recortada, de onde saltavam fora os demônios. À esquerda, em quase tôda a altura da cena, erguia-se um sinal luminoso, de cujo pedestal 3 cabos eram amarrados oblíquamente até a ponte. Havia uma pequena sacada, da qual falava o Homem do futuro.

Estruturas arquitetônicas substituíram portanto os painéis de fundo. Como o texto, também os "locais delegados", as cenas múltiplas de três planos imitavam os expedientes do teatro medieval. Em certos pontos a ação estendia-se por entre o público. No último ato o lanterneiro trepava num palco de proscênio para descrever aos proletários os milagres da Terra Prometida, e, no final, nas barcas, apareciam adereços de madeira pintada, com atôres que diziam suas falas.

Nos figurinos de V. Kissielióv os tecidos eram ornamentados com pedaços de jornal. Vimos os esboços: como El Lissítzki, que colocou fotografias de rostos aos desenhos dos trajes para a comédia de Trietiakóv *Khotchu riebiónka* (Quero uma criança), Kissielióv colou pedaços de papel impresso sôbre seus croquis para *Mistéria-Buf*. Lembremos o desenho para Clemenceau: calças listadas, fraque, e a frente da camisa composta de trapos de um livro francês (*L'honnête famille*). Num variação dêste desenho, feita por Kissielióv em 1924, Clemenceau aparece com luvas de palha, polainas amarelas e uma rosa sôbre os olhos.

(1) *Idem* cit., p. 26.

Os "impuros", sem maquilagem e com blusões azuis de trabalho, saíram pálidos e monótonos. Mas bastava a fala brilhante dos "puros", inspirada nos cartazes satíricos e na extravagância dos circos, para dar a êste espetáculo um caráter alegre e ruidoso¹. No 3º ato os demônios com rabos, chapéu-côco e couraças tinham o aspecto de palhaços, e o conhecido *Clown* Vitáli Lazárienko, no papel do diabo, descia do alto numa corda fazendo acrobacias.

Igor Ilínski, que mais tarde será o inesquecível intérprete de *Klop* (O percevejo), encarnou com mímica clownesca a parte do menchevique. Barbudo, com a peruca avermelhada, arregalava as pupilas espantadas por trás das lentes, e agitando com a mão esquerda, como se fôsse um aderêço de circo, o guarda-chuva aberto, com a direita procurava convulsamente fechar o casaco aberto pelo vento². Esta foi para Ilínski a primeira de uma longa série de interpretações de personagens políticos.

O espetáculo era entremeado de paródias musicais. Um ritmo de *cakewalk* acompanhava a entrada do negus, e os demônios, no início do 3º ato, entoavam um cântico sobre o tema convival da *Traviata*; os anjos, por sua vez, pipilavam com vòzinhas trêmulas. Tudo isso lembra-nos que um ano mais tarde Vakhtangov, na sua montagem de *Turandot* de Carlo Gozzi, faz tocar uma valsa com pentes envoltos em papel de seda³.

Mistéria-Buf ficou em cartaz até o fim da estação (7 de julho). O poeta acrescentava de vez em quando novos comentários sobre os fatos recentes, para tornar sempre mais atual o trabalho.

11.

O espetáculo foi seguido de disputas e polêmicas. Realizaram-se alguns debates, num dos quais, na União

(1) Cf. A. Fievráski, *Diéslat lét tieatra Meyerholda* (Dez anos do teatro de Meyerhold), Moscou, 1931, pp. 28-29.

(2) Cf. G. Kháitchenko, *Raboia I. V. Ilinskovo nad óbrazami v piéssakh Maiaakóvskovo* (O trabalho de I. V. Ilínski com personagens das peças de Maiaakóvski) in *Tvórtchestvo Igoria Vladímirovitch Ilinskovo* (A obra de Igor Vladímirovitch Ilínski), 1955 (dissertação no GITIS de Moscou), e Igor Ilínski, *Sam o siebié* (Sobre mim mesmo), in "Tieatr", 1958, 8 (cap. 15).

(3) Cf. N. Gortchakóv, *Rieflissiórskie uróki Vakhtángova* (As aulas de direção de Vakhtangov), Moscou, 1957, pp. 150-51.

dos poetas, a 22 de maio, o crítico I. Aksionov traçou um paralelo entre a comédia de Maiakóvski e o teatro elisabetano. Como ocorrera com a primeira redação, também agora a marcada tendência política despertou o ódio dos intelectuais de direita, enquanto a novidade da forma foi de encontro à mesquinhez dos funcionários do partido.

A 24 de junho, a segunda variante foi apresentada no Primeiro Circo Estadual de Moscou, em honra do III Congresso do Comintern, na versão alemã de Rita Rait, que trabalhava com Maiakóvski na ROSTA. Para a ocasião o poeta compôs um novo prólogo e um epílogo endereçados aos "arautos da Comuna universal", e aumentou o 2º ato com um breve diálogo entre o menchevique e os "impuros".

Tomaram parte, dirigidos por Aleksíei Granóvski, centenas de atôres dos diversos teatros e estúdios de Moscou. A cenografia foi idealizada por N. Altman e F. Rávdel, a música foi composta por I. Sakhnóvski, que empregou melodias típicas das diversas nações (como *Yankee Doodle*, *Du mein lieber Augustin* etc.) e árias da opereta de Lecocq *La Fille de Madame Angot*, apresentada na estação precedente do estúdio musical de Niemiróvitch-Dántchenko.

Se Meyerhold inspirara-se nas formas de circo e nos cartazes, Granóvski transformou a comédia numa *féerie* refinada e brilhante, semelhante àquelas revistas e operetas que encenaria mais tarde o Teatro de Câmara hebraico.

No início, arlequins vermelhos com tochas moviam-se pela pista ao som das fanfarras. Cada um dos "puros" era acompanhado por uma multidão de compatriotas. Os diabos vestiam trajes negros de veludo e os "impuros" os habituais macacões azuis.

Em lugar de uma só Mulher histérica apareciam duas. Esvoaçavam de lados opostos da arena com roupas ajustadas, uma de azul, a outra de rosa. Atrás de cada uma saltava um pretinho-groom, com um monte de elegantes caixas de papelão listadas, que pareciam saídas das prateleiras de uma loja parisiense...

O espetáculo desenvolvia-se num mar de luzes multicores, que inundavam a arena ora do azul das ondas do mar, ora de escarlates chamuscatos infernais...

A ação culminava na marcha vitoriosa dos “impuros” e numa parada de todos os participantes, ao som da Internacional, ecoada pela platéia poliglota ¹.

Houve apenas dois espetáculos, a 25 e 26, “No terceiro dia — diz Maiakóvski — o espetáculo foi desmontado. Os chefes do circo decidiram que os cavalos tinham ficado parados tempo demais ².”

Após esta representação as diatribes tornaram-se mais violentas. Os gastos excessivos serviram de pretexto para ataques inexoráveis por parte de alguns grupos retrógrado do partido. E o jornal *Comunističeski trud* (O trabalho comunista), mais implacável do que todos, embirrou com o Teatro da RSFSR, culpando-o também pela suntuosa montagem do circo. Acusados de esbanjamento, Biebutov e Meyerhold, em carta de 1º de julho, declararam não ter nada que ver com o empreendimento. Mas, apesar disso, encerrada a estação o seu teatro não pôde mais reabrir. E os organizadores do espetáculo para o Comintern sofreram medidas disciplinares.

Os gastos, entende-se, eram apenas um pretexto para estorvar um trabalho que fugia aos esquemas habituais. Enquanto isso, a Gossizdat recusava-se a imprimir a segunda variante de *Mistéria-Buf*, dando como desculpa a escassez de papel.

Em março de 1930, numa noite, na Casa do Komsomol da Krásnaia Priésnia, Maiakóvski dirá: “Hoje chamastes-me vosso poeta, mas nove anos atrás as editoras recusaram-se a publicar *Mistéria-Buf* e o diretor da Gossizdat declarou: “Tenho orgulho de que não se imprima uma tal besteira. Bagatelas como essa serão varridas com vassoura de ferro” ³.

A segunda redação saiu a 5 de julho em apêndice ao periódico *Viéstnik tieatra* (Noticiário do teatro), mas a Gossizdat, da qual a revista dependia, afirmou que a comédia aparecera “ilegalmente” e negou os honorários

(1) Rita Raft, *Dvadiziat. lét nazád*, (Há vinte anos) in *Malakóvskomu*, (A Maiakóvski), Leningrado, 1940, pp. 128-30. Cf. também A. Pievrálski, “*Mistéria-Buf*”: *ópit litteratúrnoi sztenitčeskoj istórii pléast*, (O “Mistério-Bufo”: ensaio de história cênica e literária da peça), in *Malakóvski: materiál i isliédovanie* (Maiakóvski: materiais e pesquisas), Moscou, 1940.

(2) *Tolko nie vospominánta*, cit., p. 201.

(3) *Vistuplénie v Dómie Komsomola Krásnoj Priésni na viétcherie gosviáchenom dvadizatlétiiu diéiatelnosti* (Intervenção na Casa do Komsomol da Krásnaia Priésnia, na sessão dedicada ao vigésimo aniversário de sua atividade) — 25 de março de 1930, pp. 306-7.

ao poeta. "Por muitos meses — êle escreveu — tentei conseguir o pagamento, mas devolviam o pedido com nota ou respostas verbais dêste teor: 'Honramo-nos em não pagar por tal insignificância'." ¹

Enquanto isso, *Mistéria-Buf* chegava também às províncias. Já em 1921, em Iecaterinburgo (Svierdlóvsk), o clube CHLAM ² apresentou a segunda variante num circo sob a direção de Grigóri Aleksandrov, o futuro colaborador de Eisenstein. A 1º de maio de 1922, *Mistéria-Buf* foi encenada em Irkutsk por Nicolai Ókhlopkov, que no ano anterior dirigira uma ação de massas, *Borbá truda i kapitala* (A luta do trabalho e do capital) num descampado às margens do rio Angará ³.

A 4 de novembro de 1924, em Kazã, os atôres do grupo de vanguarda KEMST ⁴ recitaram a comédia numa nova variante, que foi definida de "terceira redação". Além de inserir diversas referências atuais (como a questão do Ruhr ou o terremoto no Japão) o diretor B. Simólin, que participara do espetáculo do Teatro RSFSR Primeiro, reescreveu o 5º e o 6º atos sôbre os temas da carestia e da NEP, passando ao 7º, a visão da Terra Prometida ⁵.

12.

Em 1920-21 a contribuição de Maiakóvski ao teatro soviético não se limita à segunda redação de *Mistéria-Buf*. Êle participou de inúmeros debates, alcançando a voz em defesa da nova direção teatral. E nas disputas que se multiplicaram após a representação de *Les Aubes*, apoiou Meyerhold, brigando até com Lu-

(1) *Tolko nie vospominánia* cit., p. 201.

(2) Abreviação de "Khudójniki, litierátori, artísti, muzikánti" (pintores, literatos, artistas, músicos).

(3) Cf. A. Fievrálski, *Postanóvki "Mistéria-Buf"* (As encenações do "Mistério-Bufo"), introdução ao vol. III de *Pólnie sobránie sotchniéni*, Moscou, 1934.

(4) Abreviação de "Constructivism, eksperiment, mastierstvo, so-vremiennost, tieatrálnoost" (Constructivismo, experimentação, ofício, modernidade, teatralidade.)

(5) A primeira versão, muito reduzida, foi interpretada em novembro de 1923 por jovens atôres da Escola experimental de educação estética das crianças, em Moscou. Cf. Katanian, *op. cit.* p. 196. Uma quarta versão (redigida por V. Katanian) foi encenada a 2 de novembro de 1957 no Teatro da Sátira em Moscou, sob a direção de V. Pluchek, cenografia de A. Tichler, música de R. Chchedrin. Cf. Vladímír Ognióv, *Doroga revoliútzii* (O caminho da Revolução), in "Teatr" 1958, 2.

natchárski, que qualificara o espetáculo de extravagância futurística.¹

Para o Primeiro Teatro filodramático da Armada Vermelha, do qual foi convidado a participar em janeiro de 1921, Maiakóvski pretendia reduzir o poema "150 000 000" e concluir o cenário de uma ação de massa esboçada por soldados atôres². Para Igor Ilínski, que deveria representar o papel de Wun Hi em *A gueixa* de Sidney Jones, improvisou algumas estrofes sobre temas da atualidade³, e para um Teatro da opereta política, que depois não foi aberto, prometeu aumentar um novo libreto de *La Belle Hélène*, de Jacques Offenbach⁴.

Naqueles anos os autores dramáticos compraziavam-se em transvestir velhos manuscritos, nêles inserindo as notas mais estrambóticas sobre as circunstâncias e problemas do presente. Assim, por exemplo, o comediógrafo Nicolai Erdman, em 1924, modernizou o "vaudeville" do século dezoito *Liev Gúritch Sinitchkin*, de D. Liénski, entremeando arietas e interlúdios referentes a assuntos soviéticos.

A ânsia de remodelar textos de outras épocas, para inculcar significados políticos, chegava às vezes a ser ridícula: em 1921, no *Viéstrnik tieatra*, um artigo anônimo sugeria que fôsse proposto a Maiakóvski refazer o libreto da ópera *Jizn za tzariá* (A vida pelo czar), de Glinka, transferindo os acontecimentos para o meio da guerra polaco-soviética de 1920⁵.

Durante o trabalho na ROSTA o poeta compôs a *entrêe* do circo *Tchampionát vsiemírnoi klássovoï borbi* (Campeonato da luta de classes universal), da qual falaremos mais tarde, a poesia cenografada "Vsiem Títam i Vlássam RSFSR" (A todos os Tit e Vlas da RSFSR), o "relatório teatral" *Vtcheráchni pódvig* (O feito de ontem) e três pequenas comédias de propagan-

(1) *Vistupliênne na dispútie o postanóvkie "Zor" E. Verchaerna v Tieatriev RSFSR* (22 nov. 1920), in *Pólnoie sobránie sotchiniéni*, XII, Moscou, 1937, pp. 324-29 e *Otkrítoie písmó A. V. Lunatchárskomu*, (Carta aberta a A. V. Lunatchárski) *ivi*, pp. 26-30.

(2) Cf. Katanian, *op. cit.*, pp. 144-45.

(3) Cf. A. Fievrálski, *Maiakóvski-dramaturg*, Moscou-Leningrado, 1940, p. 32; Katanian, *op. cit.*, p. 434; I. Ilínski, *Sam o siebié*, in "Tieatr" 1958, 7 (cap. II).

(4) Cf. I. Éventov, *Maiakóvsk-satirik*, Leningrado, 1941, pp. 162-64 e Katanian, *op. cit.*, p. 142.

(5) Cf. Katanian, *op. cit.*, pp. 434-35.

da para o Estúdio experimental-demonstrativo do Teatro da Sátira de Moscou¹.

As três pequenas comédias, escritas em maio-abril de 1920, giram em torno ao tema do 1º de maio. Eis os títulos: *A chto iesli? ... Pervomáiskie griózi v burjuáznom kriesle* (O que aconteceria se... quimeras do 1º de maio numa poltrona burguesa), *Pieska pro popóv, koi nie ponimáiut, prázdnik chto takóie* (Pecinha sobre popes que não compreendem o que seja uma festa), *Kak kto provódit vriêmia, prázdniki prázdnuia* (Como cada um passa o tempo, festejando as festas).

O 1º de maio fôra declarado "subótnik", ou seja dia de trabalho gratuito. Os operários renunciavam ao descanso semanal, para consertar ferramentas, varrer a neve, embelezar o aspecto da cidade. As comédias usam o pretexto do "subótnik" para ridicularizar os resíduos ociosos da velha sociedade.

Em *A chto iesli? ...* o burguês Ivã Ivánovitch, bêbado, sonha com a volta da monarquia, mas o 1º de maio desperta-o bruscamente, chamando-o ao trabalho. Em *Pieska pro popóv o pope Svinuil* insinua-se no cortejo proletário do 1º de maio, reclamando porque a cerimônia realiza-se sem êle, e é forçado a empunhar uma enxada. Em *Kak kto provódit vriêmia*, o poeta quer provar que as festas burguesas (Páscoa, Natal, Ano Novo) acabam em baderna e imundície, e no final introduz dois operários que, a 1º de maio, varrem os restos das festas velhas.

As três comédias deviam formar um só espetáculo, como revelam a identidade dos temas e da estrutura e a presença de um personagem comum, o Teatro da Sátira². Em *A chto iesli? ...* e em *Pieska pro popóv*, esta figura tem a função de suspender a cortina entre um ato e o outro, e só de vez em quando comenta a ação, enquanto na terceira recita algumas falas difusas,

(1) Não confundir com o Teatro de Sátira revolucionária (Terevsat), em existência de 1920-22, nem com o atual Teatro da Sátira fundado em 1924.

(2) Sômente *Achaiesli? ...* foi representada pelo Estúdio do Teatro da Sátira, em maio de 1920, sob a direção de A. Zonov, com figurinos de I. Maliútín (companheiro de Maiakóvski na ROSTA) as outras duas foram até proibidas. Através de Lunatchárski, o Terevsat encenou a 29 de janeiro de 1921 *Pieska pro popóv* (cenários de Maliútín). Em 1922 o diretor do Teatro da Sátira, L. ubótin, montou *Kak Kto provódit vriêmia* num clube militar. Cf. A. Fievráski comentário a: Maiakóvski, *Teatr i Kinó*, (Teatro e cinema) I, Moscou, pp. 482-83, e Katanian, *op. cit.*, pp. 128 e 130.

como um “conferencista” de cabaré, ou melhor, um pregoeiro de feira.

As duas primeiras, de três atos cada, baseiam-se nas façanhas de um único herói; a outra tem quatro atos, os três primeiros apresentando cada um novos personagens, que reaparecem depois todos juntos no último.

Reencontramos nessas cenetas as características hiperbólicas de Maiakóvski. O pope tem “uma cama com mil almofadas”; no Natal, os pais, pendurando enfeites na árvore, deixam cair uma chuva de fragmentos que submerge as crianças; e, no Ano Novo, os bêbados, após terem brigado entre si, atiram uma garrafa no ano novo que entrou sem pedir licença.

Figuras como Ivã Ivánovitch, “burguês redondo”, ou os glutões que na Páscoa empanturraram-se, ou o pope Svinuil, “demônio barrigudo”, provêm das caricaturas da ROSTA. Aqui também o mundo burguês aparece como um burlesco mundo da Orgia, repleta de fantoches adiposos, de monstros obesos e sacos de gordura.

Estamos mais uma vez no campo do teatro folclórico: e não só as máscaras, mas a forma das cenas, os mal-entendidos farsescos, os jogos de palavras lembram a “pietruchka” e o “raiók”. Os resultados porém são muito diversos do que em *Mistéria-Buf*. Embora Maiakóvski aqueça com seu próprio calor os temas mais áridos, nestas breves comédias os esquemas ideológicos refreiam o impulso poético, e as metáforas e os truques nem sempre conseguem reavivar a secura de argumentos por demais despojados.

Em agosto do mesmo ano, Maiakóvski escreveu a poesia “Vsiem Títam i Vlássam RSFSR” (A todos os Tit e Vlas da RSFSR), que foi publicada a 22 de outubro no *Viéstnik tieatra* com a definição de “comédia” e com sugestões para sua encenação.

A ROSTA queria então organizar um “prodagitteatr” ou seja, um teatro de propaganda para o abastecimento, no qual um ator ilustraria para o público da província uma série de grandes cartazes sobre temas da atualidade, recitando os dizeres em verso. O texto de Maiakóvski devia fazer parte do repertório deste teatro¹.

(1) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 131.

Em quadras brincalhonas, que se alinham como vinhetas, Maiakóvski conta a história de dois ricos irmãos camponeses, Tit, “burro como uma pedra” e Vlas, astuto e taciturno. Como a sua “izbà” está desmoronando, Vlas manda Tit procurar pregos na cidade vizinha. Mas a loja de pregos não trabalha, os operários estão morrendo de fome. Para não ceder seu grão, Tit prefere voltar de mãos vazias. No meio do caminho seu cavalo perde uma ferradura, e o bôbo é obrigado a passar a noite num bosque, onde é devorado pelos lobos. Vlas, por sua vez, chegando à cidade, dá aos operários o seu trigo, e a fundição recomeça a trabalhar, fabricando pregos, foices e arados para os camponeses. De onde a moral:

Nada é mais claro do que esta canção,
juguemos fora as velhas arengas.
Irmão, trazei correndo o trigo,
de modo que os lobos não vos devorem.

Ainda que limpa e elementar como o desenho de um “primitivo”, a parábola de Tit e Vlas liga-se, na cadência, nas disputas, nas rimas, a certos hinos e fábulas burlescas que Maiakóvski escrevia no início do futurismo.

Em novembro de 1921 surge uma outra comédia de propaganda intitulada *Vtcheráchni pódvig* (O feito de ontem) ou também *Chto sdiélano nâmi otóbranimi u Kriestian siemienâmi* (Que fizemos das sementes tomadas aos camponeses). Despojado cartaz didático de quatro atos, êste “relatório teatral” pretendia assegurar aos camponeses das regiões férteis que suas sementes haviam chegado nas zonas do Volga flageladas pela carestia.

Incentivados pelo personagem simbólico do RSFSR, que tem uma função semelhante à do Teatro da Sátira nas pequenas comédias, os camponeses entregam a contragosto as sementes ao governo, enviando um dêles ao Narkompród (O Commissariado do povo para o abastecimento) para assegurar-se de que as sementes cheguem sem subterfúgios às regiões necessitadas.

Mais do que um texto dramático, *Vtcheráchni pódvig* lembra uma exposição de tabelas explicativas, de prospectos e diagramas que descrevem minuciosamente as fases da campanha para as sementes. Os seus versos ásperos, entremeados de percentuais e quo-

cientes, antecipam os poemas “estatísticos” de Iliá Selvínski.

Pelo caráter de “relatório” simples, pela frieza dos personagens que cospem cifras como máquinas automáticas, pela ausência daquele fantasioso humorismo que resgata outros textos políticos de Maiakóvski, esta comédia resulta monótona, tediosa, apesar de constituir um notável documento dos terríveis meses de fome e da relutância dos camponeses em cumprir os decretos soviéticos.

Não se sabe se foi ou não encenada. Segundo o “Tieatrálnaia Moskvá” de 29 de novembro de 1921, a companhia de Foregger pretendia apresentar, numa *tournee* a Djazá, um novo trabalho de propaganda de Maiakóvski. É provável que se tratasse de *Vtcheráchni pódvig*¹.

13.

Em 1920 Maiakóvski concebeu um drama baseado nas figuras de Lênin e Einstein, no qual apareceria também Deus, cantando árias de ópera e melodias populares. Notícia o fato Leo Matthias, em seu livro *Genie und Wahnsinn in Russland* (Berlim, 1921), com as seguintes palavras:

Er schreibt jetzt ein neues Drama, dessen Hauptpersonen: Lenin, Einstein und ein Dritter seinen werden, dessen Namen er nicht verraten wollte. Ausserdem kommt Gott darin vor, den er Volkslieder und sogar bekannte Operarien singen lässt².

Naqueles dias Maiakóvski apaixonava-se pelos conceitos de Einstein, sonhando refletir na própria poesia as novidades da ciência. Narra a êste propósito Roman Jakobson:

Na primavera de 1920 voltei a Moscou assediada, trazendo novos livros da Europa e estudos sobre o trabalho científico do Ocidente. Maiakóvski obrigou-me a repetir-lhe inúmeras vezes aquilo que sabia sobre a teoria geral da relatividade e sobre as disputas que essa havia suscitado. A liberação da energia, o problema da duração, a questão de se uma velocidade que supere a da luz não seria um movimento inverso no tempo: tudo isto entusiasmava Maiakóvski. Poucas vezes o vi tão atento e absorvido. “Você não acha

(1) Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 160.

(2) Cf. A. Flevrálski, *Maiakóvski-dramaturg*, Moscou-Leningrado, 1940, p. 116.

— perguntou-me de repente — que desta forma conquistar-se-á a imortalidade?” Fitei-o com espanto, balbuciando palavras de dúvida. Mas êle, com sua obstinação hipnotizante, conhecida de certo por todos que o conheceram de perto, contraiu os pômulos exclamando: “Pois eu estou inteiramente convencido de que não haverá mais a morte. Os defuntos serão ressuscitados. Encontrarei um físico que me explique ponto por ponto o livro de Einstein. Não é possível que eu não tenha entendido. Pagar-lhe-ei o quinhão acadêmico”. Naquele instante foi-me revelado um Maiakóvski diferente, dominado pela necessidade de vencer a morte. Pouco depois me disse que estava preparando o poema “Tchetviórti Internatzional” (rebatizado mais tarde Piáti Internatzional), no qual falaria de tudo isto... Pensava então enviar a Einstein uma rádio-mensagem: à ciência do futuro, a arte do futuro¹.

O poeta apegava-se aos postulados mais audazes da ciência e às invenções dos romances utopistas (especialmente Wells) com o desejo de asseverar a própria fé na ressurreição dos mortos. E é curioso que esta fantasia, derivada — como já dissemos — do filósofo Fiódorov, se fortalecesse em Maiakóvski nos anos em que êle lutava mais intensamente por uma arte materialista e terrestre.

O drama mencionado por Matthias não foi escrito, e a idéia transfundiu-se no poema inacabado “Piáti Internatzional”, no qual Maiakóvski trabalhou em 1921-22². A ligação entre os trechos de “Piáti Internatzional” e o esquema do drama evidencia-se nos versos em que o poeta declara:

Quero alinhar-me
nas fileiras dos Edison,
naquelas de Lênin
ao lado dos Einstein.

Nas páginas dêste poema, entremeado de trechos em prosa, Maiakóvski imagina-se desatarrachando o próprio pescoço, esticando-o por cima de florestas e campanários. A medida que aumenta o comprimento, êle abarca com o olhar um espaço sempre maior, enxergando do alto não só a Rússia mas a Europa inteira e outros continentes.

(1) Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 158. (N. do A.) Os títulos do poema significam respectivamente: “Quarta Internacional” e “Quinta Internacional”. (N. do E.)

(2) O prólogo do poema saiu na revista “*Krásnaia Nov*” (Terra virgem vermelha) (1922, 3) com o título “Tchetviórti Internatzional” (A Quarta Internacional)

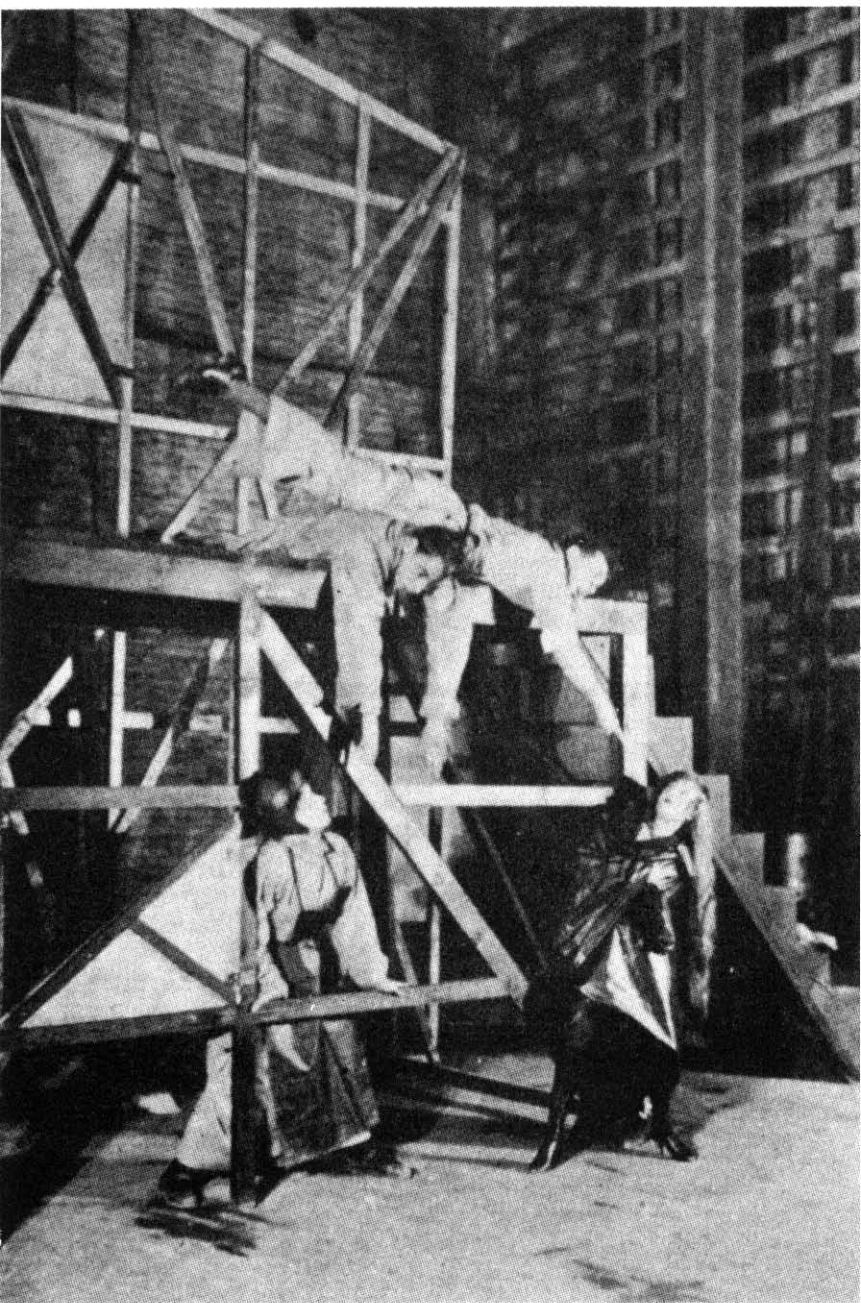
O pescoço estende-se até as nuvens, entre o ensurdecido acavalar-se das ondas radiofônicas. Lá de cima Maiakóvski discerne, na distância do futuro, a expansão da revolução através do mundo e ajuda os seus, escondendo-os sob cortinas de nuvens, revelando com os faróis de seus olhos os pontos a atacar, despejando raios e aguaceiros sobre as fileiras inimigas. E enfim a terra aparece, tal qual será no século XXI, festiva e feliz como nos sonhos dos velhos utopistas. Temas semelhantes pertencem também ao poema "Lietáiuichi prolietári" (O proletário volante, 1925) em que Maiakóvski trata com fragorosas hipérboles da última guerra aérea do futuro, pausando a seguir para descrever a vida despreocupada dos homens do século XXX.

Em "Piáti Internatzional" a paródia de si próprio (do próprio pescoço de girafa definido "escada de bombeiros" e "telescópio de cem léguas") serve portanto de pretexto ao poeta para animar um caleidoscópio de imagens planetárias. Também aqui aparecem máscaras e a geografia burlesca de *Mistéria-Buf*, mas os elementos satíricos perdem relêvo diante da estranheza daquele pescoço que cresce como uma antena interminável, num quadro digno dos "caprichos" de Bracelli.

Criticando Maiakóvski por excesso de eloquência política, muitos esquecem como ele era capaz de extrair sugestões fantásticas dos temas mais áridos. Frequentemente transpõe as miudezas concretas da vida soviética a uma paisagem cósmica, numa espécie de espetáculo universal. Com seu inesgotável gênio inventivo, criava tramas grandiosas, pontes imensas sobre os séculos e sobre o espaço. Em 1923, no prefácio da coletânea *Viéchchi étovo goda* (Coisas deste ano), publicada em Berlim, anunciou que estava escrevendo além do mais uma comédia de 16 quadros, "da época de Adão e Eva em diante" ¹.

A ânsia de competir com o tempo e com o universo juntamente com um gosto pelo complicado e pelo gigantesco levaram-no a projetar na própria criação a longinquidade da terra e do firmamento, as parábolas bíblicas, e sobretudo as paisagens quiméricas do futuro. Em poucos poetas é tão assíduo, tão exasperado, o tema do futuro.

(1) *Pólnoie sobránie sotchiniêní*, XII, Moscou, 1937, p. 69.



IV

A ÉPOCA DO CONSTRUTIVISMO

1.

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. Os teatros tradicionais assimilaram com cautelosa lentidão e frequentemente com relutância a nova realidade, separando-se a contragosto dos seus esquemas habituais. Palcos ilus-

tres, como o Máli ou o Aleksandrínski, estorvados por uma experiência já antiga, deixaram de apropriar-se do ardente material da revolução. E o mesmo se deu com o Teatro de Arte, que na pesquisa assídua da vida interior perdera o sentido do espetáculo, ficando de lado naqueles dias de temerárias proezas formais.

Muitos teatros de direita empenharam-se em elevar-se de particulares naturalísticos a um estilo patético e monumental, que viesse de encontro aos acontecimentos grandiosos, e mais de um procurou no trabalho dos clássicos analogias com o presente. Não foram, contudo, os acolhoados teatros tradicionais, mas os tumultuosos palcos da vanguarda que exprimiram o ímpeto e o fervor da revolução. Os teatros conservadores pareciam então uma desbotada relíquia de uma idade ultrapassada. Mais tarde, à medida que as formas naturalistas ganhavam a dianteira e os personagens psicológicos tomavam o lugar das máscaras sociais, o Máli, o Aleksandrínski, o teatro de Stanislávski voltaram a prevalecer. Mas nos primeiros anos não tiveram muita sorte.

O público de operários, soldados e camponeses, crescido 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.

Isto não significa, contudo, que os homens da vanguarda fôssem todos entusiastas do comunismo. Meyerhold foi uma exceção. A maior parte dos diretores inovadores (Taírov, Foregger, Ferdinandov, Granóvski, Radlov etc.) aderiu ao regime soviético mais por entusiasmo artístico do que por consenso ideológico¹. Mas era justamente este entusiasmo que desenfreadava suas imaginações, que infundia em seus espetáculos, embriagados de sons e de luzes, o espírito do grande furacão de Outubro. Não que os conteúdos escondessem sempre acontecimentos políticos (aos conteúdos então dava-se escassa importância), mas o re-

(1) Cf. P. Markov, *Tieatr* (no ciclo *Iskustvo i literatura Oktábrskovo diesiatilétia*) (O teatro e a literatura nos dez anos da Revolução de Outubro) em *Pietchá i Rievoliútzia* (Imprensa e Revolução), 1927, 7.

demoinho de novas formas, que desencadeavam nos palcos, equivalia ao ritmo tempestuoso da revolução.

Prediletos de Lunatchárski, que deixara aos teatros autonomia de escolha e orientação, êstes diretores abandonaram-se às tentativas mais estranhas, às experiências mais temerárias. Criaram os arabescos mínicos de atôres e côres brilhantes das cenas em enredos visuais não-objetivos. Deram maior pêso à beleza abstrata dos sons do que à substância lógica das palavras. E, passando além dos estreitos confins do velho teatro de prosa, aproveitaram expedientes de circo, de cinema e do *music-hall*.

A hipertrofia dos achados e dos truques compen-sou nos primeiros anos a escassez de trabalhos dramáticos, ameaçando porém reduzir os poetas a simples fornecedores de esquemas, que os diretores manipulariam arbitrariamente.

2.

O teatro de vanguarda do primeiro decênio soviético nasce das invenções dos pintores cubo-futuristas. O próprio Maiakóvski observou, em intervenção à disputa *Khudójník v tieatre* (O pintor no teatro), de 3 de janeiro de 1921, que a revolução teatral fôra precedida pela revolução pictórica¹. Os espetáculos mais significativos de então surgiram de fato no clima fantasioso e cintilante da nova pintura². Será suficiente recordar *Les Contes d'Hoffmann*, de Offenbach (1918), na direção de Komissarijevski (cenas de Lentulov), *A Princesa Brambilla*, de Hoffmann (1920), e *Giroflé-Giroflá*, de Lecocq, ambos dirigidos por Taírov (com cenas de Iakulov), *Les Aubes*, de Verhaeren (1920), na direção de Meyerhold (com cenas de Dmítiev), *Gadibuk* de An-ski (1922) e *Turandot*, de Gozzi (1922), ambos dirigidos por Vakhtangov (um com cenas de Altman, o outro de Nivínski).

Todos êstes espetáculos eram como que imbuídos das tintas e dos ritmos do futurismo. Não se pode,

(1) *Vistupliénie na dispútie "Khudójník v tieatre"* (Intervenção no debate "O pintor no teatro") in *Póinoie sobránie sochíniení*, XII, Moscou, 1937, p. 333.

(2) Cf. Igor Ilínski, *Sam o siebié* (Sôbre mim mesmo) in "Tieatr", 1958, 6 cap. 7.

aliás, imaginar a arte de Taírov sem as caprichosas formas espiriais de Iakulov ou sem os figurinos da Êkster, que engaiolavam os atôres numa espécie de armadura cúbica de linhas fixas com fios de ferro¹. Nem seríamos capazes de compreender os trabalhos de Aleksiei Granóvski sem a pintura de Chagall. Como se sabe, Chagall ornamentou a sala do Teatro da Câmara hebraico de Moscou com afrescos que representavam um carnaval de máscaras hebraicas, e compôs as cenas para os trabalhos de Chalom-Aleichem, que inaugurou o teatro em janeiro de 1921². Nos seus espetáculos excêntricos, que fundiam a arlequinada grotesca com o estilo de *music-hall*, Granóvski transpunha os personagens, as côres, a mímica das pinturas de Chagall.

Da mesma forma não se poderia compreender um certo período de Meyerhold sem o construtivismo. Examinaremos agora êste movimento, que teve grande influência também sôbre Maiakóvski.

Depois da revolução, os pintores de esquerda sentiram a viva necessidade de refletir em suas telas os processos mecânicos da indústria e as conquistas da técnica³. O abstratismo procurava temas no mundo dos aparelhos e das máquinas. Suprematistas, projeccionistas e outros não-objetivos fizeram da pintura uma espécie de cálculo algébrico, apresentando em manifestos e títulos uma afetada terminologia científica. As suas tramas geométricas, tecidas com o mais rígido racionalismo, como se empregassem esquadro e compasso, foram se assemelhando cada vez mais a diagramas analíticos, a exercícios de gélida engenharia.

Compartilhando as aspirações industriais da sociedade soviética nascente, alguns dêstes pintores, os mais próximos a Maiakóvski, sonhavam inserir a arte na produção, torná-la utilitária como a ciência e o trabalho. As experiências por êles conduzidas no

(1) Cf. Konst. Dierjávín, *Kniga o Kámernom Tieatre* (Livro sôbre o Teatro de Câmara), Leningrado, 1934.

(2) Cf. M. Rafálski, *Ievrétski tieatr* (O teatro judeu in "Soviétski tieatr" 1930, 7, e *Moskóvski Goset* ivi, 1931, 9, e James Johnson Sweeney, *Marc Chagall*, New York, 1946, pp. 44-49. Veja-se também *Das Moskauer Jüdische Akademische Theater* (com ensaios de Ernst Toller, Joseph Roth, Alfons Goldschmidt), Berlim, 1928, e Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, New York, 1935, pp. 301-2.

(3) Cf. J. Tugendhold, *Jívopis* (Pintura) (no ciclo *Iskustvo Oktábrskovo dñestiatliétia*) (As artes nos dez anos da Revolução de Outubro). in *Piechát i Rievoliútzia*, 1927, 7.

INCHUK, o "Institut khudójestvienoi kultúri" (Instituto da cultura artística), que o IZO organizara em Moscou em meio de 1920, culminaram numa decisão radical, não menos heróica do que a contribuição de Maliévitch com seu quadrado preto. A 24 de novembro de 1922, vinte e cinco membros do INCHUK (Tátlin, Ródtchenko, Lavínski, Popova, Stiepánova etc.) proclamaram superada a pintura de cavalete e supérflua qualquer atividade artística que não tivesse um fim produtivo.

A arte tornou-se construção de objetos, elaboração técnica de materiais, aproximando-se às formas do artesanato, à experiência operária. Após as imagens absolutas do suprematismo, os cubo-futuristas propunham-se portanto a criação de um novo universo de peças essenciais e precisas, contrapondo uma parcimoniosa compacidade de formas, quase um purismo ascético, à prolixidade redundante da época burguesa.

A idéia de uma arte industrial ("proizvódstvienoie iskustvo") era revolucionária demais para um país retrógrado como a Rússia. Mas os "produtivistas" ("proizvódstvieniki") ultrapassaram a superficial negação dos valores do passado. A sua guerra à metafísica em nome de esquemas racionais obrigou-os muitas vezes a assumir uma atitude de nihilismo estéril.

Por outro lado o industrialismo que defendiam não pôde dar resultados notáveis, não só por causa da crise econômica que se seguiu às lutas civis e dos gostos antiquados dos dirigentes e burocratas (que preferiam a tôdas as construções o busto em gesso de Marx barbudo), mas também devido ao caráter abstrato e ilusório de muitos de seus propósitos. Propunham um salto brusco demais em direção a uma Rússia de arranha-céus e fábricas, em direção àquela América russa que Blok anunciara em lírica de dezembro de 1913:

Por sobre a estepe deserta acendera-se
para mim a estrela de uma nova América!

Os projetos de círculos, quiosques, monumentos, edifícios, estações de rádio, preparados pelos construtivistas, foram freqüentemente utopias extravagantes, comparáveis às de Khliébnikov. Lavínski, por exemplo, sonhou uma cidade pênsil com casas giratórias de vidro

e asbestos numa armação de ferro¹. El Lissítzki concebeu os chamados *prúni*, fantasias arquitetônicas, jogos de elementos estereométricos. Mas o símbolo do construtivismo será sempre um projeto idealizado, antes ainda que os artistas do INCHUK fizessem a sua renúncia, o projeto de Vladímir Tátlin para um monumento à Terceira Internacional, mais alto do que a Torre Eiffel.

O monumento consistia em três grandes corpos de vidro, sobrepostos e fechados no invólucro de uma espiral de ferro: corpos geométricos que deviam rodar sobre o próprio eixo com velocidades diversas. A parte inferior (um cubo), destinada a congressos, conferências, assembléias legislativas, completaria uma volta por ano. A do centro (uma pirâmide), sede do comitê executivo e da secretaria da Internacional, uma volta por mês. A parte superior (um cilindro), reservada para a imprensa, a redação de um cotidiano e uma casa editôra para manifestos, opúsculos e proclamações, uma volta por dia. No alto de tudo elevar-se-ia uma enorme antena radiotelegráfica².

Esta obra foi saudada pelos futuristas como um acontecimento de importância mundial. Púnin escreveu:

O projeto não é apenas conspícuo pelo seu pleno valor, como fenômeno da vida artística contemporânea, mas pode ser visto como uma brecha profunda na arte morta, saturada e decadente da nossa época³.

E Chklóvski:

Pela primeira vez o ferro revoltou-se, procurando sua fórmula artística. No século dos guindastes, belos como o mais sábio dos marcanos, o ferro teve o direito de enfurecer-se e de lembrar aos homens que a nossa "idade" em vão chama-se desde os tempos de Ovídio "férrea", se não existe uma arte do ferro⁴.

(1) Cf. "LEF" 1923, I.

(2) Em seu volume *O futurismo* (Sobre o futurismo) (Petrogrado, 1923), N. E. Radlov compara o monumento de Tátlin a um "animal monstruoso com um chifre radioteleográfico na cabeça e uma assembléia legislativa na barriga inchada" (p. 48) e observa espirituosamente: "Não consigo livrar-me da visão dos membros do órgão executivo, obrigados por uma falta de energia elétrica temporária a rodar à mão a própria pirâmide" (p. 42).

(3) N. Púnin, *Pámiatnik III Internatziionala* (O monumento da III Internacional), Petrogrado, 1920, s. p. Veja-se também, do mesmo autor, *Tátlin (protiv kubisma)* (Tátlin — contra o cubismo) *ivi*, 1921.

(4) V. Chklóvski, *Pámiatnik Triétiemu Internatziionaldu*, (O Monumento à Terceira Internacional in *khod koniá* (O passo do cavalo) Moscou-Berlim, 1923, p. 109.

Enroscada pelas asas da espiral que, segundo Púnin, era a "linha do movimento da humanidade libertada"¹, a construção de Tátlin pretendia significar o ímpeto e o dinamismo da época, a ânsia humana de ascender, de elevar-se da terra. Assim uma obra utilitária recaía naquela metafísica que os construtivistas iludiam-se de ter banido para sempre.

Ao lado de muitas quimeras, o construtivismo elaborou também uma série de "produtos", de modelos práticos, de coisas concretas. Popova, Stiepánova, Ródtchenko, Lavínski, Lissítski criaram macacões esportivos (*sportodiejda*) e operários (*prozodiejda*), cartazes publicitários, capas de livros, fotomontagens, mobília, desenhos para tecidos, paginações construtivistas², enfeites de rua e vitrines, decorações para filmes e sobretudo tabladados cênicos. Estes trabalhos distinguiam-se pela espessura dos contornos, pela nitidez das formas cortadas com linhas precisas, pelo claro ressaltado dos campos de côr, dispostos simetricamente alternados.

"Filho harmonioso da cultura industrial", segundo as palavras de Aleksiei Gan³, o construtivismo marcou com seu método os primeiros anos soviéticos. Até Erenburg tornou-se zeloso partidário no volume *A vsió-taki oná viértitsia* (E, no entanto, ela gira, 1922) e na revista "Viechch" (O objeto), publicado por êle com El Lissítski em Berlim.

Em outubro de 1922, a "Erste Russische Kunstausstellung" ("Vístavka izobrazítelnovo iskustva RSFSR") (Exposição das artes plásticas da RSFSR), realizada na capital alemã, divulgou no Ocidente os conceitos e as obras dêste movimento⁴. Em dezembro do mesmo ano, em carta de Paris, Maiakóvski escrevia:

(1) Ecoando Púnin, Iliá Erenburg afirma: A dinâmica de nossa época está expressa na maravilhosa espiral" (*A vsió-taki oná viértitsia*, E, no entanto, ela gira, Moscou-Berlim, 1922, p. 19).

(2) Lembremos a de El Lissítski para a coletânea *Maiakóvski díliá gólossa* (Maiakóvski para ler alto, Berlim, 1923).

(3) Aleksiei Gan, *Constructivism*, Tvier, 1922, p. 19.

(4) Através de El Lissítski, que viveu muito tempo na Alemanha e publicou também o volume *Die Kunstismen* (1925) juntamente com Hans Arp, o construtivismo influenciou Moholy-Nagy e as teorias da Bauhaus. Recordemos que em 1926 Maliévitch visitou a Bauhaus, para encontrar Kandínski: no ano seguinte apareceu, na coleção dos "Bauhaus-Bücher" o seu livro *Die gegenstandslose Welt*. Na difusão do construtivismo contribuíram, no Ocidente, também Gabo e Pevsner. Cf. Herbert Read, *Constructivism: The art of Naum Gabo and Antoine Pevsner*, em *The Philosophy of Modern Art*, New York, 1955, pp. 255-78.

Pela primeira vez, não da França, mas da Rússia surgiu a nova palavra da arte, o construtivismo. Admiramo-nos até que esta palavra exista no léxico francês.

Não o construtivismo dos artistas, que de belos e úteis fios de ferro e peças de lata criam apetrechos inúteis. O construtivismo que compreende o trabalho formal do artista apenas como uma engenharia necessária para forjar toda a nossa vida prática.

Nisto os artistas franceses devem aprender de nós¹.

3.

Maiakóvski adorava as máquinas e os produtos da civilização industrial. Gostava das coisas enormes, entusiasmava-se pelas descobertas da técnica moderna. No Museu Maiakóvski de Moscou podem ser admirados, entre suas relíquias, um gigantesco isqueiro francês e uma volumosa estilográfica americana. No poema "Lie-táiuchchi proletári" (O proletário volante, 1925) êle enumera, entre as conquistas do futuro, a escôva-de-dente elétrica, o rádio-despertador, a bandeja de chá automática.

Falando do automóvel, que o poeta comprou em novembro de 1928 em Paris², Iúri Oliecha recorda:

Era pouco comum naquela época que alguém possuísse um automóvel; e o de Maiakóvski era freqüentemente assunto de conversa no nosso grupo. O fato de êle ter comprado uma máquina revelava o seu amor pelo presente, pela indústria, pela técnica, o jornalismo, amor êste que também se revelava nas canetas estilográficas que despontavam de seus bolsos, nas suas grossas solas ultramodernas e a lírica "A ponte de Brooklyn"³.

Oliecha refere-se evidentemente aos versos:

Sinto orgulho
desta
milha metálica,
nela vivas
elevam-se minhas visões:
em lugar de estilos
luta
pelas construções,

(1) *Pariz (Zapiski Liudogússia)* (Paris, apontamentos do homenganso) in *Pólnoie sóbrânie soichiniéni*, IV, Moscou, 1957, p. 212.

(2) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 367.

(3) Iúri Oliecha, *Dliá "Vospomináni o Maiakóvskom"* (Para umas reminiscências sobre Maiakóvski) em *Izbrante soichiniéniá* (Obras escolhidas), Moscou, 1956, p. 459.

cálculo rigoroso
de parafusos
e de aço¹.

que são um testemunho irrefutável da adesão de Maia-kóvski às fórmulas construtivistas. Não foi por acaso, aliás, que já em 1918 êle tivesse definido "viechch" (objeto) o seu poema "Tcheloviék" (O Homem).

O LEF, ou seja "Liévi front iskustv" (Frente de esquerda das artes), por êle fundado em 1923, foi a essência e o centro do construtivismo. Uniram-se, agrupados pelo prestígio de Maiakóvski, figuras das mais diversas procedências: poetas cubo-futuristas (Assiéiev, Krutchônikh, Trietiakóv, Kamiênski, Pasternak), filólogos do "Opoiaz" (Brik, Chklóvski, Vinokur, Tinianov), diretores de teatro e de cinema (Eisenstein, Dziga-Viertov), "produtivistas" do INCHUK (Popova, Stiepanova, Ródtchenko, Lavínski).

Nas páginas das revistas "LEF" e "Nóvi LEF" aparecem alguns dos (mais importantes trabalhos da vanguarda, como os poemas "Pro eto" (Disto) de Maia-kóvski, "Vissókaia boliezn" (Uma doença sublime) de Pasternak, "Tchórni printz" (O príncipe negro) de Assiéiev, trechos de "Konármia" (Exército montado — conhecido como "Cavalaria vermelha") e dos *Odéskie raskázi* (Contos de Odessa) de Bábel, a rapsódia "Ritchi, Kitai" (Ruge, China!) e "Protivogázi" (Máscaras contra gases) de Trietiakóv, trechos da genial *Teória Prózi* (Teoria da prosa) de Chklóvski, o manifesto de Eisenstein sôbre a "montagem das atrações" e o de Viertov sôbre "kinoglaz" (cine-ôlho).

A "LEF" se propunha tomar parte ativa do desenvolvimento da sociedade soviética, eliminando as predileções oleográficas, criando novas usanças, novas formas de vida, inspiradas na técnica e no industrialismo. "A LEF lutará por uma arte que seja construção da vida", lê-se no primeiro número da revista homônima.

Maiakóvski e seus amigos queriam que a arte, pondo de lado os falsos ornamentos, se tornasse feitura de objetos necessários, processo de produção, e que os artistas se transformassem em técnicos, em "organizadores da vida" ("formóvchchiki jízni"). As ferramentas

Cf. Ripellino, *op. cit.* p. 310-14.

e os adereços funcionais, produzidos pelos construtivistas, penetrariam na clausura de ambientes mofados e de hábitos rancidos, obsoletos, trazendo um exemplo operante de praticidade moderna, de ordem e limpeza.

Para conformar-se também no campo das letras a estes esquemas rígidos, a "LEF" recusou a fantasia como alteração idealista da realidade, e dispôs-se a substituí-la pela chamada "literatura do fato", ou seja, o registro mecânico de dados reais. Considerando o romance, a épica, as obras de imaginação como sendo expressão decaída da era burguesa, os seguidores da "LEF" exaltaram os gêneros documentários, os serviços jornalísticos, as memórias, os protocolos, a crônica.

Não há dúvida de que a "fato-grafia" tenha influído nos trabalhos de diversos artistas: encontram-se vestígios no poema "Khorochó." (Bem!, 1927) de Maikóvski, nas comédias de Trietiakóv, nos filmes documentários de Viertov, o qual estava convencido de que os cinedramas saídos da fantasia fôsem ópio para o povo tal qual a religião¹, e até em *Bronienóssietz Potiômkim* (O Encouraçado Potiômkim) de Eisenstein, em cujas seqüências o gosto pelo "fato" se combina à estética dos objetos, e os pistões, os manômetros, os elementos mecânicos do navio assumem um destaque construtivista². Mas com os seus sofismas ressecados, que não admitiam nem a lírica, a "LEF" acabou abafando a imaginação dos poetas, enredando-os nos estorvos de um rigor dogmático.

E, em sua ânsia por módulos produtivos, os da "LEF" atribuíram um caráter funcional até aos "zaúm" de Krutchônkh, o qual, quase que para se justificar, entremeava termos políticos às suas criptografias fonéticas. A "organização" dos sons, a trama de rudes estruturas verbais passavam então por construtivismo.

Neste sentido também Pasternak pode ser considerado um construtivista. Nos seus versos, de fato, cada metáfora é calculada e pontual como uma jogada de xadrez e as palavras se condensam com ressalt

(1) Cf. N. A. Liébiediev, *Otcherk istóriti kinó SSSR* (Ensaio de História do Cinema da U.R.S.S.), Moscou, 1941, p. 106.

(2) Cf. V. Chklóvski, *5 felietonov ob Eisensteine* (5 folhetins sobre Eisenstein) in *Gámburgski chchot* (Conta de Hamburgo), Leningrado, 1928, pp. 148-49, e Sierguéi Iutkiévitch, *Mirovóie znatchénie "Bronienostza Potiômkina"* (A importância mundial do "Encouraçado Potiômkin" in "Iskustvo Kinó" (A arte do cinema), 1956, I.

estéreo-métrico, quase realizando a sugestão de Tátlin de “pôr o olho o contrôlo do tato”.

4.

Se não conseguiu condicionar os costumes soviéticos, o construtivismo teve ao menos seu triunfo no campo do teatro. Dispensando os painéis pintados e as decorações supérfluas, os construtivistas erigiram sobre o palco despojado armações abstratas que continham tórno e tear, encaixes engenhosos de tôrres, escadas e partes giratórias. A ribalta assumiu o aspecto esquelético de um viaduto ferroviário, de uma estrutura composta de peças de “mecano”¹.

Protótipo destes dispositivos foi um extravagante castelo de elevações, rodas, passarelas, escorregas, uma espécie de máquina-ferramenta, que Liubóv Popova projetou em 1922 para *Le Cocu Magnifique* de Crommelynck, dirigido por Meyerhold. O exemplo da Popova suscitou dezenas de outras construções mais complexas. Recordemos as de V. Stiepánova para *Smier! Tariélkina* (A morte de Tariélkin) de Súkhovo-Kobílin (1922), a de A. Viesnin para *The Man who was Thursday* de Chesterton (1923), a de V. Chestakóv para *Óziero Liul* (O lago de Liul) de Faikó (1923).

Criações semelhantes, que pareciam transferir ao espaço os traçados geométricos dos suprematistas, tornaram-se logo moda, penetrando até nos teatros conservadores. “A construção criada pela Popova — escreveu Chklóvski — teve uma longa luta com a velha caixa cenográfica, e é hoje aceita pelo espectador como se fizesse parte do texto dramático. Pode ser vista até num trabalho como *Ana Kariênina* no Teatro de Arte”².

A cena construtivista serviu de apoio e de trampolim ao virtuosismo cinético do novo ator. Os tabladados e andaimes serviram de barras, de cavalete ginástico. Volteando por sobre os rudes suportes e planos inclina-

(1) Cf. V. Vsievolódkí-Gerngross, *Istória rúskovo teatra* (História do teatro russo), II, Leningrado-Moscú, 1929, pp. 418-25. Veja-se também A. Smirnov, *Problema sovremiennovo teatra* (O problema do teatro moderno) in “Rúski sovremiennik” (O contemporâneo russo), 1924, 2; Pável Novítzki, *Sovremienníe teatrálnie sistêmi* (Os sistemas teatrais modernos), Moscú, 1933, pp. 75-76, e Gorelik, *op. cit.*, pp. 342-45.

(2) V. Chklóvski, *O Malakvskom* (Sobre Maiakóvski), Moscú, 1940, p. 184.

dos, o autor projetava nas três dimensões os seus ritmos dinâmicos, a sua desenvoltura acrobática.

Estes teares funcionais, equivalentes a esquemas de máquinas, aproximaram o teatro da experiência da indústria. Integrando-se às suas engrenagens, o ator transmitia nos próprios gestos as cadências dos mecanismos, os movimentos dos operários na produção.

Após ter sido durante anos domínio de fantasmas crepusculares, o teatro aspirava mudar-se em oficina, em seção de fábrica. E os diretores procuravam refletir a organização produtiva, não só transformando o palco numa espécie de aparelho complicado, de objeto em si, mas, além disso, igualando a mímica dos intérpretes aos processos do "taylorismo".

Todo um período do teatro de vanguarda viveu sob o signo do construtivismo. As suas fórmulas alimentaram os espetáculos de Meyerhold e de Tairov, as "danças de máquinas" de Foregger, partidário da teoria da "gesticulação industrial", os "metroritmos" de Ferdinandov, os "jornais vivos", as coreografias de Kassian Goleizovski, que exigia que o bailarino transmitisse como um robô o movimento de bielaz, balanceiros e pistões, a mecanicidade racional da época¹.

5.

Mas é hora de nos demorarmos sobre Vsiévolod Meyerhold, que foi sem dúvida o mais bizarro dos construtivistas².

Quando se desencadeou o furacão de Outubro, Meyerhold já era conhecido pelas tentativas do teatro simbolista e por uma série de suntuosas montagens no Aleksandrinski. O seu temperamento de inovador irrequieto e inconstante, sempre pronto a descartar as experiências de ontem para recomeçar do nada, apai-

(1) Cf. I. Slonimski, *Soviétski baliét*, Moscou-Leningrado, 1950, pp. 49-50.

(2) Cf. A. Gvózdiev, *Tieatr imient Vs. Meyerholda* (O Teatro Meyerhold), Leningrado, 1927; N. Volkov, *Meyerhold*, Moscou-Leningrado, 1929; A. Fievrálski, *Diéssiat liét tieatra Meyerholda*, Moscou, 1931 (Dez anos do teatro de Meyerhold); B. Alpers, *Tieatr sotziálnoi máski*, (O teatro da máscara social) Moscou-Leningrado, 1931; I. Ieláguin, *Tiómni guéni* (O gênio sombrio) (Vsiévolod Meyerhold) New York, 1955; I. Ilinski, *Sam o siebié* (Sobre mim mesmo) em "Tieatr" 1958, 7-8-9; J. Honzl, *Divadelní a literární podobizny*, Praga, 1959.

xonou-se pelas imensas perspectivas que abria a revolução. O diretor dos teatros imperiais aderiu com o fervor de um neófito à causa do comunismo. E passando de improviso das sutilezas estéticas da era simbolista às extravagâncias tumultuosas dos futuristas, empreendeu no campo do espetáculo uma ação análoga à que Maïakóvski desenvolvia na poesia.

Meyerhold chegou a Moscou em 1920, da Rússia meridional, onde languescera nas prisões dos brancos, sendo o único bolchevique entre os grandes diretores de então. Os que estavam habituados ao Meyerhold esteta de fraque e cartola, como aparece no retrato de Boris Grigóriev, devem ter ficado pasmos ao vê-lo nos trajes de comissário político, com o casaco de couro amarrado, o revólver no estôjo, a estrêla vermelha no boné.

Em setembro de 1920 foi nomeado diretor do TEO ("Tieatrál'ni otdiél"), a seção teatral do Narkomprós. No entusiasmo daqueles dias, sua principal preocupação foi a de dar vida a um teatro que fôsse não só consoante com a revolução, como o de Vakhtangov e Taïrov, mas diretamente empenhado nas polêmicas políticas. Um teatro que refletisse as idéias do comunismo com o mesmo realce dos comícios e cartazes.

Proclamou, portanto, o "Outubro Teatral" ("Tieatrál'ni Oktíabr"), afirmando ser preciso refletir em cada espetáculo a luta e as aspirações da classe operária. E é preciso dizer aqui que em Meyerhold a tendência política nunca sufocou a autonomia da forma. Ao contrário: como os cubo-futuristas, êle tinha a maior certeza de que os acontecimentos de Outubro valorizariam as experiências mais corajosas e mais absurdas, sem reprimir a liberdade do artista na escolha dos meios e nas invenções. Os cubo-futuristas passaram a considerá-lo como um dos seus. Vassíli Kamiênski definiu-o "descobridor de Américas teatrais", "Edison de trilhões de volts"¹ e Chklóvski escreveu que êle era "pai e neto dos jovens"².

Solicitado pelo ritmo vertiginoso da época, que parecia despojar a vida de tudo que fôsse supérfluo,

(1) V. Kamiênski, Já i Meyerhold i 20 liét nazád i 20 liét vpieriód (Eu e Meyerhold, 20 anos atrás e 20 anos para frente) no almanaque V. E. Meyerhold Tvier, 1923, p. 35.

(2) V. Chklóvski, Po pòvodu kartini Esfir Chub (A propósito do filme de Esfir Chub) in "Nóvi LEF", 1927, 8-9.

Meyerhold desde os primeiros dias empenhou-se em varrer da cena as bagatelas e enfeites realistas, que a transformavam em arsenal de belchior. Acima de tudo êle pretendia transferir o teatro ao aberto, às praças, em contato com o povo.

Enquanto isso não fôsse possível, viu-se obrigado a utilizar a velha caixa teatral, e aplicou-se em ampliá-la em forma de arena, livrando-a dos bastidores, dos painéis, da cortina, do tablado, do manto de Arlequim, dos panos, dos adereços de "papier-mâché", de todos os enfeites e exageros ornamentais. E no palco nu, trazendo à luz os segredos técnicos do teatro, como as cordas de um piano destampado, prodigalizou sua fantasia em fugas e cascatas de truques, em experiências vertiginosas.

Cada espetáculo seu cativava pelos achados inesperados, pelas novidades relampejantes das formas, que êle logo depois abandonava aos imitadores, procurando outras mais assombrosas. Mas mesmo os espetáculos mais iconoclastas, aquêles em que sua imaginação rebelde parecia mover-se à beira de um precipício, revelavam uma rara erudição, ligando-se como que por fios encobertos às experiências por êle realizadas nos primeiros decênios do século.

Para efetuar o "Outubro Teatral", Meyerhold organizou em Moscou, no velho edifício do teatro de operetas Zon, na rua Sadóvaia, o hoje lendário Teatro RSFSR Primeiro. E aqui, a 7 de novembro de 1920, por falta de novos autores, reelaborou e encenou, junto com Valérii Biebutov, *Les Aubes* de Verhaeren.

A sala, desconfortável e sem aquecimento, parecia mais uma estação do que um teatro, bem diferente da pompa do Aleksandrinski. Os espectadores, operários e soldados vermelhos, ficavam de casaco por causa do grande frio.

Era um local comum de comícios, com as paredes cobertas de manchas de umidade, o ar úmido azulado. As portas dêste teatro não tinham bilheteiro. Ficavam abertas, e a neve entrava no "foyer" e nos corredores, obrigando os presentes a levantar a gola dos capotes. Descascados, os parapeitos dos palcos. As cadeiras e os bancos amontoa-

vam-se de qualquer jeito, rompendo a regularidade das filas. Nos corredores era permitido assar nozes e fumar makforka¹.

Daquele trabalho visionário, Meyerhold extraiu uma trama de agitação, introduzindo sentenças políticas e referências às circunstâncias soviéticas. Cada noite, no curso do espetáculo, um "mensageiro" lia as últimas notícia de que o exército vermelho conquistara Pierie-na Criméia: uma noite conquistou grandes aplausos a notícia de que o exército vermelho conquistara Pierie-kóp². Às vezes, grupos de soldados subiam ao palco com banda e estandartes. Tudo isso contribuía para transformar o espetáculo numa viva assembléia política.

Para a cenografia Meyerhold não recorreu a Golovin, que fôra seu assíduo colaborador nos teatros imperiais, mas ao futurista Dmítiev. No espaço vazio do palco repousavam alguns cubos volumosos, revestidos de pano e pintados de cinza-prateado. Um conjunto de cordas erguia-se do plano cênico à armação. E no ar ficava suspenso um grupo de "contra-relevos" de Tátlin, de formas geométricas abstratas: dois círculos de madeira, um dourado e um vermelho, um triângulo de lata cintilante.

Os atôres, sem maquilagem, vestindo trajes de tecido grosseiro também pintado de cinza-prateado, declamavam como tribunos, do alto dos cubos, os seus solenes monólogos, intercalados com as vozes frias de um câro escondido na orquestra. Assim o futurismo cenográfico identificava-se numa mescla singular com reminiscências do teatro grego e com a plasticidade estatúaria da interpretação simbolista³.

Este espetáculo, como todos os seguintes de Meyerhold, provocou aferradas discussões sobre o futuro da arte teatral, tempestuosos debates que se realizavam no Museu Politécnico, na Casa da Imprensa ou no próprio Teatro RSFSR Primeiro, onde foram denominados "segundas-feiras das Auroras" ("ponie-délniki Zor").

(1) B. Alpers, *Tieatr sotziálnoi máski*, Moscou-Leningrado, 1931, p. 23.

(2) Cf. Khrisanf Khersnski, *Vziátie Pieriekopa i "Zóri* (A tomada de Pieriekop e "As auroras") in "Tieatr", 1957, 5.

(3) Cf. Víctor Chklóvski, *khod konid* (O passo do cavalo) Moscou-Berlim, 1923, pp. 64-67, e Ígor Ilínski, *Sam o siebié* (Sobre mim mesmo) in "Tieatr", 1958, 7 (cap. 13).

Mas um teatro revolucionário não podia contentar-se em reelaborar dramas de outras épocas. Meyerhold dirigiu-se portanto a Maiakóvski e Iessiênin. De Maiakóvski, como já vimos, dirigiu, a 1.º de maio de 1921, *Mistéria-Buf*; mas da *Pugatchóv* de Iessiênin não conseguiu, apesar de sua inesgotável inventiva, extrair um plano de espetáculo¹. Segundo testemunho de Lunatchárski, êle pretendia então encenar também uma recomposição política do *Rienzi* de Wagner².

Dos cubos de *Les Aubes* e dos andaimes de *Mistéria-Buf* foi um breve passo ao construtivismo. Dêste estilo Meyerhold deu um exemplo admirável em *Le cocu magnifique* (25 de abril de 1922), para o qual a Popova idealizara, como dissemos, uma espécie de cavalete utilitário, uma sêca armação de plataformas, escadinhas, portas, declives e grandes rodas de diversas côres, que lembrava as linhas de um moinho de vento. Sobre um disco giratório, letras destacadas, como nos quadros cubistas, compunham o nome CROMME-LYNCK.

Com êste mecanismo no meio e os refletores visíveis, o palco, sem ribalta nem bastidores, aberto por todos os lados até a parede do fundo, assemelhava-se às pistas de circo. Sem pintura, vestindo uma "pro-zodiejda" de pano azul, parecida com as que apareceram mais tarde nas páginas da revista "LEF", os intérpretes apresentaram pela primeira vez um nôvo sistema teatral inventado por Meyerhold, a "biomecânica".

Conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes, rasteiras, êste sistema pretendia substituir o ator da intuição, do "perejivânie" (ou seja da experiência interior) por um ator-ginasta, que dirigisse com ritmo mecânico os "mecanismos" do próprio corpo treinado e harmonioso. Meyerhold tinha em grande estima a eloquência muda do corpo: Como conta Ilínski, êle apontava como modelo de eficácia mímica "Biba-bó", o fantoche que, sem variar a careta inerte da própria máscara, consegue significar a alegria com os braços abertos, a dor com os ombros curvos, a soberba com a cabeça inclinada para trás³.

(1) Cf. Igor Ilínski, *Sam o siebié*, in "Teatr", 1958, 7 (cap. 14).

(2) A. V. Lunatchárski, *Teatr RSFSR*, in "Pletchát i Rievoliúzia", 1922, 7.

(3) I. Ilínski, *Sam o siebié*, in "Teatr", 1958, 9 (cap. 18).

Quase à imagem de Douglas Fairbanks, o ator-acrobata teria simbolizado com seus dotes físicos o homem ideal da época. Além disso, a "biomecânica", organizando os movimentos com exatidão extremada, como um diagrama cinético, aproximava o teatro das cadências da produção. E o ator, volteando de macacão por entre as peças daquelas máquinas cênicas, assumia um aspecto operário.

Mas o esquematismo dos gestos o teria transformado num boneco vazio, se à sua precisão de robô não se tivesse juntado um humor "clownesco", um gôsto pela pilhéria e pelo cômico, que tinha suas origens nos princípios da comédia de improviso, já empregados por Meyerhold em muitos espetáculos, antes da revolução.

E, realmente, em *Le cocu magnifique* o rigoroso abstratismo da "bio-mecânica" era animado por uma teatralidade cintilante, um sôpro de juventude. No terceiro ato, por exemplo, aparecia em cena o primeiro "jazzband" russo. Como a alegre *Turandot*, que Vakh-tangov dirigira em fevereiro daquele ano, a trágico-farsa de Crommelynck transformou-se numa radiante girândola de truques, surpresas, piruêtas, num jogo de comediantes despreocupados, que combinavam os preceitos do construtivismo com o brilho dos cômicos da arte ¹.

Como indicação desta fusão, Ilínski (Bruno) trazia no pescoço duas borlas vermelhas de palhaço sôbre o severo uniforme construtivista. Foi um triunfo estrepitoso para o diretor, para o seu método, para os seus atôres, e especialmente para Ilínski e a deliciosa Babánova, na parte de Estela.

A agilidade dos atôres de Meyerhold alcançava por vêzes as raias do funambulesco, como pode ser visto na encenação de *Smierť Tariélkina* (A morte de Tariélkin, 24 de novembro de 1922), para a qual a Stiepánova preparara uma construção ainda mais abstrusa, uma espécie de gigantesco "moedor de carne". A comédia grotesca de Súkhovo-Kobílin serviu de pretexto para uma série de brincadeiras de barraca, de cambalhotas, perseguições, arlequinadas.

(1) Cf. Nicolai Assiéiev, *Rádosti i ogortchenia* (Alegrias e aborrecimentos) em "Teatr", 1957, I.

Os atores, em macacões de tecido grosseiro listado de azul, estavam sempre às voltas com os objetos, sobretudo com uma certa mobília desmontável, idêntica à que foi divulgada mais tarde em números da revista "LEF". Mesas e cadeiras pulavam nas cordas, fechando-se ou fragmentando-se, como se quisessem retomar a revolta dos objetos apresentada por Maiakóvski em sua tragédia. O curioso é que, mostrando os dotes "explosivos" destes móveis, Meyerhold pretendia, à sua maneira, suscitar no público um interesse pelas invenções utilitárias do construtivismo.

No espetáculo seguinte, *Ziemiá díbom* (A terra em tumulto), de *La nuit* de Marcel Martinet (4 de março de 1923), em lugar de móveis detonantes surgiram meios de locomoção militares: motocicletas, bicicletas, automóveis, subiram da platéia ao palco. A Popova construíra uma tortuosa armação de madeira culminando num cabrestante, e incluindo uma tela sobre a qual apareciam em diapositivos os títulos dos episódios e *slogans* revolucionários.

Depois desses espetáculos, a fama de Meyerhold propagou-se nas mais remotas aldeias da União. "Bio-mecânica" e construtivismo soavam como fórmulas mágicas aos ouvidos dos jovens. Uma após outra as cenas de província e as filodramáticas tomaram por modelo o Teatro de Meyerhold, o TIM¹, enviando-lhe representantes para que aprendessem seus métodos. Grupos de imitadores atiraram-se como aves de rapina sobre as suas descobertas, arruinando-as.

Se pensarmos no fervoroso entusiasmo com que naquela época os espectadores e a crítica exaltavam as empresas deste diretor, não podemos compreender os falatórios petulantes de injúrias pífidas, as pungentes calúnias que derramaram como uma torrente sobre a sua figura, quando ele caiu em desgraça. Mas nos anos vinte, na época de ouro da direção soviética, Meyerhold estava no ápice de sua glória, e o próprio Lunatchárski sugeria que no futuro fôsse dado o nome de "Meyerholda" a todo teatro que juntasse, numa fes-

(1) Em 1923 o Teatro de Meyerhold teve o nome de TIM (Teatr imieni Meyerholda) (Teatro Meyerhold).

tiva mescla de sons e luzes, os expedientes do circo, dos ginásios e do *music-hall*.¹

6.

A montagem de *Smierť Tariélkina* mostrava que Meyerhold pretendia aplicar também aos clássicos os módulos do construtivismo. Desta sua intenção êle deu outro exemplo, em 1924, com a encenação de *Liés* (A Floresta) de Ostróvski.

Após a revolução não houve um diretor que não se dispusesse a reelaborar as velhas comédias em tom moderno. Compraziam-se em retalhar e decompor os trabalhos do século dezenove, embaralhando-os como cartas de jogo, para remontá-los em bizarras colagens, entremeadas de “entrées” de circo e números de *music-hall*. A deformação dos clássicos, por vêzes arbitrária demais, chegou ao ápice com Eisenstein, Kózintzev e Trauberg, que se divertiam dissecando as comédias do século passado como se fôsem objetos de um quadro cubista, desmontando-as em pedaços como faziam os lingüistas do “Opoiaz” em suas análises estruturais.

Meyerhold também reformou radicalmente trabalhos do século dezenove, substituindo muitas vêzes o original por uma sua “partitura”, que era resultado de minuciosas pesquisas histórico-filológicas. Mas, ao contrário de Eisenstein, Kózintzev e Trauberg, que despedaçavam sem escrúpulos as composições dramáticas, êle efetuava, não um rompimento, mas uma fantasiosa restauração dos velhos textos. Não se compreende porque as histórias de teatro o acusem, em côro, de ter “deturpado” com modos sacrílegos os clássicos, se tais reconstituições correspondiam ao gôsto da época e estavam em voga entre todos os diretores da vanguarda. E não só da vanguarda: em 1924, por exemplo, Niemi-róvitch-Dántchenko, ao apresentar *Carmem* no Estúdio Musical do Teatro da Arte (com construções de Isaac Rabinóvitch), reelaborou totalmente o libreto, adaptando-o às circunstâncias da época.

Com a montagem de *Liés* (19 de janeiro de 1924), Meyerhold cumpria o *slogan* “Voltar a Ostróvski!”, que Lunatchárski havia lançado em abril do ano anterior. Não era exatamente um retôrno, mas uma tentativa de

(1) Cf. A. V. Lunatchárski, *Teatr RSFSR*, em “Pietcháť i Rievoliútziá”, 1922, 7.

trazer ao presente um autor prêso à tradição acadêmica do Máli teatr.

Convencido de que o público, acostumado com os acontecimentos fulminantes da guerra civil, não teria gostado da habitual subdivisão em atos longos, Meyerhold fragmentou o texto de Ostróvski em trinta e três episódios separados, que se sucediam com ritmo premente, como num filme. Projetava naqueles dias realizar a chamada "kinofikátzia tieatra", ou seja, adaptar o teatro à sintaxe do cinema.

Mesmo a comédia de Ostróvski foi por ele aproximada ao cartaz político, e os personagens, transpostos a um plano grotesco e hiperbólico, transformaram-se em máscaras sociais, não muito diversas dos "puros" de *Mistéria-Buf*.

O proprietário Milonov, mudado em pope hipócrita, com uma peruca de canutilho de ouro, tinha uma auréola de cílios pintada em volta dos olhos, em forma de listas, como certas imagens de ícones. O janota Bulanov vestia uma peruca verde, talvez por causa do dito "mólodo ziélieno, poguliát viéleno" (o que é jovem é verde, manda-se que farreie). Uma peruca avermelhada fazia da dispenseira Ulita uma "clownesse" excêntrica. Para a voluntariosa Gurmíjskaia foi escolhida uma peruca amarela e vermelha. O mercador Ivã Vosmibratov, como os desajeitados bonecos da ROSTA, tinha uma barba de ovelha negra e uma peruca de carneiro vermelha. O ator trágico Guenádi Niechastlivtzev e o cômico Arcádi Chchastlivtzev (que Ilínski interpretava com notas chaplinianas, de jaqueta de toureiro e calças de quadrados côr de canela), lembravam Don Quixote e Sancho Pança.

Meyerhold soube, portanto, extrair do enredo de Ostróvski trechos de comicidade "clownesca", achados de comédia popular¹. E é interessante notar que, em 1926, Stanislávski, dirigindo no Teatro da Arte *Goriátcheie siérdtze* (Coração ardente), de Ostróvski, valeu-se também, talvez sob a influência de Meyerhold, de truques de barraca².

(1) Cf. P. Markov, *Moskóvskaja tieatrálnaja jiznv 1923-24 godu* (A vida teatral de Moscou em 1923-1924) em "Pietchát i Rievoliútzia", 1924, 4.

(2) Cf. P. Markov — N. Tchúchkin, *Moskóvski khudójestvieni teatr* (O Teatro de Arte de Moscou), Moscou-Leningrado, 1950, pp. 55-57.

A austera "prozodiejda", símbolo dos anos ascetas, foi substituída pelas perucas policromas e trajes espalhafatosos. Após o rigor geométrico e o tecnicismo dos espetáculos precedentes, Meyerhold deu a este espetáculo empastes pictóricos, sugestões figurativas. *Liés* deu início a um período em que a cena do TIM revestiu-se de côres, e as máquinas, os cavaletes esquemáticos articularam-se em complexas tramas construtivas, em calibradas relações de superfícies, aparelhos e diafragmas, que não eram mais apenas um abstrato sustentáculo para o jôgo dos atôres, mas, mesmo conservando uma essência funcional, ilustravam com trechos alusivos a realidade de um ambiente ou de uma época. A predileção pela matéria bruta e pelas magras estruturas foi aos poucos dando lugar a um refinado gôsto de decoração.

Em *Liés*, ao lado de um escorregador construtivista sustentado por amarras, que seguia como uma estrada pênsil em semicírculo até a platéia, apareceram alguns elementos reais como espelhos, paliçadas, bancos, pégulas, a porta de entrada da propriedade "Pienki", o poste do carrossel, o pombal, mesas cheias de comida. Fileiras de objetos de casa (abóboras, latas, frutas, brocas, chaleiras, bacias) passavam de mão em mão, voltando em tórno aos atôres, como os diabos e os pratos de um prestidigitador chinês ¹.

Meyerhold podia então contar com um grupo de atôres, educados em parte na sua escola: a Raich, a Babánova, Ilínski, Záitchikov, Martinson, Gárin, Strauch, Svierdlin, Mológuin, Tiemiérin. Não fantoches reumáticos, sobrecarregados de medalhas, como os que povoaram o teatro soviético durante os anos mais tétricos da reação staliniana, mas atôres cheios de fogo, de juventude e de sonhos.

Gostaríamos de prolongar-nos sôbre a arte de Meyerhold, tornando conhecidos seus detalhes e contrastes, mas teremos que nos satisfazer em acenar alguns dos espetáculos que precederam a montagem das últimas comédias de Maiakóvski. O diretor e o poeta percorreram então caminho idêntico, voltando às amargas notas satíricas, motivos grotescos, após o entusiasmo retumbante dos primeiros anos.

(1) Cf. Alpers, *op. cit.* p. 29.

Em 1923-25, Meyerhold pagou também o seu tributo ao chamado "urbanismo", que apaixonava os diretores da vanguarda. Inspirando-se no cinema, no romance policial, nas gravuras de Frans Masereel, os teatros de esquerda apresentavam, em ritmo de *fox-trot* ou *shimmy*, no turbilhão de sinais luminosos, imagens embriagadas e febris das metrópoles européias, concebidas como aglomerados caóticos de locais noturnos e espeluncas de malfeitores.

Apesar de anunciarem em tom apocalíptico a impreterível catástrofe da cultura burguesa, êstes espetáculos revelavam, no fundo, uma aguda nostalgia das nervosas e velozes formas ocidentais. O "urbanismo" derivou da NEP, que suscitara na Rússia uma férvida vida de cidade, reacendendo, após as privações da guerra civil, o interesse pelos penteados, danças e filmes europeus.

As máscaras sociais dos primeiros anos juntaram-se novas figuras ainda mais perturbadas: especuladores da NEP, lindas aventureiras, milionários barrigudos e gatunos em *écharpes* de lã, que pareciam saídos dos filmes seriados de Judex ou Fantomas. Êstes vultos misteriosos moviam-se pelos tablados construtivistas com uma mímica convulsa, ao som do *jazz* e das buzinas. Quem quisesse evocar aquêl mundo, encontraria os personagens e as côres em certas pinturas da época, por exemplo no quadro de Vialov *Militzionier na postu* (O policial de guarda), de 1923, em que alguns *népmans* de cachecol vermelho e boné de bandido resvalam por entre as pernas de um gigantesco policial.

Poderiam ser lembrados inúmeros espetáculos "urbanísticos". No Laboratório do Teatro heróico-experimental, por exemplo, B. Ferdinandov dirigiu em 1922 o melodrama policial *Dama v tchórnoi pïertchatkie* (A dama da luva preta), do poeta Chercheniévitch, soltando os atôres, ao som das buzinas, em contínuas corridas pelos degraus e declives de um enorme cubo de madeira. E no Laboratório do Teatro Pedagógico, um ano mais tarde, Grigóri Rochal encenou *Ingenier Semp-ton* (O Engenheiro Simpton), uma típica *pièce d'épouvante*, repleta de bandidos sinistros, que se arrastavam pela sombra para roubar patentes de misteriosas invenções.

Meyerhold lançou-se aos temas "urbanísticos" pela primeira vez, apresentando, em 1923, no Teatro da Revolução, a comédia aventureira *Óziero Liul* (O lago de Liul), de Faikó. Transmitindo em ritmo de *fox-trot*, e tomando o cinema por modelo, a inquietude ansiosa da cidade européia, a tenebrosa apatia do mundo capitalista, acabou sublinhando a sua própria melancolia do Ocidente, semelhante à de Maiakóvski, expressa nos versos

Eu queria
viver
e morrer em Paris,
se não existisse
a terra chamada
Moscou.

Dentro do espírito do "urbanismo", êle encenou no TIM, a 15 de junho de 1924, o complicado *agits-ketch* de M. Podgaiétzki D.E. (Daióch Iievrópu: Dê-nos a Europa) que, fundindo o enredo de um romance homônimo de Erenburg ao de *Der tunnel* de Bernard Kellermann, e com temas de Upton Sinclair, narrava a disputa entre um "radiotruste" soviético e um truste americano, que havia envolvido a Europa como um polvo.

Nos dezessete episódios dêste espetáculo "transformista" (95 papéis interpretados por 45 atôres), o diretor contrapunha o rigor do comunismo à frenética Europa do *jazz*. Mas os episódios ambientados no mundo soviético eram desbotados e esquemáticos (exercícios esportivos, desfiles de marinheiros vermelhos) em comparação com as visões fascinantes do corrupto Ocidente.

As cenas num transatlântico e um *music-hall* de Berlim permitiram a Meyerhold mostrar a moda e as danças da época, expondo no palco, como se fôsse uma vitrine, *girls* que dançavam o *charleston*, cavalheiros de *smoking*, encantadoras damas com vestidos de cintura baixa e chapéu *cloche* enterrado até os olhos¹.

Desejando dar à ação uma rapidez cinematográfica, êle pediu emprestado ao construtivista Tchlepiánov os chamados *murs mobiles* ("dvíjuchchiesia stiêni"), escudos de madeira com rodas, que agrupando-se ve-

(1) Cf. I. Iláguin, *op. cit.*, p. 271.

lozmente de maneiras diversas, permitiam trocar de fundo num abrir e fechar de olhos¹. E aqui lembramos que a *Ekster* havia criado para o Teatro da Câmara os *décors mobiles*, pedaços de panos multicores que, combinando-se em múltiplos acordos, indicavam a mudança dos locais².

Com o aparecimento destes escudos foi como se o tear construtivista, que continha já antes aparelhos "operativos" (por exemplo as rodas e as portas de *Le cocu magnifique*), se repartisse em elementos destacados, que se juntavam de vez em quando como peças magnéticas, para designar um espaço real.

Também de *Utchítel Bubus* (O professor Bubus), de Faikó (29 de janeiro de 1925) Meyerhold se serviu para simbolizar uma Europa em declínio, mas refinada e elegante. Quase negando o arrebatado dinamismo dos trabalhos precedentes, êle transformou a ação deste "tempodrama" num balanço sonolento, num enrêdo de fragmentos de pantomima em ritmo retardado.

Foi um espetáculo sombrio, enigmático, uma sequência de movimentos indolentes, divididos por pausas longuíssimas. Antes de recitar sua fala, os atôres ficavam petrificados, como que dando ouvidos a uma voz interior, a um chamado longínquo. Ou, rebuscando no vazio, transmitiam com gestos aquilo que logo depois traduziriam em palavras.

Meyerhold chamou de *pred'igrá* (ou seja, pré-jôgo) os intervalos mímicos que preparavam os espectadores para o significado do texto seguinte³. Era como se os intérpretes, despertando de um torpor de chumbo, arrastassem uma dança de condenados, que pretendia significar o desmantelamento, os fortes abalos da cultura burguesa.

Esta aparatosa agonia tinha um cenário elegante, construído por Iliá Tchlepiánov, um semicírculo compacto de bambus suspensos, que tiniam ao toque dos atôres, enquanto no alto, numa concha dourada, um

(1) Cf. *Katalóg vystávki 5 lét* (Catálogo da Exposição dos 5 anos) (1920-25) do TIM, Moscou, 1926.

(2) Cf. I. Tugenhold, *Alleksandra Ekster*, Berlim, 1922, p. 16.

(3) Já o ator do século XIX, Aleksandr Liênski, havia tentado uma interpretação semelhante, entremeada de longas pausas expressivas, no papel de Benedick em *Much ado about nothing* de Shakespeare (Máil tieatr, 20 de abril de 1877). Cf. N. Zograf, *Aleksandr-Pávlovitch Liênski*, Moscou, 1955, p. 69.

pianista de fraque executava peças de Liszt e Chopin, intercaladas com os *fox-trot* de uma banda de jazz. Após ter desnudado sem piedade o palco, Meyerhold voltava agora a recobri-lo, erguendo um pavilhão de tubos, um cercado "sonoro". Aquela floresta de bambu tintinante escondeu novamente da vista do público os segredos técnicos, a "cozinha" do teatro.

O alegre tumulto de antes regelou-se, enquanto isso, a uma fixidez alucinada, que na montagem de *Mandát* (O mandato), de Erdman (20 de abril de 1925), tornou-se spectral horror de museu de cêra. Os personagens desta comédia, burgueses bem-vividos que sonham com a restauração do velho regime, apareciam em círculos concêntricos móveis ("dvíjuchchiesia kon-tzentrítcheskie krúgi") em poses geladas de manequins grotescos, fixando os espectadores com olhos grifenhos. E havia uma certa comicidade no contraste entre o entorpecimento fúnebre e os disparos improvisados.

Também no *Revisor* (9 de dezembro de 1926) o palco povoou-se de figuras lívidas e tenebrosas. Meyerhold reduziu a comédia de Gógol a quinze episódios, utilizando tôdas as redações existentes (inclusive os primeiros esboços) e entremeando trechos e temas do *Matrimônio*, dos *Jogadores*, das *Almas mortas*. "Autor do espetáculo", como se definiu no cartaz, êle se propusera tecer uma espécie de "sinfonia teatral", de grandiosa suíte sôbre temas gogolianos¹.

O episódio do escritor do século passado foi por êle aumentado num vasto quadro da Rússia burocrática de Nicolau I. A cidadezinha perdida onde decorre a ação torna-se uma pomposa sede de província. O prefeito virou general, bem introduzido nas intrigas da corja militar, e sua mulher, Ana Andriéievna, assumiu o aspecto de uma experiente ladra de corações, uma cortesã da alta sociedade de Petersburgo. De frívolo janota, Khlietstakóv transformou-se em aventureiro de alta classe, num tratante descarado, pronto para qualquer coisa. Mas a sátira de Meyerhold não era dirigida apenas contra o burocratismo: o espetáculo dava um destaque fora do comum à relação entre Khlietstakóv e Ana Andriéievna.

(1) Cf. S. Danilov, *Gógol i teatr*, Leningrado, 1936, pp. 253-59.

O diretor inseriu na sua redução, além de algumas figuras suplementares, dois personagens enigmáticos, que passavam como sombras pela comédia tôda: um "oficial de passagem", companheiro inseparável e quase sócia de Khlietakóv, e o "capitão", um charlatão de aspecto diabólico, sempre presente nos episódios que se desenvolviam na casa do prefeito.

A cenografia, preparada por Kissielióv, consistia num semicírculo de mógono com quinze portas. Mas só quatro episódios aproveitavam todo o espaço circunscrito por essa parede. Os outros eram recitados, como "primeiros planos", sôbre uma pequena plataforma em declive, que surgia da sombra de trás da porta central com as decorações, adereços e atôres já prontos.

Esquecido da severa economia do construtivismo, Meyerhold usou neste espetáculo uma profusão de trajes suntuosos, mobília de mógono, candelabros de ouro, cristais facetados, não desdenhando moldar a composição dos grupos em pinturas da época de Gógol. Parecia ter voltado o período em que êle colaborava com cenógrafos maneiristas como Sapunov e Golovin. Pastéis de luzes suaves acompanhavam o contraponto dos diálogos, acompanhados por valsas de Glinka, velhos romances de Dargomíjski e Varlamov, e músicas novas de Gniésin.

Apesar da récita inspirar-se nas comédias de Keaton, de Chaplin e de James Cruze (que era um dos diretores de cinema prediletos de Meyerhold), os intérpretes pareciam fantoches do simbolismo. Com aquêl misterioso "oficial" nos calcanhares, o Khlietakóv de Gárin, fantasma proteiforme de gestos automáticos e gélidos óculos quadrados, lembrava os vultos obsessivos dos romances de Biéli, o *Alguém de cinza*, de Andriéiev.

Já Mikhail Tchekhov, no Teatro da Arte (8 de outubro de 1921), numa memorável interpretação admirada por Meyerhold, havia apresentado Khlietakóv como uma imagem demoníaca, com o rosto branco de palhaço e as sobranceiras pintadas em arco, como uma enganosa máscara saída de um delírio.

O grotesco de Meyerhold era também impregnado de uma atmosfera onírica e ilusória, de poesia simbo-

lista. A alucinação chegava ao máximo no episódio em que das quinze portas, ao mesmo tempo, os burocratas adiantavam-se para Khlietakov com notas de cem rublos, no desatino do prefeito enlouquecido e na “cena muda” do final, em que, em lugar de atôres, Meyerhold enfileirava assustadores bonecos pintados, talvez recordando as meditações de Rózanov, que havia comparado os heróis gogolianos a figuras de cêra. Não foi por acaso que Radlov definiu o *Revisor*, de Meyerhold, um “Caligári projetado vagarosamente por um projecionista excêntrico”, e qualificou-o de “extenuante, cansativo como um passeio pelos intermináveis labirintos de um enorme Panopticum”¹.

Os seus personagens foram cada vez mais se aproximando das aparições de Hoffmann. Também em *Górie umu* (Desdita ao engenho)², de Griboiedov (12 de março de 1928), êle fêz dos malévolos que hostilizam Tchátzki figuras hipócritas, pesados espantalhos de uma sociedade apodrecida.

Alguna coisa rompera o mecanismo alegre do “Outubro Teatral”. Um ajuntamento de autômatos e sonâmbulos cambaleava entorpecido no lugar onde há bem pouco tempo saltavam precipitadamente bandos de atôres exuberantes. Soviéticas ou do século dezenove, as figuras emergiam com preguiçosa lentidão, como que de um mundo subterrâneo, quase fósseis desenterados, “exemplares” para as vitrines de um museu. Uma espécie de empolado cerimonial, de ilusionismo majestoso, apagou da cena de Meyerhold o encanto da fervida vida.

No âmbito dêste teatro, repleto de bonecos agitados, nascem os personagens satíricos das últimas comédias de Maiakovski. Nessas, como nos espetáculos de Meyerhold, o construtivismo se dispersou entre as utopias do futuro, enquanto o presente faz caretas como uma torpe mascarada de fantoches pretensiosos.

(1) Sierguéi Radlov, “*Revisor*” u Meyerholda, (O “Inspetor-Geral” no Teatro de Meyerhold), em *Diéssiat liét v teatrie* (Dez anos de teatro), Leningrado, 1929, pp. 148-53. O espírito do “caligarismo” serviu também ao filme *Chiniél* (O capote), que Kózintzev e Trauberg rodaram no mesmo ano. Juntando o conto homônimo a *Niévski prospékt* (A Avenida Niévski), transpuseram num tenebroso clima expressionista os fatos narrados por Gógol. Lembre-se também de que o *Revisor* de Meyerhold influiu no trabalho *Nós* (O nariz), de Chostakovitch.

(2) Em sua primeira redação a comédia *Górie ot umá* (Que desgraça, o engenho) intitulava-se *Górie umu* (Desdita ao engenho).

Não é difícil perceber que as experiências da vanguarda russa após a revolução efetuaram as teorias enunciadas por Marinetti no manifesto de 21 de novembro de 1913 sobre o teatro de café-concêrto, e o de 11 de janeiro de 1915 sobre o teatro sintético.

Como se sabe, os dois manifestos afirmavam a necessidade de aproximar o teatro de prosa ao *music-hall*, gênero que parecia aos futuristas mais apropriado ao ritmo veloz da época. Opondo a ação à análise psicológica, usando acrobacias e a "fiscifolia", o poeta italiano incitava a decompor os textos dos clássicos, a destruir os limites entre platéia e palco, a provocar o público com maravilhas e truques.

Para convencer-se de que o entusiasmo da vanguarda russa pelos prestidigitadores e *clowns* derivava das premissas de Marinetti, basta reler este trecho do primeiro manifesto:

Encorajar de tôdas as formas o gênero dos palhaços e dos excêntricos americanos, seus efeitos de grotesco exaltante, de dinamismo espantoso, suas piadas grosseiras, sua enorme brutalidade, suas panças surpresas e suas calças fundas como um porão de navio, das quais sairá, com mil outras coisas, a grande hilaridade futurística que deverá rejuvenescer a face do mundo.

Apoiaram-se nas fórmulas de Marinetti, sobretudo os diretores mais jovens, desejosos de criar espetáculos não-objetivos, fundados na extravagância e no movimento puro. Muitos deles (Anienkov, Kózintzev, Eisenstein, Tátlin, Iutkiévitch, Ferdinandov, Tieriéntiev etc.) vinham da pintura, o que vem a corroborar nossa tese de que o teatro de vanguarda soviético foi sobretudo um teatro pictórico.

O primeiro a lançar a idéia de que o manifesto de Marinetti sobre o café-concêrto deveria ser tomado como base do teatro revolucionário foi Iúri Anienkov. Numa série de artigos publicados em "Iskustvo comúni" ele incitava a mecanizar a cena e reestruturar os velhos trabalhos dramáticos. O seu desejo de transformar o ator em robô, em frio aparelho, antecipa os princípios de Schlemmer, que sonhará transformá-lo num fetiche estereométrico, numa espécie de "Glieder-

puppe”¹. Mas nêle, por sorte, como em outros diretores russos, a enfatuação pelos áridos esquemas engeheirísticos era equilibrada por uma *clownerie* colorida e audaciosa.

Anienkov realizou as próprias idéias, representando, em setembro de 1919, no Ermitájni tieatr (Teatro do Ermitage) de Petrogrado, *Piérvi vinokur* (O primeiro destilador), de Leão Tolstói, cujas cenas no inferno e contendas dos diabos prestavam-se a bizarras invenções. Desmontando-a numa seqüência de números de *music-hall*, introduziu na comédia referências políticas e novas figuras, como o Bufão do Diabo ancião e o Diabo vertical, interpretados por artistas de circo, um pelo *clown* acrobata Georges Delvari, o outro por um “Homem-borracha”².

Do mesmo clima participaram os espetáculos que Sierguéi Radlov dirigiu em 1920-22, no Teatro da Comédia Popular (Tieatr Naródnói Comiédií), na Sala de Ferro da Casa do Povo de Petrogrado. Radlov, que herdara de Meyerhold o amor pela comédia de arte, dava aos atôres apenas um traçado sumário da fábula cênica, deixando que improvisassem. Os seus esquemas, repletos de máscaras sociais, de figurinhas estereotipadas de cartaz político, resolviam-se numa mistura de acrobacias, piruêtas, rixas, numa trama de pilhérias e burlas clownescas. Isto explica por que recorria à gente de circo como Georges Delvari ou ao acrobata fantasta A. S. Aleksandrov (Serge)³.

O Teatro da Comédia Popular foi aberto a 8 de janeiro de 1920 com *Nieviesta miertvetzá* (A noiva do morto), história de um marinheiro que arde pela filha do banqueiro Morgan (variante de Pantaleão). Um mês mais tarde foi representada *Obieziana-donóchchitza* (A macaca delatora), sôbre uma macaca que se mete na vida de dois servos cobiçosos de sua patroa, estorvando aquêle que a maltrata. Aleksandrov interpretava a macaca, trepado num trapézio, e na perseguição final

(1) Cf. Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*, Munique, 1925. Veja-se também Hans Hildebrandt, *Oskar Schlemmer*, Munique, 1932.

(2) Cf. V. Chklóvski, *Dopólnieni Tolstói* (Tolstói completado) em *Khod komiá* cit., pp. 126-32.

(3) Cf. prefácio de S. Mokúlski a S. Rádlov, *Diéssiat lét v tieatre* (Dez anos de teatro), Leningrado, 1929, e as memórias de A. S. Aleksandrov (Serge) em *Soviétski tziúk 1918-38*, aos cuidados de Ievg. Kuznietzov, Leningrado-Moscou, 1938, pp. 93-98.

subia no teto da Sala de Ferro, balançando sobre o público.

Os expedientes da comédia a tema uniram-se aos argumentos do "urbanismo" na história de aventuras *Priômich* (O filho adotivo), entremeado de ciladas, fugas, cambalhotas, e no melodrama policial *Liubóv i zóloto* (O amor e o ouro), em que deslizavam, como num filme, torpes vultos de Paris noturno, figuras sinistras de gatunos e "apaches".

Entre outras "comédias de circo" ("tzírkovie comiédii") representadas nesse teatro lembramos *Sultan i tchort* (O Sultão e o diabo), reconstituição da tradicional pantomima-feérica *Zielióni tchort* (O diabo verde), em que uma fada e um demônio intervêm para anular com suas mágicas o contraste entre um cidadão pobre e um rico marquês apaixonados pela filha de um dono de moinho. Radlov deslocara a ação para a Turquia, transformando o dono do moinho em sultão e o marquês num mercador russo em viagem pelas regiões orientais com o servo ladino Iegorka, personagem típico de barraca de feira.

Atento a salpicar de ciladas e malfeitores o caminho dos próprios heróis, Radlov deu pouca importância à palavra¹. Além do que, nêle, a tendência futurística de esmiuçar o teatro em fragmentos desconexos foi como que freada pela paixão do enredo, das tramas sensacionais.

Eram os anos em que a Rússia inteira entusiasmava-se pelas aventuras de Tarzã², enquanto os "Irmãos de Serapzon" exaltavam a sêca nudez do romance de aventuras³. Kaviérin, em seus contos, representava os malandros de Petrogrado como se fôssem *gangsters* de São Francisco, e diversos escritores pensavam em transferir para o território soviético as façanhas de Pinkerton.

(1) Cf. V. Chklóvski, "Naródniaia comiédia" i "Piérvi vinokur" ("A comédia popular" e "O primeiro destilador") em *Khod kontá* cit., pp. 133-37.

(2) Cf. Víctor Chklóvski, *Tarzã*, em "Rúski Sovriemiénik" (O contemporâneo russo), 1924, 3: "Pela rua os porteiros falam de Tarzã com os guardas. Os livreiros anunciam ter recebido encomendas de lugares da Sibéria tão remotos que há vinte anos não se ouvia falar deles. É provável que nunca, desde a época do jovem Górkí, o país tenha sido tomado de um tal ardor epidêmico por uma narração literária".

(3) Cf. o manifesto de Liev Luntz, *Na Zapad* (Para o Ocidente) em "Biessieda" (A conversa), 1923, 2.

O cinema americano teve grande influência, naquela época, sobre os jovens intelectuais russos. A prova está nas proclamações e espetáculos de Grigóri Kózintzev e Leonid Trauberg, que enxertaram às teorias de Marinetti achados de excêntrico americanismo.

Também as experiências intrépidas destes diretores desenvolveram-se em Petrogrado, por eles rebatizada de Excentrópolis. "Pítier — (naquele tempo ainda não era Leningrado) — escreve Chklóvski — pendia entre o presente e o futuro, e era destituída de pêso como um projétil entre a terra e a lua. Isto dava impulso às experiências" ¹.

Juntamente com Sierguéi Iutkiévitch e Gueórgui Krijítzki, Kózintzev e Trauberg publicaram, em 1922, o crepitoso almanaque *Ekstzentrism*, em que desenvolveram as teses expostas pela primeira vez a 5 de dezembro de 1921, numa barulhenta noite no teatro "Vólnoia Comiédia" (A comédia livre). Personificando O Excentrismo na figura de *Music-Hall* Kiniematógrafovitch Pinkertonov, assim descreveram o fundo da época em que viviam:

- 1) Ontem: cômodos gabinetes. Testas calvas. Ponderava-se, deliberava-se, pensava-se.
Hoje: um sinal. Às máquinas! Cintas, correntes, rodas, mãos, pernas, eletricidade. Ritmo de produção.
Ontem: museus, templos, bibliotecas.
Hoje: fábricas, estabelecimentos, estaleiros.
- 2) Ontem: a cultura européia.
Hoje: a técnica da América. A indústria, a produção sob a bandeira estrelada. Ou o americanismo ou a empresa de pompas fúnebres.
- 3) Ontem: salões, reverências, barões.
Hoje: o grito do jornaleiro, os escândalos, o cassetete da polícia, barulho, grito, tropel, corrida.
O tempo de Hoje é o Ritmo da Máquina condensado da América, introduzido na vida pelo Caminho.

O conteúdo e o tom destas proposições levam-nos diretamente ao campo futurístico. O mesmo pode ser dito com relação ao seu programa:

Na palavra: a canção, o Pinkerton, o grito do pregoeiro, as afrontas da rua.

(1) V. Chklóvski, *O rojdiénii i jízni FEKSOV* (Sobre o nascimento e vida dos FEKS) em *Gámburjski chchot* (A conta de Hamburgo). Leningrado, 1928, p. 175.

Na pintura: o cartaz de circo, a capa de romance ordinário.

Na música: o *jazz-band* (a orquestra-perturbação dos negros), as marchas de circo.

No *balet*: as danças do *saloon* americano.

No teatro: o *music-hall*, o cinema, o circo, o café musical, a luta de boxe.

O credo teatral do Excentrismo articulava-se numa seqüência de idéias fulminantes. Concebiam o espetáculo como uma “percussão rítmica sobre os nervos”, uma “acumulação de truques”, um “cancã sobre as cordas da lógica e do bom senso”. Pensando transformar o teatro numa síntese de rixas, algazarras, acrobacias, perseguições, num jogo de incessantes transformações, queriam assumir as impetuosas cadências da “tchetchotka”¹ como base do novo ritmo. Nas páginas daquele almanaque lê-se: “O ator, movimento mecanizado, não tem sapatos, mas rodas, não tem máscara, mas um nariz que acende”. E ainda: “As corcundas que surgem de repente, as barrigas que incham, as perucas vermelhas que se arrepiam na cabeça dos *clowns* são o fundamento do traje cênico moderno”.

Sobre estes princípios baseava-se a atividade do Estúdio Dramático FEKS, ou seja, da “Fábrica ekstzentrícheskovo aktiora” (Fábrica do ator excêntrico), que Kózintzev e Trauberg organizaram em julho daquele ano. Para pôr em prática as próprias teorias, encenaram, a 25 de setembro de 1922, no Proletkult de Petrogrado, *Jenitba* (O matrimônio), de Gógol².

É preciso ressaltar aqui que no período do comunismo da guerra não houve comédia mais representada do que essa. Os seus elementos grotescos, sua brevidade e o reduzido número de personagens levaram até os teatrinhos mais pobres a recitá-la³.

De *Jenitba* os dois diretores extraíram um “truque em três atos”, que conservou do original apenas algumas falas desconexas. O cartaz anunciava até a “eletrificação” de Gógol. Dividindo o texto num inventário de números de *music-hall*, seguiam as suges-

(1) Cf. a nota 4 à p. 42.

(2) Cf. Danilov, *op. cit.*, pp. 220-33, e N. A. Liébiebiediev, *Ótcherk istórii kinó SSSR*, I, Moscou, 1947, pp. 164-65.

(3) *Ibid.*, pp. 226-27.

tões dos manifestos de Marinetti, o “avôzinho Marinetti”, como o chamaram no almanaque *Ektszentrism*.

Na sua peça as extravagâncias uniam-se uma à outra ao acaso, como os pedaços de materiais diversos na *Merz-Malerei*, de Kurt Schwitters. Armadilhas de Grand-Guignol, *entrées* de clowns, enigmas de romance policial, canções de café-concêrto, *gags* de comédia de pastelão, burlas de transformistas, exhibições de *charleston*, exercícios de prestidigitação davam ao “Fex Music-Hall” à aparência de um caleidoscópio vertiginoso. Os atores desfilavam numa típica parada de circo; Nat Pinkerton perseguia Carlitos; o palhaço Aleksandrov (Serge), num uniforme vistoso, interpretava o físico Einstein; em cena apareciam penicos, o que não pode surpreender se pensarmos que Meyerhold, em *Ziemliá díbom*, colocou um imperador sentado no urinol, de camisola ¹.

Mas o que mais chamava a atenção no espetáculo, assim como no seguinte *Vniechtórg na Eifeliivoi báchnie* (O Vniechtórg ² na Tôrre Eiffel), era a mania do americanismo, visível já no anúncio, que repetia em três línguas: “Amerika, vorwärts!”, “America, forward!”, “Amérique, en avant!”. “As solas duplas do bailarino americano nos são mais queridas do que quinhentos instrumentos do Teatro Mariínski”, escreveram em suas proclamações.

O espírito que animava esta “representação americana” (“amerikanskoe predstavlenie”), em que Kó-zintzev e Trauberg pretendiam transmitir com alegre candor o otimismo dinâmico e o ritmo industrial do povo ianque, reviveu mais tarde no filme de Kulechóv *Neobitcháinie prikliutcháia mística Westa v stránié bolchevikóv* (As extraordinárias aventuras de mística West no país dos bolcheviques, 1924), em que um cowboy de chapéu de abas largas roda pelas ruas de Moscou ³.

Realmente, é curioso que o pobre Gógol tivesse que pagar o preço dêste fervor. O fato é que, no pri-

(1) Cf. Alpers, *op. cit.*, p. 26, e I. Ilínski, *Sam o siebié*, in “Tieatr”, 1958, 10 (cap. 20).

(2) Vniechtórg = Naróдни Komissariát vniéchniei torgóvli (Comissariado do povo para o comércio exterior).

(3) Cf. V. Chklóvski, *O Maiakóvskom*, Moscou, 1940, p. 185.

meiro decênio do comunismo, os seus trabalhos dramáticos foram usados nas experiências mais paradoxais. Em janeiro de 1922, no Gostekomdram de Moscou, foi, por exemplo, recitado (com cenografia da Ékster) um medíocre *Továrchch Khliestakóv* (Companheiro Khliestakóv), de D. Smólin, que reelaborava em tom soviético o *Revisor*, inserindo-lhe até poesias de Maiakóvski.

Mas a montagem mais estrambótica do *Revisor* foi a dirigida pelo poeta Igor Tieriéntiev a 9 de abril de 1927, no Teatro da Casa da Imprensa de Leningrado¹. Evocando o “zaúm” de Krutchónikh, do qual, como sabemos, era partidário fervoroso, Tieriéntiev transformou a comédia numa fábula extravagante, numa corrente de truques e de excentricidades futurísticas².

Os figurinos vermelho-verde-azuis, desenhados por três seguidores do cubismo analítico de Filonov (o pintor que, juntamente com Chkólnik, pintara os fundos para *Vladimir Maiakóvski*, ostentavam uma série de emblemas rudimentares, como os de um baralho. O Mestre dos Correios estava vestido como um arlequim que em lugar de remendos tivesse envelopes e selos; dois enormes morangos ornamentavam as costas do Superintendente dos institutos de beneficência, cujo nome é justamente Morango-do-Mato (Ziemiianika); um camarão vermelho despontava na roupa do garção da taverna e uma caveira nas mangas de Gibner, o médico do distrito.

Os diálogos eram intercalados, como as poesias “transmentais”, de locuções polacas, alemãs, francesas, ucranianas. Tiros de foguetes, correrias de ratos, chuvas de flôres de papel entremeavam-se à ação. O mercador Abdúlin cantava a ária do mercador hindu da ópera *Sadkó* de Rímski-Kórsakov; Dóbtchinski e Bóbtchinski foram interpretados por mulheres; a espôsa do suboficial gorjeava romances ciganos; e no final o autêntico revisor era o próprio Khliestakóv.

Propondo-se efetuar no teatro uma espécie de “Naturismo”, Tieriéntiev entremeou o espetáculo de

(1) Cf. Danilov, *op. cit.*, pp. 259-62.

(2) Dos outros “zaúmniki”, Iliá Zdaniévitch (Iliáz), transferindo-se a Paris, unira-se aos dadaístas, formando uma companhia teatral chamada “Tchérez” (Tchérez = Através). Foi ele quem organizou, em 1923, a representação da comédia de Tzara *Le Coeur à Gaz*. Cf. Georges Hugnet, *L'Aventure dada, Paris*, 1957, pp. 97-98.

episódios vulgares e obscenidades cômicas. Com a cara inchada, abanando pedaços de papel, os atôres precipitavam-se continuamente à latrina construída no meio do palco. Khliestakóv por sua vez ia de vela, ritmando seus passos solenes com as notas da Mondscheinsonate de Beethoven. O prefeito, da latrina, continuava um seu monólogo, modulando o tom de acôrdio com os esforços do ventre. Após o noivado, Khliestakóv e Mária Antónovna encerraram-se naquela barraca, e o prefeito radiante espionava pelo buraco.

Com seu agitado dadaísmo, com seus temas fecais, a montagem de Tieriêntiev aproximou a comédia de Gógol ao *Ubu Rei* de Jarry e ao Schweik de Hasek. É evidente que Ilf e Pietróv tinham em vista espetáculos como este, quando, no romance *Dvienádtzat stúliev* (As doze cadeiras), descreveram com ironia uma imaginária representação excêntrica de *Jenitba* (O matrimônio):

A cena do pedido de casamento suscitou grande entusiasmo entre o público. No momento em que Agáfia Tíkhonovna começou a descer por um fio de ferro estendido através da sala inteira, a terrível orquestra de K. Ivanóv produziu um tal barulho que por si bastaria para fazer com que a atriz caísse. Mas Agáfia sustentava-se admiravelmente. Vestia uma malha côr de carne e um chapéu-côco. Equilibrando-se com o auxílio de um guarda-chuva verde no qual estava escrito "Quero Podkoliéssin", deslizava no fio, e de baixo viam-se suas solas sujas. Do fio saltou direto numa cadeira. Simultaneamente alguns negros de cartola, Podkoliéssin e Kotchkáriev de saiote de bailarina e a alcoviteira vestida de condutor de bonde deram um pulo atrás... Os noivos eram muito engraçados, sobretudo Iaítchnitzka (Fritada de ovos). Na sua vez traziam à cena uma grande fritada na panela. O marinheiro Zievákin ostentava uma árvore com vela (parte II, cap. XXX).

O excentrismo futurístico expandia-se portanto, queimando num alegre auto da fé os trastes do teatro psicológico. Os seus métodos estenderam-se logo ao cinema também, que aliás os havia inspirado em parte. O primeiro filme de Kózintzev e Trauberg, *Pokhojdiénia Oktíabríni* (As aventuras de Outubro, 1924), foi um capricho burlesco, uma extravagante "acumulação de truques" e de achados explosivos no estilo das velhas comédias.

Como o poema "150 000 000" de Maiakóvski, este filme girava em torno à disputa entre o Capital e

o Comunismo, simbolizados um por Coolidge Curzó-novitch Poincaré, o outro pela garôta Outubrina. Os dois diretores entremearam suas seqüências de trechos de alegre publicidade, semelhante à tentada por Maia-kóvski na poesia. Um tal, por exemplo, não consegue suicidar-se porque se rãsgam os suspensórios nos quais se pendurara, e a didascália repreende: “Eis o que significa não comprar suspensórios na Cooperativa”¹.

Seria longo demais enumerar as peças que assimilaram naqueles anos as idéias de Marinetti². Já mencionamos dois diretores que trabalharam em Moscou, Foregger e Ferdinandov: o primeiro aspirava efetuar em seu Laboratório Livre (Mastfor) um *music-hall* proletário, um “teatro elétrico”; o outro, no Laboratório do Teatro Heróico-experimental, lançou-se também, juntamente com o poeta imaginista V. Chercheniévitsh, às fórmulas do americanismo, sujeitando os atôres a um sistema mecânico de “metro-ritmos” que lembravam os cânones de Taylor. Mas, entre os diretores do FEKS, o mais vivo partidário das teorias de Marinetti foi sem dúvida Eisenstein.

Pintor cartazista do Exército Vermelho e estudioso da língua japonesa, êle aderiu ao Proletkult de Moscou no outono de 1920. Os filiados a êste sodalício, recusando as obras do passado como produtos de uma era capitalista, procuravam novas formas, mais adequadas à sociedade proletária. Apesar da vasta doutrina, Eisenstein tinha em comum com êles a aversão polêmica por todos os aspectos da arte burguesa, e propôs-se a substituir o teatro literário por um gênero de espetáculo que unisse os valores do circo aos do *music-hall*³.

Já em 1921, em colaboração com Valiéri Smichliáiev na direção de Meksikániets (O mexicano), de

(1) Cf. Liéblediev, *op. cit.*, p. 165.

(2) Cf. Nina Gourfinkel, *Théâtre Russe Contemporain*, Paris, 1931, e Nikolai A. Gortchakóv, *The Theater in Soviet Russia*, New York, 1957.

(3) Cf. V. Chklóvski, *5 felietonov ob Eisensteinie in Gámburgski chchot*, *op. cit.*, Leningrado, 1928 e O Malakóvskom, *cit.*, pp. 186-87; Liéblediev, *op. cit.*, pp. 122-29; Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein: A biography*, Londres, 1952; S. Iutkiévitch, *Mirovoie znatchénie “Bronienostza Potiómkina”* (A importância mundial de “O encouraçado Potiómkin”) in “Iskustvo kinó” (A arte do cinema), 1956, I; R. Iuriéniev, prefácio a: S. M. Eisenstein, *Izbranie Státi* (Artigos escolhidos), Moscou, 1956; *Otcherk istorii sovietskovo kinó* (Ensaio sobre a história do cinema soviético), I, Moscou, pp. 128-1932; Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej*, Varsóvia, 1959, pp. 124-30.

um conto de Jack London, combinou as cenas suprematistas com uma série de trajes clourescos, que tinham forma de cubos, esferas e trapézios. Neste *sketch* aventureiro, que marcou o começo do interesse de Eisenstein pelo México, o gosto pelo circo e pela geometria (indissolúveis nas experiências da vanguarda) fundia-se com motivos satíricos dos cartazes (os capitalistas, por exemplo, ostentavam máscaras quadradas). Uma luta de boxe transcorria sobre um verdadeiro ringue no meio da sala, como os campeonatos de "luta francesa" no meio da pista no velho circo russo.

Desligando-se cada vez mais do teatro "figurativo", Eisenstein chega à chamada "montagem das atrações", cujos princípios foram por ele demonstrados num enredado manifesto que apareceu na revista LEF (1923,3). Atração é, segundo Eisenstein, "cada momento agressivo do teatro, ou seja, cada elemento que sujeite o espectador a uma ação sensorial ou psicológica". Exemplos típicos de atrações são por ele encontrados não só no circo, mas também nos horrores anatômicos do Grand-Guignol.

O espetáculo, para Eisenstein, deve ser uma montagem livre de atrações autônomas escolhidas ao acaso, mas pretendendo produzir um só efeito temático. Em outras palavras, os trabalhos dramáticos são divididos num repertório de números extravagantes, de achados estrepitosos que cortam a respiração. Porque "fazer um bom espetáculo (do ponto de vista formal) significa construir um forte programa de *music-hall* e de circo, partindo das situações da comédia sobre a qual se baseia".

A teoria de Eisenstein liga-se claramente às fórmulas de Marinetti. A idéia de um teatro agressivo que irrite o público já fôra expressa pelo poeta italiano no manifesto de 1915: "O teatro futurista saberá exaltar os seus espectadores, ou seja, fazer com que esqueçam a monotonia da vida cotidiana, atirando-os através de um labirinto de sensações marcadas pela mais exasperada originalidade e combinadas de maneira imprevisível".

Eisenstein realizou a "montagem das atrações" encenando em março de 1923, no Primeiro Teatro

operário do Proletkult, a trama *Mudriétz* (O sábio), reconstituição da comédia de Ostróvski *Na vsiákovo mudrietzá dovolno prostoti* (Mesmo o mais sábio cai).

E aqui lembramos mais uma vez as palavras de Marinetti, e precisamente aquêlê ponto do primeiro manifesto, em que diz que o teatro “colabora com a destruição futurística das obras-primas imortais, plagiando-as, parodiando-as, apresentando-as de qualquer maneira, sem aparato e sem compunção, como um número qualquer de atração”.

Com o ímpeto de um anarquista, Eisenstein desintegrou o texto de Ostróvski num catálogo de atrações marteladas, que assumiam o valor de hieróglifos. O estudo dos ideogramas japoneses influiu sôbre a trama do espetáculo: cada uma dessas “unidades moleculares do teatro” servia para exprimir, como o sinal de uma escrita figurada, uma passagem ou uma situação do enredo. Porque, ao contrário do que se crê, êste espetáculo tinha um enredo, apesar de divergir daquele de Ostróvski.

Fazendo de uma comédia de costumes um cartaz político ilustrado, Eisenstein transformara o velho Kru-titzki no General Joffre, o rico Mamáiev em Lorde Curzon, Goriedúlin num fascista, a adivinha Manefa numa teósofa. De cartola e máscara preta de bandido de filme policial, Grigóri Aleksandrov, nas vestes do *mépman* Golutvin, andava majestosamente sôbre um fio de aço suspenso por sôbre as cabeças dos espectadores.

E eis, em resumo, a trama. O jovem mercador Glumov, tendo se mudado para Paris, resolve casar-se com a rica Máchenka Mak-Lak (*maklák*: tratante), parente da respeitável emigrante russa Salon-Turúsina, uma carola rodeada por parasitas e aventureiros políticos. Para chegar a Máchenka, pede auxílio ao general Joffre, ao fascista Goriedúlin e ao próprio Curzon, envolvendo-se em intrigas de tôda espécie. Mas a mulher de Curzon, sua tia, apaixona-se por êle, e quando sabe através de Joffre que o sobrinho prepara-se para casar com Máchenka, rouba e divulga, com a assistência do chantagista Golutvin, o diário em que Glumov difama a emigração. Êste, desmascarado, está por se suicidar, mas Golutvin (e aqui se descobre que é um

népman), entusiasmado pela sua capacidade de especulador, convida-o à Rússia, empregando-o ele mesmo.

Eliminada a dicotomia palco-platéia, Eisenstein colocou o espetáculo em contato com o público, numa espécie de pista, contendo cavaletes, arcos, estrados e outros equipamentos de circo. As extravagâncias dos *clowns* eram alternadas com exercícios nas varas, os rodeios grotescos com *gags* do cinema cômico, as sara-bandas de um *chumorkéstr* (orquestra de ruídos) com vôos na cúpula de acrobatas pendurados numa "longe" de cavaliços, os saltos mortais com os romances ciganos e estrofezinhas anti-religiosas.

O resultado era um conjunto barroco e recortado como os carros e *calliopes* que desfilavam antigamente nas paradas dos circos americanos. Era projetado até um curta-metragem apropriado intitulado *Pokhichchnie dneivniká Glumova* (O furto do diário de Glumov). E, em obediência aos preceitos dos futuristas italianos, que tinham sugerido espalhar nas poltronas cola ou rapé, no final explodiam bombas embaixo dos lugares do público.

Como uma progressão urgente de golpes dramáticos e de atrações espasmódicas, Eisenstein orquestrou em novembro de 1923 a "agitguignol" *Slíchich, Moskvá?* (Está ouvindo, Moscou?) de Sierguéi Trietiakóv, que colaborara na adaptação da comédia de Ostróvski.

Do mesmo Trietiakóv ele montou pouco depois o melodrama *Protivogázi* (Máscaras contra gás), não mais no teatro do Proletkult, mas numa seção do gasômetro de Moscou, entre máquinas e canos. Mas a ficção cênica não combinava com a plasticidade concreta das máquinas, e o jogo das atrações destoava naquele fundo real. Como escreveu Eisenstein, "os gigantescos turbo-geradores da oficina engoliram a minúscula construção teatral, que estava miseramente acampada ao lado da negridão brilhante de seus corpos cilíndricos"¹.

A finalidade do espetáculo era talvez extinguir os limites entre o teatro e a vida. Pensando bem, esta última tentativa de Eisenstein parece retomar as teses de Ievriéinov, que aliás tiveram grande influência sobre o programa da vanguarda². Quando lemos nas páginas

(1) No artigo *Sriédniia iz trikh* (Dos três a do meio) em "Soviétskoie kinó" (Cinema soviético), 1934, 11-12.

(2) Cf. N. A. Gortchakóv, *Ievriéinov*, in "Gráni" (As fronteiras) 1953, 20.

da revista "LEF" (1923,2): "Chamados diretores! Deixarão, enfim, vocês e os ratos, de perder tempo com os falsos adereços de cena? Assumam a organização da vida real!", lembramos um aforismo análogo de Ievriéinov: "Teatralizar a vida: eis qual será o dever de cada artista. Surgirá um novo gênero de diretor, os diretores da vida"¹.

Após esta experiência, Eisenstein, insatisfeito agora com o teatro, voltou-se para o cinema, aplicando a "montagem das atrações" ao seu primeiro filme *Stachka* (A greve, 1924), que foi justamente uma fuga de planos "agressivos", de metáforas excêntricas, enganchados um no outro como números de *music-hall*.

Para compreender melhor as tentativas teatrais de Eisenstein, é preciso lembrar que ele frequentou em 1922 os cursos de direção de *Meyerhold*, assimilando aí a "biomecânica" e o construtivismo. Pelo treinamento esportivo, a precisão dos gestos e a tendência à máscara de cartaz, os seus atores conformavam-se plenamente aos princípios de *Meyerhold*.

É preciso lembrar também que a "montagem das atrações" está intimamente ligada à "fatografia" do LEF, às colagens de Ródtchenko, às idéias de Maia-kóvski.

Sem os esquemas do LEF não se explica o primeiro período deste diretor².

Chklóvski escreveu:

Eisenstein é a coroação lógica do trabalho da Frente de Esquerda. Pode-se repreendê-lo talvez por estar no meio ou no fim, e não no início deste movimento. Para que aparescesse Eisenstein foi preciso que trabalhasse Kulechóv, com seu tratamento consciente do material cinematográfico. Foi preciso que trabalhassem os "Kinóki", Dziga Viertov, os construtivistas, era preciso que nascesse a idéia do cinema sem argumento³.

Revelando como eram vivas estas relações, Eisenstein lembra num trecho de suas memórias que Maia-kóvski lamentava não ter-se aplicado ele mesmo à reconstituição da comédia da Ostróvski para o espetáculo do Proletkult⁴.

(1) N. Ievriéinov, *Tieatr kak takovói* (O teatro como tal) (2.ª edição), Moscou, 1923, p. 13.

(2) Cf. V. Chklóvski, *O Maia-kóvskom*, Moscou, 1940, p. 188.

(3) Id., *Gámburgski chchot* (cit.) Leningrado, 1928, pp. 147-48.

(4) S. M. Eisenstein, *Zamiétki o V. V. Maia-kóvskom*, (Notas sobre V. V. Maia-kóvski) in "Iskustvo kinó", 1958, I.



V

HISTÓRIA DE UM PERCEVEJO

1.

Maiakóvski voltou freqüentemente à idéia de remontar *Mistéria-Buf* numa redação diferente. No início de fevereiro, o Nôvo Teatro da Bufonada, que deveria substituir o Laboratório livre (Mastfor) de Foregger, sugeriu que êle escrevesse uma terceira variante da comédia¹. Em setembro do mesmo ano, em Tbilíssi, como já dissemos, o poeta uniu-se ao diretor Kote Mardjanichvili do Teatro Rustavéli para uma representação de *Mistéria-Buf* na montanha de David. E em 1930

(1) Cf. Katanian, *op. cit.* pp. 200 e 442.

ofereceu até ao Teatro da Arte uma recomposição de seu velho trabalho.

Durante os anos da reconstrução soviética Maia-kóvski participou ativamente da vida teatral. As crônicas lembram suas intervenções decididas em alguns debates sobre as direções de Meyerhold, e sobretudo aos de 15 de maio de 1922 sobre *Le Cocu magnifique*, de Crommelynck, de 18 de julho de 1924 sobre *D.E.* de Podgaiétski, de 3 de janeiro de 1927 sobre o *Revisor* de Gógol. Em novembro de 1922, em Paris, assistiu a espetáculos de *music-hall* no Concert Mayol, no Alhambra, nas Folies Bergères¹; em agosto de 1928, em Moscou, encontrou-se com o diretor japonês Ichikawa Sadanji e com os atores da companhia Kabuki².

Referências ao teatro podem ser encontradas neste período também nos versos de Maia-kóvski. No pequeno poema "Rabótschim Kurska" (Ao operários de Kursk, 1923), por exemplo, ele zomba do *slogan* "Voltar a Ostróvski!", lançado por Lunatchárski em abril de 1923: o *slogan* que Meyerhold converteu em realidade com a direção de *Liés* (A Floresta, 19 de janeiro de 1924) e Taírov com a de *Grozá* (A Tempestade, 18 de março de 1924).

Como nos primórdios do futurismo, Maia-kóvski retomou nos anos soviéticos as *tournées* de lições e leituras poéticas pelos cantos mais remotos do país. E também agora os bizarros títulos dos programas, seus dotes de mímico, as discussões com o público, as improvisações conferiam àquelas noites um caráter de espetáculo. Em sua autobiografia ele escreveu: "... continuo a interrompida tradição dos trovadores e dos menestrelis. Rodo pelas cidades, recitando poesias"³.

Os jornais de províncias, ao considerá-lo, detiam-se na estatura do poeta, na sua voz poderosa. Numa publicação de Kazã ("Krásnaia Tatária", a Tartária Vermelha, de 22 de janeiro de 1927) lê-se: "Grande e

(1) No concerto Mayol triunfava a revista em 2 atos e 25 quadros *Oh quel nu!*... de Léo Lelièvre e Henri Varna ("43 passarelas voluptuosas com as 80 mulheres mais bonitas de Paris"). No Alhambra estava Mistinguett na revista *J'en ai marre*, com Oy-ra, Fortugé, o bailarino americano Earl Leslie. Nas Folies Bergères a revista em 2 atos e 40 quadros *Folies sur Folies*, de Louis Lemarchand.

(2) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 359. A viagem à Rússia de Ichikawa Sadanji é mencionada por A.C. Scott em *The Kabuki Theatre of Japan*, Londres, 1955, p. 208.

(3) *Idé sam*, cit., p. 28.

vigoroso como as suas metáforas. Sobre o nariz uma ruga vertical. O queixo pesado, ligeiramente protuberante. Figura de carregador do Volga. Uma voz-tribuna. Um humorismo quase sem sorriso". E numa de Samara ("Comuna" de 30 de janeiro de 1927): "No palco Maiakóvski, gigantesco. Com seu vozeirão criado para ecoar os trovões atira sobre a platéia as palavras do discurso introdutório. Cada palavra irrompe sobre a multidão como um trem estrepitoso".

Nestas noites Maiakóvski costumava também responder aos bilhetes recebidos dos espectadores. "Colecionei cerca de vinte mil bilhetes — diz na autobiografia —, estou cogitando um volume intitulado *Resposta Universal*..."¹. Nas respostas àquelas missivas ele infundia todo o seu ardor, sua agudeza de polemista mordaz.

Após as comédias de propaganda para o 1º de maio, Maiakóvski continuou a interessar-se pelas formas menores de teatro, os "jornais vivos", os cabarés. Ele acompanhou de perto a atividade do diretor Forregger, que a 5 de janeiro de 1922 encenou, em seu Laboratório Livre, a bufonada excêntrica de V. Mass *Khorocheie otnochênie k lochadiam* (Boas relações com os cavalos), inspirada numa lírica de Maiakóvski de 1918².

Em abril de 1926, com o título *Tchastúchki o metropolitene* (quadrinhas sobre o metrô), o poeta publicou na revista "Síniaia blusa" (A blusa azul) algumas estrofes simples destinadas ao repertório dos grupos dramáticos homônimos. Em outubro do mesmo ano os grupos de "Síniaia blusa" apresentaram, por ocasião da revolução, o grotesco em três quadros *Radio-Oktiabr* escrito por Maiakóvski em colaboração com Óssip Brik.

Com suas máscaras e seu desenho esquemático, esta comediola em prosa e em versos está também cansativamente ligada aos moldes dos cartazes. As cenas brevíssimas, secas, desconexas, a ingenuidade grosseira dos contrastes, os personagens duros reportam-nos mais uma vez ao mundo dos títeres.

A ação decorre a 7 de novembro numa monarquia ocidental. O banqueiro, o soberano, o primeiro minis-

(1) *Ibid.*, p. 29.

(2) Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 439.

tro, o procurador, o general da guarda, o chefe de polícia, aparecendo dois a dois como na "pietruchka", re-criminam-se uns aos outros por não ter providenciado a proibição das demonstrações dos trabalhadores para o aniversário de Outubro. Postando-se nas adjacências de uma fábrica, o chefe de polícia prende os operários sob os pretextos mais absurdos. Satisfeitos, os burgueses põem-se a dançar um *fox-trot* diante da prisão onde definham os proletários, quando de uma torre de rádio eleva-se, imperiosa, a voz da União Soviética, que exorta os oprimidos à insurreição. Os burgueses estupefatos desmontam "como cartas de jôgo".

Em 1927, para o décimo aniversário de Outubro, os dirigentes dos teatros acadêmicos de Leningrado encomendaram a Maiakóvski uma trama em versos que evocasse os acontecimentos da revolução. Na falta de obras e comédias dignas dêste feito, tinham resolvido fazer uma "representação sintética", uma rapsódia que unisse episódios heróicos a temas cômicos. Ao dirigir-se a Maiakóvski no início de fevereiro de 1927¹, sugerindo que tomasse por modelo *Os Doze* de Blok, convidaram-no a escrever, não um drama completo, mas um esboço poético, um argumento, do qual o diretor então extrairia o roteiro do espetáculo.

Nasceu assim a "montagem" *Dvadztat piátoie* (O Vinte e cinco)², núcleo do poema "Khorochó!" (Bem!) que, pela linguagem esmiuçada e impetuosa, as cadências populares, a estrutura sinfônica, traz justamente à memória *Os Doze* de Blok.

Quando assinou o contrato, a 16 de fevereiro, Maiakóvski já havia começado a trabalhar num poema sobre a revolução. Mas o compromisso com os teatros de Leningrado influiu certamente sobre a redação, e de fato a disposição da matéria, a forma dos episódios, as passagens dialógicas e uma certa secura do esquema revelam como o autor procurou aproximar o mecanismo do poema às exigências do espetáculo. E é interessante observar que na revista "Nóvi LEF", no número 2 de fevereiro de 1927, publicado antes do acôrdo de Maiakóvski com os teatros acadêmicos, lê-se que êle "está

(1) Cf. Simon Dreiden, "*Dvadztat piátoie*": *istória odnovó spektakla*, (O vinte cinco: história de um espetáculo) em "*Zvezdá*" (A estrêla), 1957, 7.

(2) Ou seja: 25 de outubro de 1917.

trabalhando num poema para o décimo aniversário de Outubro”, enquanto no número de abril (1827,4) o mesmo poeta anuncia que está escrevendo, entre outras coisas, “uma comédia para os teatros de Leningrado por ocasião do decenal”.

A direção foi confiada a N. Smólitch, o mesmo que em 1934 cuidou do espetáculo da obra de Chostakóvitch *Lady Macbeth Mtzénskovo uiezda* (Lady Macbeth do distrito de Mzensk). De acôrdo com o poeta, Smólitch estabeleceu a limitação aos capítulos 2-8, que Maiakóvski havia lido a 15 de junho numa reunião dos diretores de Leningrado. A segunda parte do poema (isto é, os capítulos 9-19, escritos em julho e agosto) prestava-se menos à representação, porque era entremeadada de temas líricos, de matéria subjetiva.

Reportando-se às ações de massa, às “montagens literárias”, aos “jornais vivos” e sobretudo ao “agitsketch” *D.E.* dirigido por Meyerhold em 1924, Smólitch elaborou um roteiro em três partes, tramado de pantomimas, de trechos cinematográficos, de declamações corais, de quadros plásticos. Assim como o Teatro da Arte transformava as mais breves didascálias em cenas longuíssimas, Smólitch empenhou-se em construir sôbre o fio de poucos versos uma espécie de complicada *pièce à spectacle*, empregando panoramas, alto-falantes, projetores, diapositivos. Para ligar e ilustrar os episódios introduziu um declamador que recitava as passagens não dialogadas, quase como substituto do poeta.

Dvadztat piátoie foi levado ao palco do Malegot¹ a 6 de novembro de 1927, com réplicas a 7, 8 e 16. Pela antítese de burlesco e triunfal, pela confrontação entre máscaras e proletários, também êste espetáculo retomava o exemplo de *Mistéria-Buf*.

Entre os episódios cômicos destacava-se, na primeira parte, a “parada dos czares”, que reencontraremos no roteiro de circo *Moskvá gorit* (Moscou em chamas). Sôbre o fundo de uma grande tela preta desfiliavam todos os czares, de Ielizavieta Pietrovna em diante,

(1) Abreviação de Gosudárstvieni Máli ópierni tieatr (Pequeno teatro estatal da ópera). As audaciosas experiências deram a êste teatro o nome de “laboratório da ópera soviética”. Aqui Meyerhold montou em 1935 *Pikovaia dama* (A dama de espadas), de Tchaikóvski.

cada um caracterizado em seus pontos cômicos, como numa galeria clownesca. Sumindo a figura obesa de Alexandre III, do Palácio de Inverno surgia, no leito imperial, Kêrenski, estendido sob macias colchas pespontadas. Desvencilhando-se com esforço, saía dos lençóis de paletó militar e um grande laço vermelho, mas sem calças. O ator Boris Gorin-Goriáinov interpretou êste personagem tomando por modelo os desenhos dos cartazes. O mesmo se deu com o cômico de opereta M. Rostovtzev, que encarnava como uma figurinha da ROSTA o pequeno, redondo capitão Popóv, vestindo enormes bragas de listas amarelas.

O mais significativo dos episódios heróicos era, na segunda parte, a investida contra o Palácio de Inverno, durante a qual, entre as luzes dos refletores, os estouros da artilharia e o estardalhaço dos alto-falantes, os marinheiros desciam dos palcos pendurados em compridos cabos, e pelotões de soldados surgiam nas passarelas da platéia e nos parapeitos das galerias.

Mas a cena mais emocionante foi, na terceira parte, a do encontro de Blok e Maiakóvski ao lado de uma fogueira, na gélida escuridão azulada de Petrogrado, deserta após as lutas de Outubro: "Salve, Aleksandr Blok — exclamava Maiakóvski —, está bom para os futuristas: o fraque da velharia está estourando tôdas as costuras". E Blok aprovava, acrescentando com melancolia: "Da cidade me escrevem que minha biblioteca foi queimada". Neste episódio, que constitui o sétimo capítulo do poema "Khorochó!", era transmitido maravilhosamente bem o clima fantástico e alucinado dos dias em que a velha Rússia estava naufragando, a combinação de alegria atônita e de temor que suscitou nos poetas russos a tempestade da revolução.

2.

No final de 1925, voltando da América, onde passara cêrca de quatro meses, Maiakóvski concebeu um nôvo trabalho dramático, que se chamaria *Comiédia s ubúistvom* (Comédia com homicídio). Menciona-a Iúri Oliecha, evocando um colóquio com o poeta:

— Vladímír Vladímirovitch — pergunto-lhe —, o que está escrevendo?

— Uma comédia com homicídio.

Interpreto a resposta, como se êle estivesse escrevendo um trabalho em que, entre outras coisas, há um homicídio... E em vez disso é êste também o título da comédia!¹

Apesar de o contrato assinado com o teatro de Meyerhold em 23 de março de 1926² obrigá-lo a entregar o texto no espaço de duas semanas, Maiakóvski não conseguiu terminá-la. Ainda em 1927, no número 4 de "Nóvi LEF", êle escrevia:

O que estou escrevendo?

- 1) Uma comédia com homicídio para o teatro de Meyerhold.
- 2) Uma comédia para os teatros de Leningrado por ocasião do decenal.
- 3) Um romance.
- 4) Uma autobiografia para a coleção das obras completas.
- 5) Um poema sôbre a mulher³.

E em Praga, no mesmo ano, numa entrevista à "Prager Presse", saída a 27 de abril com o título *Der Mann der linken Front*, declarou: "...dann arbeite ich an zwei Theaterstücken: an der *Komödie mit Totchlag* und an einer epischen Dichtung zum zehnten Jahrestag der Revolution"⁴.

Mas, com o acúmulo de compromissos, não pôde dedicar-se a êste trabalho, e em dezembro de 1928 deu em troca, ao teatro de Meyerhold, uma outra comédia: *Klop* (O percevejo); não renunciou contudo ao seu projeto. Numa nota a *Klop*, publicada na revista "Rabis" a 29 de janeiro de 1929, êle afirma: "Agora trabalho em dois textos dramáticos: a *Comiédia s ubúistvom*, cujo tema é a confrontação da cultura européia com a soviética, e a comédia *Miliardéri* (Os milionários)"⁵. Alguns dias antes, a 26 de janeiro, havia assinado com o teatro de Meyerhold um outro contrato para uma *Comiédia s samoubúistvami* (Comédia com suicídios), a

(1) I. Ollecha, *Dlâ "Vospominâni o Maiakóvskom"* (Para umas "Reminiscências sôbre Maiakóvski") em *Izbranie sotchiniêniâ* (Obras escolhidas), Moscou, 1956, p. 460.

(2) Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 264.

(3) *Chto já délaïu?* (O que estou fazendo?) em *Póinoie sobránie sotchiniêni*, XII, Moscou, 1937, pp. 183-84.

(4) Note-se como também nesta declaração o poema *khorochól* (ou seja *Dvadtsat piátioie*) é considerado por Maiakóvski "Theaterstück".

(5) *Póinoie sobránie sotchiniêni*, XII, Moscou, 1937, p. 254.

ser entregue dia 1º de setembro¹. Mas também desta vez escreveu outro trabalho: *Bânia* (Os banhos).

Da comédia com "homicídio" chegaram-nos apenas alguns esboços e diálogos de 1926². Dêstes fragmentos confusos é difícil ter uma idéia do enredo. Quanto ao "homicídio" do título, a única palavra que nas anotações parece ter alguma relação é "duelo". A comédia deveria compreender treze quadros, agrupados em cinco atos. A julgar pelas poucas anotações, Maikóvski queria talvez zombar de certos aspectos dos costumes soviéticos e ao mesmo tempo inserir, como nos ciclos de versos sobre a América, as impressões de sua viagem a Cuba, ao México, aos Estados Unidos. A ação de fato desloca-se da URSS à América Latina, e no esquema aparecem nomes pseudo-espanhóis como Sandallo de la Piroso e Alvarez de Rafinad.

Entre os rascunhos da comédia encontram-se trechos burlescos, como os preparativos de três ponderados funcionários soviéticos Smítchkin, Kraskup e Spiés-sienko, que vão em missão à América do Sul, ou sua chegada na casa dos parentes de Smítchkin, os Sobákini, dito à americana Sob Akiny. Um humorismo surrealista estende-se pelo trecho em que Sob Akiny responde aos curiosos que pedem notícias de seus hóspedes soviéticos:

Não chegaram?
Não, não chegaram.
Quantos não chegaram?
Três não chegaram.
Quais não chegaram?

Em primeiro lugar o pequeno não chegou, o médio também não chegou, e o alto e maciço realmente também ele não chegou.

Não haverá almôço.
A que horas não haverá almôço?
Às duas não haverá almôço.
O que não haverá?
Antes de mais nada não haverá ostras...

Êstes três funcionários enigmáticos, sobretudo Smítchkin com seu pedantismo empolado, preludiam os obtusos burocratas de *Bânia*.

(1) Cf. Katanian, *op. cit.*, 373.

(2) *Ibid.*, p. 264.

Maiakóvski escreveu *Klop* (O percevejo) entre outubro e dezembro de 1928, durante uma viagem a Berlim e a Paris. Para a representação dessa comédia entrou em contato, em Berlim, com o teatro de Piscator¹, cujas experiências eram comparáveis às invenções de Meyerhold². As negociações não deram em nada. Mas não é difícil imaginar Prissípkin, o protagonista, na interpretação de Max Palenberg, que vivia então no palco o papel do bravo soldado Schweik, e é agradável supor que Piscator teria confiado as cenas a George Grosz, que para as aventuras de Schweik havia criado máscaras horrendas e fantoches grotescos.

“Comédia fantástica” em nove quadros, *Klop* tem suas raízes na época e ambiente do NEP. Ansioso por uma vida refinada após as privações da guerra civil, o operário Prissípkin separa-se de sua classe para casar com a filha de um cabeleireiro, a manicura e caixa Elzevira Renaissance. Seguindo os conselhos de um intrigante, o afetado poetastro Baian, renega os companheiros, muda seu nome para Pierre Skripkin (de “skripka” = violino) e rechaça a namorada Zóia Bieriózquina, que por sua causa tenta o suicídio. O casamento pomposo na loja dos Renaissance termina num incêndio, no qual morrem todos, menos Prissípkin, que fica congelado pelos jatos d’água dos bombeiros.

Cinquenta anos mais tarde uma turma de operários o encontra num porão, dentro de uma barra de gelo. E o Instituto das ressurreições humanas resolve reanimá-lo. No início Prissípkin pensa estar acordando de uma bebedeira, mas logo fica sobressaltado ao ver um calendário datado: 12 de maio de 1979.

Imundo, com seu violão e suas maneiras triviais, êle parece ter caído de um outro planêta naquele mundo algébrico, gélido, racional, que o observa com calafrios horrorizados. E qual não é a felicidade de Prissípkin quando, coçando as costas numa porta, percebe que do colarinho surgiu um percevejo, recordação con-

(1) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 366.

(2) Cf. A. Gvózdiev, *Teatr poslievoiénnoi Guermánil* (O teatro da Alemanha de após-guerra), Leningrado-Moscú, 1933, pp. 114-30.

fortante de outros tempos. Quer apanhá-lo, mas o inseto escapa.

As bebedeiras e imprecações de Prissípkin põem em sobressalto a sociedade puritana e abstinência do futuro. Suas romanças ao violão enfatizam as mocinhas, difundindo os micróbios do amor e do *fox-trot*. As exalações tóxicas da cerveja que ele consome provocam uma epidemia de alcoolismo. Os médicos procuram curá-lo de suas taras, mas Prissípkin se recusa, protesta, implora que o congelem de novo.

Enquanto isso o diretor do jardim zoológico, liderando uma multidão armada de binóculos, máquinas fotográficas, escada de bombeiros, consegue capturar, após longa caça, o percevejo. Lendo no jornal que o jardim zoológico precisa de um corpo humano disposto a deixar-se morder pelo inseto, Prissípkin vai correndo, para reencontrar o amado percevejo, única consolação no meio de tanta solidão.

Encerram-no numa jaula, onde ele arruma um cantinho ao seu gosto:

Sobre um pedestal o estôjo com o percevejo, e atrás do estôjo um estrado com uma cama de casal. Na cama Prissípkin com o violão. Do alto da jaula balança um abajur amarelo. Sobre a cabeça de Prissípkin, um leque de cartões postais formando uma espécie de auréola radiante. Em volta, garrafas em pé ou viradas, em desordem.

Assim é mostrado numa cerimônia solene a uma multidão que vem de todas as partes: negros, anglo-saxões, brasileiros, crianças, estudantes, velhinhos da União dos centenários. Num retórico discurso oficial o diretor do jardim zoológico apresenta com estas palavras os dois parasitas:

São dois, de tamanhos diferentes, mas idênticos na substância: trata-se dos célebres *cimex normalis* e... *philisteus vulgaris*. Ambos habitam os colchões mofados do tempo.

O *cimex normalis*, após empanturrar-se e embriagar-se do corpo de um só homem, cai embaixo da cama.

O *philisteus vulgaris*, após empanturrar-se e embriagar-se do corpo da humanidade inteira, cai na cama. Esta é a única diferença!

Prissípkin exibe-se diante da massa horrorizada, bebendo vodka e fumando. Levado para fora da jaula

com mil precauções, para que tente imitar a linguagem dos homens, de repente êle se vira para os espectadores e, entre o pânico dos convidados, começa:

Cidadãos! Irmãos! Meus caros! Mas de onde vindes? Quantos sois? Quando vos descongelaram? Mas por que só eu devo ficar na jaula? Irmãos, meus caros, preferidos por mim! Por que me deixais sofrer sôzinho? Cidadãos!...

4.

Camuflando-se, mudando de côr, nos dias do NEP os pequenos burgueses saíam das fendas como percevejos. Recobrando-se de etiquetas soviéticas e diluindo grotescamente as teses do comunismo, contaminavam com sua mesquinhez todos os aspectos da cultura e da vida. Escreveu em 1924 Zamiátin:

Das flôres é preciso cuidar, para que cresçam; o mofô cresce em qualquer lugar sôzinho. O pequeno burguês é como o mofô. Por um instante pareceu incinerado pela revolução, mas ei-lo já de nôvo, rindo sarcásticamente, des-ponta das cinzas ainda quentes — covarde, mesquinho, obtuso, afoito, presunçoso¹.

Havia uma grande sêde de viver depois das angústias da guerra civil, e os “népmani”, na ânsia de aproveitar os prazeres fugazes da existência, desafogavam-se nos jogos de azar, nas corridas de cavalo, nos *night-clubs* da moda. Centenas de especuladores prosperaram naqueles anos febris. A Rússia pululava de aventureiros fantasiosos, de traficantes ávidos, dignos das comédias de Súkhovo-Kobílin. Pareceu bruscamente que a revolução com seus sacrifícios tivesse servido apenas para substituir o “mundo terrível” de Blok por um mundo trivial.

O NEP teve, é verdade, seus pontos positivos, por exemplo o ressurgimento da vida urbana e a retomada de contatos com o Ocidente, mas foi tudo como que submerso pelo péssimo gôsto dos novos ricos, que ambicionavam uma elegância de pândega, um exotismo barato, com um verniz de comunismo. Símbolo desta época tornou-se o *fox-trot*. Nos palcos apareceram melodramas melífluos como os velhos filmes de Bauer, comédias adocicadas que pretendiam divulgar a ideologia

(1) Num ensaio sobre Flódor Sologub, incluído agora em Ievguêni Zamiátin, *Litza*, (Perfis), New York, 1955, p. 35.

soviética com os ultrapassados esquemas do teatro de "boulevard".

Recordamos um trabalho apresentado em 1925 no Máli de Moscou, *Ivã Kozir i Tatiana Rúskikh*, de Smólin, que restaurou naquele palco temas de Víctor Krilóv e outros comediógrafos medíocres do século dezanove. No navio "Velho Mundo", a casta Tatiana e o orgulhoso Ivã resistem heróicamente às insídias de personagens sinistros. E depois de uma série de acontecimentos tempestuosos, triunfam sobre o mal, enquanto os marinheiros prontamente sobem uma bandeira vermelha¹.

Muitos poetas (especialmente Assiéiev e Bagritzcki) temiam então que os costumes do NEP sufocassem as conquistas de Outubro. E ainda hoje, em *Doutor Jivago*, Pasternak define aquela época como "o mais ambíguo e mais falso dos períodos soviéticos" (XV, I). Uma imagem alucinada dêsse período pode ser encontrada na coletânea de Nicolai Zabolótzcki *Stolbtzi* (Colunas, 1929), que registra em pequenos quadros burlescos os casamentos, as festanças, os bailes, as cerimônias dos pequenos burgueses.

Zabolótzcki move-se por uma trama de ruelas, de mercados, de tavernas, de casebres miseráveis, de cervejarias, onde sobressaem com soberba arrogância mulherzinhas, jovens, prostitutas, negociantes, popes, músicos ambulantes e fileiras estereotipadas de Ivanóv agitados. Sua paisagem cambaleante transborda de garrafas e jarras. Numa poesia fala-se té de "furioso conclave de jarras".

É interessante que Zabolótzcki transfira esta realidade repugnante e vulgar às formas da ode do século dezoito, transformando até em sereias mitológicas as prostitutas que dançam o *fox-trot*. A sintaxe desconexa e infantil de suas estrofes deriva da escrita desconexa de Khliébnikov, mas através de Khliébnikov êle retoma o estilo nobre do século XVIII, transmitindo com austeras cadências que lembram Dierjávin as expressões e atitudes dos filisteus do NEP. É preciso aqui ressaltar sobretudo que líricas como "Krásnáia Bavária" (A cervejaria "Baviera vermelha"), "Svadba"

(1) Cf. P. Markov, *Moskóvskaja tieatrálnaia jizn* (A vida teatral de Moscou) em "Pietchá" i Rievólútzia", 1925, 3.

(A festa nupcial), *Fox-trot* apresentam singulares analogias com as cenas de *Klop*.

Maiakóvski ridicularizou mais de uma vez a moral e a vaidade dos *népmani*, representando com ironia acre o seu ambiente enfeitado de canários, gerânios, percevejos, guitarras, garrafas. Na poesia "O driáni" (Da canalha, 1921), por exemplo, chama a atenção êste trecho pungente:

Na parede Marx.
A moldura é vermelha.
Dormindo sob "Izviéstia", esquentase um gatinho.
E debaixo do teto
vocifera
um canarinho desenfreado.
Marx da parede olha longamente...
E de repente
abre a bôca
e põe-se a gritar:
"Atrapalhou a revolução a trama dos filisteus,
Pior do que Wrangel é o costume burguês.
Depressa,
torçam o pescoço dos canarinhos,
para que o comunismo
não seja dominado por canarinhos!"

Com idêntico sarcasmo, naqueles anos George Grosz zombava dos banqueiros e tubarões alemães. Maiakóvski tinha em grande estima as caricaturas de Grosz, e em 1922 trouxe de Berlim o álbum de desenhos satíricos *Ecce Homo*, que recebera do próprio autor¹.

O poema "Mandrila", que não chegou até nós, data daquela época. Segundo Kornéli Zielínski, que ouviu alguns trechos recitados pelo poeta no Museu Politécnico, Maiakóvski retratava "uma burguesinha do NEP, Mandrila, que tinha dado a uma amiga cordões de sapato. A figura de Mandrila era uma áspera sátira da cupidez e vulgaridade do pequeno burguês. E Maiakóvski a fazia cantar uma romança que começava com as palavras: "A bolsa preta e o urso branco"².

(1) Cf. Piertzóv, *op. cit.*, II, pp. 224-25. De Grosz, por êle definido "construtivista", Maiakóvski publicou alguns desenhos em "LEF" (1923, 2); outros aparecem, através de Óssip Brik, em "Krásnaia Niva" (Seara vermelha) (1923, I). Maiakóvski menciona êste pintor na reportagem *Sievódniachni Blerlin*, "Berlim de hoje", 1923.

(2) Cf. Piertzóv, *op. cit.*, II, pp. 225-26.

O nome dêste personagem e a aproximação de Prissípkin com o percevejo mostram que Maiakóvski julgava os *népmani* comparáveis a macacos e insetos. Não é por acaso que no último quadro de Klop o diretor do jardim zoológico descreve à multidão os filisteus das épocas passadas como grandes pássaros imundos:

Enquanto a humanidade trabalhadora da revolução se coçava tôda e se contorcia, esfregando a sujeira, êsses construíam-se ninhos e casas naquela imundície, batiam nas mulheres e juravam por Bebel, descansando e gozando nas barracas das próprias calças de zuavo¹. Mas o *philisteus vulgaris* é o mais terrível. Com seu mimetismo monstruoso seduz as vítimas fingindo-se ora grilo-versejador, ora pássaro cantor de romanças. Naqueles tempos até sua roupa imitava o aspecto dos voláteis: uma grande capa e um paletó com rabo de andorinha e o peito engomado, muito branco. Tais pássaros aninhavam-se nos palcos dos teatros, amontoavam-se nos balcões da Ópera, ao som da Internacional, nos espetáculos de *ballet*, coçavam um pé com o outro, balançavam de pequenos ramos, aparavam Tolstói à maneira de Marx, alardeavam e gritavam em medida nauseante e... desculpem a expressão, mas êste é um relatório científico, defecavam em tal quantidade que não podem ser consideradas pequenas inconveniências de pássaros.

Já antes de *Klop*, a aversão de Maiakóvski pelos costumes burgueses faz-se notar no poema autobiográfico "Pro eto" (Disto, 1923), que se liga às páginas dos anos futurísticos. Imaginando o amor como incêndio e furacão, como embriaguez cósmica, Maiakóvski detestava os preconceitos, os falatórios, as intrigas com que os burgueses do NEP sufocavam o ardor vital das paixões. O tema dos versos impetuosos e hiperbólicos de "Pro eto" é justamente o amor ameaçado pela mesquinhez dos filisteus.

Encerrado no próprio quarto como numa prisão, e ansioso de ouvir a voz da amada, o herói do poema

(1) A idéia das calças é uma constante em Maiakóvski. Nos esboços da *Comiédia ubiistvom* (Comédia com homicídio) Smitchkin, preparando-se para ir à América, manda cortar as rendas de suas calças à zuava. Mas já em *Vladimir Maiakóvski* dos bastidores gritam: "As calças! As calças!" Enormes calças infladas são usadas pelas figurinhas cômicas da ROSTA. Vimos em *Dvadtsat piátoie* (O vinte e cinco) a aparição de Kêrenski sem calças. Mais tarde, no argumento de circo *Moskvá gorit* (Moscou em chamas) Maiakóvski apresenta as calças do czar. Nem devemos esquecer o pequeno burguês da poesia "O driáni", que proclama com complacência:

comprar-me-ei
um par de bragas de Oceano Pacífico,
quero aparecer
das calças
como de um banco de coral!

agarra-se ao telefone, como um náufrago a uma bóia, mas a amada recusa-se a falar-lhe. E então um desumano frêmito de ciúme o transforma em urso. O urso sofre, derrama lágrimas, as lágrimas formam um rio. Sôbre o campo de gêlo do travesseiro o herói-plantigrado negava em direção ao passado, e no Nievá reconhece-se no "homem de sete anos antes", rechaçado êle também pela amada. Prêso a uma ponte pelas amarras dos versos, aquêlo homem implora a salvação.

O herói afasta-se do Nievá em procura de ajuda e, navegando no rio das próprias lágrimas, volta a Moscou branca de neve. Arquejante, implora às pessoas que ajudem o homem que sofre no parapeito da ponte, mas ninguém lhe dá ouvidos, ninguém quer acreditar. Irrompe num rancido apartamento, onde uma família do NEP festeja o Natal na embriaguez, e chama em vão os convidados para socorrê-lo, convidados monstruosos como os hóspedes que afluem à casa de Tatiana no capítulo V de *Oniégin*.

O "homem de sete anos antes" continuará a torturar-se sôzinho por todos aquêles cuja paixão é humilhada pelas ilusões dos filisteus. No delírio, o herói encontra-se no campanário "Ivã Vielíki" (Ivã, o grande) (e aqui se sente a influência dos filmes de aventura), enquanto lá de baixo persegue-o uma multidão de burgueses enraivecidos. "Você é nosso inimigo secular. Já tivemos um parecido, um hussardo" gritam contra êle, referindo-se a Liérmontov, e atiram com pistolas, rifles, *brownings*, a cem passos, a dez, a dois, à queima-roupa.

Mas foi apenas um sonho horrível. A visão embaçada clareia. O poeta está vivo, e navega a bordo da Ursa Maior para os Ararat dos séculos, urrando poesias ao universo. E por fim dirige uma mensagem a um químico do século XXX, pedindo que o ressuscite.

Detivemo-nos em "Pro eto", porque muitos de seus temas reaparecem em *Klop*. A primeira parte da comédia de fato gira em torno do tema do amor humilhado pelos pequenos burgueses, que reduzem o casamento a uma transação ditada pelo lucro, uma espécie de troca de mercadorias. Casando-se com Elzevira, rígido fantoche de vitrine, Prissípkin tem acesso às suspiradas elegâncias da NEP, e os Renaissance, por sua

vez, adquirem um genro que poderá cobri-los com sua origem proletária e sua carteira do sindicato.

O tema da ressurreição é comum ao poema e à segunda parte de *Klop*, e não importa se em "Pro eto" o poeta deseje a própria ressurreição, enquanto na comédia descreva a do cômico Prissípkin. O Laboratório das Ressurreições Humanas, do qual fala em "Pro eto", em *Klop* transforma-se no Instituto das Ressurreições Humanas. E é estranho que no final do poema Maikóvski implore à posteridade para fazê-lo zelador de uma jaula, se ainda existirem, e sonha vaguear no século XXX com a amada, também reanimada, pelas aléias de um jardim zoológico.

Além disso, os primeiros episódios de *Klop* transpõem em forma dramática aquele trecho do poema, em que o urso-herói entra na família burguesa de Fiokla Davidovna, trecho que retrata com toques mordazes os interiores mofados dos filisteus:

Dos colchões,
 levantando os trapos das camas,
os percevejos saúdam levantando as patinhas.
Brilha o samovar envolto em raios,
pronto a envolvê-lo com suas asas.
Com pontinhos de môscas,
 as guirlandas
 dos aparadores
vêm coroar-lhe elas mesmas.
Tocam a fanfarra os anjos trombeteiros,
rosados pelo fulgor do ícone.
Jesus,
 tirando sua coroa de espinhos,
afunda em cortesias reverências.
Marx,
 subjugado por uma moldura vermelha,
puxa a sirga dos filisteus.
Gorjeiam as aves nos galhos,
os gerânios arrastam-se até dentro das narinas.
 (vv. 904-23)

Neste local oleográfico e rancido, que lembra os ambientes apresentados nos romances de Ilf e Pietróv, está como que o prenúncio do mundo adocicado dos Renaissance.

5.

Os temas, os truques, as situações e muitos dos personagens de *Klop* provêm do roteiro cinematográfico

Pozabud pro kamin (Esqueça a lareira), que Maiakóvski escrevera no final de 1927¹. Na comédia o poeta não usou alguns episódios (as seqüências da fundição onde trabalham o Operário e a Komsomolka que o ama, os trechos de propaganda para o plano quinquenal etc.) mas em troca introduziu diversos elementos que não se encontravam na redação cinematográfica, como o dormitório dos jovens, os desfiles de vendedores e bombeiros, o tentado suicídio de Zóia, a figura amaneirada de Baian. Não são mais vinte e cinco anos, como no roteiro de cinema, mas cinquenta que separam, em *Klop*, o futuro do presente.

Em *Pozabud pro kamin* a sátira aos filisteus não é menos áspera do que na comédia. Já o título lembra irônicamente uma conhecida romança que em 1917 serviu de inspiração a P. Tchardínin para um filme sentimental: *U kamina* (Ao lado da lareira), do qual participaram os maiores astros do cinema russo de então, Viera Kholódnaia, V. Polónski, V. Maksímov. Este filme teve tanto sucesso que levou o diretor a rodar mais tarde a continuação com o título *Pozabud pro kamin v niom pogásli ogni* (Esqueça a lareira — o fogo apagou-se)².

O conhecimento do roteiro cinematográfico é útil para integrar as imagens da comédia. O Operário (primeiro esbôço de Prissípkin), “bonito jovem de aspecto campestre, à Iessiênin”, lê um romance picante sobre a vida monástica, *Móchchi* (Relíquias) de Ióssif Kalínikov, que entusiasmava os filisteus naqueles anos. A caixeira bonitinha e cheia de cachos murmura: “Deixe que eu aperte ao meu coração vermelho a vossa branca mãozinha”. E no jardim zoológico é registrado como “Nepmanus naturalis”.

A loja do barbeiro, numa sórdida casa de vigas, ostenta um letreiro no qual está escrito: “A brilhantina

(1) Foi este o último roteiro de cinema terminado por Maiakóvski. Seria realizado em 1928, em Leningrado, pelos diretores do FEKS Kózin-tzev e Trauberg.

(2) Cf. Ven. Vichniévski, *Khudójestvienne filmi dorlevoituziónoi Rossii* (Filmes de arte da Rússia pré-revolucionária) Moscou, 1945, p. 140 (nº 1699), e Liébieдиеv, *op. cit.* pp. 45-46. A ligação entre o roteiro de Maiakóvski com o filme de Tchardínin evidencia-se em alguns detalhes: o protagonista no início sai de um cinema onde levam o filme *Kamin potukh* (A lareira apagou-se); a filha do cabeleireiro toca ao piano a valsa *O amor de Makarov* por Viera Kholódnaia, cujo título, além de recordar a intérprete feminina do filme de Tchardínin, ecoa em sentido burlesco os romances sentimentais que os diretores do cinema mudo levavam às telas.

vermelha". Canarinhos e gerânios espiam das janelas; nas vitrines amontoam-se manequins cabeludos. Parodiando os salões dos velhos filmes, decorados com mobília suntuosa e flôres exóticas, Maiakóvski enche de bibelôs os quartos do cabeleireiro e coloca entre o piano e a lareira a corpulenta dona de casa, ocupadíssima em remover "o mófo dos pepinos salgados". Como as heroínas do cinema mudo, a caixeira, tôda brincos e broches, executa romanças ao piano, "apertando furiosamente os pedais e descendo as mãos sôbre as teclas do alto do teto". E o que dizer da vulgaridade do barbeiro, que afia a navalha nas próprias botas e espalha com a bôca a loção na cabeça do cliente?

Idêntica, quanto aos temas, ao roteiro e a *Klop*, foi uma conferência que a partir de outubro de 1927 Maiakóvski manteve em diversas cidades da União com o título *Daióch iziáchchnui jizn!* (Dê-nos uma vida refinada!). Os temas excêntricos desta conferência podem ser lidos num manifesto conservado na Biblioteca-Museu Maiakóvski: "Cerejas selvagens e luas por tôda parte"¹, "O hóspede estrangeiro com a gaita", "Avestruzes na gaiola", "A primeira graxa", "A época do fraque", "As calças a pífaro", "A abolição dos botões" etc. Encontramos um resumo num jornal de Tbilíssi², onde Maiakóvski falou a 11 de dezembro:

O orador citou exemplos que qualificavam a nova burguesia. Uma môça que trabalhava na fábrica envenenou-se por ter perdido o único saiote de sêda, sem o qual não concebia a própria existência. O operário Bória lê livros franceses, e descontente com seu nome faz-se chamar Bob. O poeta Moltchanov numa epístola em versos anuncia à amada que quer substituí-la por outra que tem "o peito duro e uma bela jaqueta". A casa editôra de músicas divulga romanças como *Mas o coração deseja o partido*. Tais exemplos são testemunho de que os filisteus estão se infiltrando no ambiente literário e operário.

Uma poesia do mesmo ano, intitulada também "*Daióch iziáchchnui jizn*", retrata um daqueles jovens que "com passo de camarão voltam atrás à vida dos

(1) Alusão aos contos *Biez tcheriómukhi* (Sem cerejeiras-do-mato, 1926), de Pantielleimón Romanov, e *Luná s právoi storoni, ili Nitobliknoviánaia liubóv* (A lua do lado direito, ou Um extraordinário amor, 1927), de Serguéi Maláchkin, que tratavam da desenfreada sexualidade da juventude soviética.

(2) "Zariá Vostoka", n. 1650, de 13 de dezembro de 1927. Cf. A. Fievrálski, comentário a: Maiakóvski, *Teatr i kinó*, II, Moscou, 1954, pp. 483-84.

fraques", um janota de crisântemo na lapela e camisa de peito engomado. Este dândi trivial carrega o lenço pela aparência, mas assoa o nariz nos dedos; murmura a tôda hora *pardon* e *merci*; apaixonou-se lendo o romance pornográfico de Kalínikov e ostenta um gracioso sorriso para que se vejam melhor as coroas de ouro dos dentes.

Tais temas não são inventados caprichosamente. Maiakóvski os extraiu, um a um, da imprensa da época, sobretudo de números da "Komsomólskaia Pravda", na qual colaborava desde maio de 1926. Este jornal ridicularizava em seus artigos os jovens que imitavam os costumes burgueses, espelhando-se nos simulacros do cinema ocidental. Maiakóvski encontrou nestes sueltos, já prontas, as fisionomias de seus personagens. E, como que ressaltando o nexó entre suas figuras e a realidade daqueles anos, no roteiro de cinema inseriu até, como didascálias, alguns trechos da "Komsomólskaia Pravda".

A história de Bob, por exemplo: "À noite, após o trabalho, êste não é mais vosso companheiro. Não o chameis Bória, mas Bob, com pronúncia nasal francesa. Ele evita definir-se operário, achando mais respeitável o título de eletricitista ou eletrotécnico..."¹. Este precursor de Prissípkin aparece também na lírica *Marússia otravilas* (Marússia envenenou-se, 1927), cujo nome deriva também de um patético filme de 1916²:

Este era
Vânia o eletricitista,
mas...
parisiense de espírito,
apropriara-se
do título
"eletrotécnico Jean".

Entre outras histórias inseridas por Maiakóvski em *Pozabud pro kamin*, a mais divertida refere-se operário Dergálenko:

Tendo alguns artistas de ópera comparado seu perfil ao de Harry Piel, o operário Dergálenko começou a freqüentar assiduamente o cinema e deixou crescer

(1) *Electrotiékhnik Bob*, "Komsomólskaia Pravda" de 27 de agosto de 1927 (n. 194).

(2) Cf. Vichniévski, *op. cit.*, p. 103 (n. 1227). A poesia traz duas epígrafes: uma conta o episódio de Bob, e a outra diz: "Em Leníngrado uma mdoça operária envenenou-se porque seus sapatos não eram tão brilhantes quanto os de sua amiga Tânia..."

enormes suíças. Estas impediam que êle lavasse o rosto, mas êle ansioso de estar à altura do "*beau monde*", preferiu não se lavar por um mês¹.

Ainda no roteiro cinematográfico, descrevendo o quartinho do Operário, Maiakóvski especifica: "à parede estão fixadas fotos de Iessiênin e de Harry Piel, atrás das quais desponta um percevejo". E no final o "Nepmanus" leva também numa gaiola a imagem de Piel. Da mesma forma, no segundo quadro da comédia, o Jovem descalço descreve Prissípkin com estas palavras: "quanto ao focinho, agora superou até Púchkin; as suíças pendem como o rabo de um cachorro, não se lava para não despenteá-las". E a Môça acrescenta. "Também Harry Piel deixou crescer uma cultura semelhante nas faces". Mas já em *Marússia otravilas* Maiakóvski afirmara:

Pelas ruas,
seguindo
os Harry Piel,
estendeu
as suas rêdes
o Sovkinó,
da hodierna
difícil
realidade
quer transportar-nos
a uma outra vida.

Harry Piel, que os historiadores do cinema chamam do Douglas Fairbanks alemão, foi durante muitos anos o mais famoso intérprete de filmes de aventura. Acrobata destemido e gentil-homem impecável, êle personificava, segundo Kracauer, o tipo do "cavalheiro temerário especializado em inspirar terror a criminosos e salvar mocinhas inocentes". "O seu fascínio pueril era adocicado como os bastõezinhos de açúcar colorido, alegria das crianças e dos estetas *blasé* nas feiras européias." ² Na Rússia Piel gozou de grande popularidade,

(1) *Harry Piel — pokoritiel sderdtétz* (Harry Piel, conquistador de corações), "*Komsomólskaia Pravda*" de 5 de agosto de 1927 (n. 176).

(2) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Versão italiana: *Cinema Tedesco*. Milão, 1954, pp. 35-36). Cf. também René Jeanne — Charles Ford *Histoire encyclopédique du Cinéma*, II, Paris, 1952, pp. 238-39; Heinrich Fraenkel, *Unsterblicher Film*, Munique, 1956, pp. 143-44; Friedrich V. Zglinicki, *Der Weg des Films*, Berlim, 1956, pp. 384-86. Kracauer menciona o filme *Unter heisser Sonne*, no qual Harry Piel "obrigava numerosos leões (do Jardim zoológico Hagenbeck de Hamburgo) a dobrar-se diante de sua força" (*op. cit.*, p. 35). Pergunta-se se Maiakóvski, segregando Prissípkin no zoo, não teria se lembrado deste filme.

especialmente entre os jovens. O segundo ato da comédia *Vístriel* (O tiro), de Biezimiênski, representada em 1929 no teatro de Meyerhold, começa dizendo: "Hoje espetáculo de Harry Piel".

Depois daquilo que se disse com respeito às fontes de *Klop*, não parecerá exagerada a afirmação de Maiakóvski: "Não existem na minha comédia situações que não se baseiem em dezenas de casos autênticos"¹. Pode-se argumentar que o seu trabalho em "*Komsomól-skaia Pravda*" influenciou sobre a redação de *Klop*, como o na ROSTA sobre a segunda variante de *Mistéria-Buf*.

É claro que, ao pintar as figuras da comédia, Maiakóvski tinha em mente certas vedetes do cinema mudo, como Viera Kholódnaia, lânguida boneca envolvida em tortuosas paixões, ou V. Maksímov, protótipo dos aristocratas amantes de fraque. E talvez justamente por isso Prissípkin, Baian e Elzevira parecem saídos das páginas de Sievieriánin. Suas falas entremeadas de palavras estrangeiras, sua ânsia de macaquear as modas e danças européias nos reconduzem ao mundo afetado do egofuturismo. Falando de Sievieriánin, Vladímir Pozner escreveu: "Ses rêves sont ceux d'un ancien garçon coiffeur"². Não é para menos que os filisteus de *Klop* cheiram enjoativamente a xampu e brilhantina.

6.

Aliando-se ao bando dos "népmani", Prissípkin não pensa estar renegando a própria classe. Ao contrário: convencido de que suas aspirações são mais do que legítimas, afirma até haver realizado uma revolução cultural. Daí a vaidade, a pretensiosa segurança com que se dá ares de campeão da classe operária. Por acaso não lutou por uma vida melhor? A guerra civil acabou há muito tempo. Procurará portanto nas branduras do NEP aquela felicidade que a classe trabalhadora não lhe deu.

Casando-se com a filha de um barbeiro, ele se investe de uma elevada missão, como se o seu casamento devesse servir para enaltecer todo o proletariado. O

(1) Em "Rabis" de 29 de janeiro de 1929, n. 5, e *Póloie sobránie sotchinieni*, XII, Moscou, 1937, p. 254.

(2) V. Pozner, *Littérature russe*, Paris, 1929, p. 267.

socialismo para êle identifica-se com o estreito eldorado dos Renaissance.

Pregoeiro de prazeres baratos, barco em águas estagnadas, Prissípkin aproxima-se aos requintes dos "népmani" plenamente consciente de seus méritos, dos próprios direitos, com absoluta "dignidade" de classe. Quando a sogra Rosália Pávlovna, antes do casamento, chama-o "companheiro Prissípkin", êle retruca: "Não me chameis companheiro, cidadã, não sois ainda aparentada com o proletariado". Contudo despreza os jovens do dormitório que não compreendem as suas idéias. Além disso, nem todos reprovam a sua conduta: o Jovem descalço que sonha com um apartamento e a Môça que suspira pelos astros de cinema são no fundo seus semelhantes.

Os filmes e as aparências burguesas deslumbram a fantasia provincial de Prissípkin. E êle põe-se a estudar zelosamente o *fox-trot* saltitando como um urso artrítico, e fantasia chamar as futuras filhas Dorothy e Lilian.

A comicidade desta figura surge do contínuo contraste entre as aspirações jactanciosas e a vulgaridade das atitudes. Por um lado êle adverte Baian: "Sou contra os hábitos filisteus, os canarinhos e coisas assim. Sou um homem de grandes exigências... Interesse-me por armários com espelho". Por outro lado esconde os buracos nas meias, pintando a pele com um lápis de cópia, e Baian é obrigado a recordar-lhe: "Não vista duas gravatas juntas, especialmente se forem de cores diferentes, e enfie isso bem na cabeça: a camisa engomada não pode ser usada para fora das calças".

A vulgaridade grosseira do mundo a que aspira Prissípkin faz-se notar desde o início nas pequenas estrofes prementes dos vendedores. O herói vai com Baian e a sogra fazer as compras para o matrimônio próximo e cai em meio a uma selva de objetos, que se apinham como num mostruário da trivialidade filistéia. Diante das portas giratórias e das vitrines do "Univermag", fileiras exultantes de vendedores oferecem-lhe em competição, numa mesquinha parada, as coisas mais estranhas: de botões holandeses a bonecas, de maçãs a pedras de afiar, de abajures "azuis para a intimidade, vermelhos para os prazeres" aos salames-bola, dos aren-

ques aos "*soutiens* forrados" (que Prissípkin toma por "gorrinhos aristocráticos"), da cola Excelsior que gruda "tanto uma Vênus quanto um urinol" aos perfumes Coty.

Maiakóvski já havia acenado à gritaria confusa dos vendedores ambulantes na poesia "Nierazbierikha" (Confusão) de 1921:

Praça Lubiánskaia,
Naquela praça,
como camelos pecaminosos no fim do mundo,
gritam os vendedores de cigarro:
"Venha aqui, tome este!"
"Mursal" sóito!
"Ira" em pacotes!

Na primeira parte de *Klop* ressurgem portanto as velharias rebeldes de *Vladimir Maiakóvski*. Não mais saltitantes e desenfreadas como na tragédia, mas com uma carranca de velha encarquilhada. Desapareceram os enfáticos engenhos-operários, que acolhiam os operários na Terra Prometida. Emblemas de um mundo morto, os objetos dos *népmani* têm um lúgubre aspecto de animais capturados. Assemelham-se àquelas corujas e mochos de olhar maligno que, nos mercados de pássaros, ficam pousados sobre longas varas, como sobre as hastes de insígnias bárbaras.

No episódio das compras destaca-se a sogra esperta e insolente. Enfurecendo-se por causa do preço excessivo do arenque de um vendedor particular, Rosália Pávlovna exclama: "Dois e sessenta por semelhantes gravetos ao vinagre? Ouviste, companheiro Skrípkin? Tinhas portanto razão de assassinar o czar e afugentar o senhor Riabuchínski.¹ Estes bandidos! Reencontrarei os meus direitos civis e meus arenques na cooperativa estatal soviética". Mas depois percebe que o arenque do vendedor particular era maior do que o comprado na Cooperativa! "Maior de um rabo! Mas então por que lutou-se, cidadão Skrípkin? Por que assassinamos o imperador e afastamos o senhor Riabuchínski, hein? Ao túmulo levarei o seu poder soviético".

Demônio e gênio desta sociedade de guitarras, desta arquitetura de percevejos e teias de aranha, é o poetaastro perfumado Oliég Baian, quintessência da pequena

(1) Pável Riabuchínski, banqueiro e industrial emigrado depois da Revolução para Paris.

burguesia, trapalhão sem escrúpulos. Desmascarado por seus plágios literários, pôs-se a trabalhar como corretor e professor de danças modernas. E ensina Prissípkin, como a uma macaca, as maneiras mundanas, os requintes, o *fox-trot*, levando às últimas conseqüências seu anseio por uma vida elegante.

Não importa se Prissípkin lhe fala arrogantemente, encobrindo-se de prosopopéia proletária. A verdade é que Baian especula sobre sua sandice, tapeando-o com frases empoladas e retóricas, com vocábulos estrangeiros empregados ao acaso, com adulações e lisonjas. Ele dirige Prissípkin, suas poses e atitudes, como um fotógrafo do interior. Algumas de suas locuções narcóticas como "Panteon", "Himeneu", "Moulin Rouge" são comparáveis aos barbarismos incluídos por Sievieriánin nas próprias coletâneas, e toda sua linguagem, entremeada de despropósito e palavrinhas de romance de folhetim, lembra o falar ambíguo de um outro típico partidário do NEP, Siemión Rak, protagonista da comédia *Vozdúchni piróg* (O bôlo inflado, 1925), de Boris Romachóv.

Baian corresponde a uma figura real. Maiakóvski tomou por modelo para seu personagem um acólito de Sievieriánin, o poetinha Vadim Baian, que em dezembro de 1913 participara com seu mestre de algumas noites da *tournee* empreendida pelos futuristas na Rússia meridional. De Baian saíra, em 1927, uma espécie de receituário poético intitulado *Kumatchóvie gu-lianki* (Festins em tecido vermelho), em que êle, laqueando de falsas tintas soviéticas os temas do folclore, dava aos jovens das aldeias conselhos e pequenas estrofes para festas, farras e cortejos nupciais. Alguns meses após a representação de *Klop*, Vadim Baian enviou à "Litieratúrnaia gazeta" (22 de julho de 1929) uma carta de protesto, à qual Maiakóvski respondeu com uma nota irônica, convidando-o a mudar de nome¹.

A comédia tem seu ponto culminante no episódio do "casamento vermelho", cujas situações hilariantes e frenéticas nos reconduzem ao clima e engenhos do *Vaudeville* do século passado. O vermelho, que em

(1) *Otviet V. Baiánu*, (Resposta a V. Baian), em *Pólnote sobrânie sotchinieni*, XII, Moscou, 1937, p. 261-63.

Mistéria-Buf representava o ímpeto e o ardor da revolução, tornou-se aqui a côr arrogante dos *népmani*. As figuras e as coisas são pintadas de vermelho, mas um vermelho petulante, como o dos palhaços. Até a mesa é coberta de "presunto vermelho e garrafas de tampa vermelha". Neste triunfo do mimetismo filisteu, também os espelhos e as enormes flôres de papel que enfeitam a loja dos Renaissance, onde transcorre a festa nupcial, parecem recobertos de tinta avermelhada.

Melífluo mestre de cerimônias, Baian dá margem aos falatórios pronunciando um discurso sem pé nem cabeça, cheio de pseudomarxismo. Os convidados atiram-se a uma dança rápida e desalinhada por sobre os copos e o piano. Uma dança que lembra a *Danse du Pan Pan*, de Severini. E nesta girândola de gorilas cambaleantes é difícil dizer qual o mais ridículo: Baian com sua discurseria, Elzevira toda lânguida, Prissipkin arrogante nas vestes da atitude proletária, o testemunho embriagado que a cada palavra suspeita uma imprecisão, o barbeiro que enrola com um garfo quente os cabelos da comadre, o compadre-contador que roda a manivela da caixa como se fôsse um órgão e depois afunda um arenque no seio de Elzevira.

O episódio do casamento, um dos mais brilhantes da dramaturgia de Maiakóvski, beneficia-se das experiências de Meyerhold, que resalta em seus espetáculos as festas barulhentas e as cerimônias grotescas. Na comédia *Mandát* (O mandato), de Nicolai Erdman, representada em 1925 pelo teatro de Meyerhold, havia justamente uma cena parecida, um baile nupcial, que o diretor retratara em tons exasperados, no espírito de *Gadíbuk* de Vakhtangov¹.

No melhor da festa, labaredas de fogo envolvem a casa onde fervilha a vulgar reunião. As coroas de papel, os enfeites, as teias dêste mundo falso desmancham-se no crepitar das chamas. Os convidados cheio de álcool ardem como sinistros fantoches de carnaval, como sacos de retalhos. O incêndio torna-se uma purificação simbólica do universo sarrento dos pequenos burgueses.

(1) Cf. P. Markov, *Triét front* (Póslie "Mandata"), (A terceira frente — depois de "O mandato"), in "Pietchá" i Rievoliútzia", 1923, 5-6, e Alpers, *op. cit.* pp. 64-65.

Na segunda parte a tensão relaxa. Prissípkin volta à luz como um objeto de museu, como um fóssil. Arrancado de seu cantinho, êle roda perdido entre aquela gente glacial que abomina o fumo e a vodca. Os homens do futuro observam-no com o mesmo estupor dos liliputianos observando Gulliver.

A êste ponto Prissípkin lembra um engraçado personagem do escritor boêmio do século dezenove Svatoopluk Cech, o burguesinho bêbado Matej Broucek. Saindo cheio de cerveja da taverna de Praga que é seu refúgio, Broucek realiza duas viagens, uma à lua, entre fantasmas que se alimentam de aromas e ruídos, e outra ao século XV, entre os hussitas, às vésperas da batalha de Vítkov.

As aventuras dêste homenzinho barrigudo, que serviram de inspiração a Leos Janáček¹, têm curiosas analogias com as do nosso herói. Assim como em *Klop* os habitantes do futuro horrorizam-se diante de Prissípkin, os imaculados praguenses do século XV caem das nuvens ao perceber a figura tonta, as estranhas roupas de Broucek. A serva Kedruta espanta-se com seu charuto, e o relógio, os fósforos, o canivete, que êle tira do bolso quando veste os desajeitados trajes medievais, deixam pasmo o seu hospedeiro. Além disso, Broucek, acostumado com o calorzinho e o fedor das tavernas, não se sente à vontade numa sociedade tão austera, mergulhada em controvérsias teológicas. E quando o empurram a combater o exército de Sigismundo que ameaça Praga, foge tremendo.

Da mesma maneira Prissípkin, como um bom filisteu, entra no futuro sem deixar nenhum dos seus hábitos, como se nada tivesse mudado em cinquenta anos. Agarrado ao violão, como ao resto de uma felicidade perdida, continua a rodear-se de garrafas, de pontas de cigarro, de cartões ilustrados. Ainda deslumbrado pelas aspirações de outro tempo, permanece fiel aos preceitos ensinados por Oliég Baian, e, transformando-se sem querer em apóstolo do filisteísmo, acaba contaminando com seus germes os insípidos manequins do futuro.

Embora possa embebedar-se, mandriar, cantar romanças, Prissípkin não encontra satisfação vivendo en-

(1) Cf. Jaroslav Vogel, *Leos Janáček dramatik*, Praga, 1948, pp. 62-69.

tre os obtusos modelos de perfeição que o repudiam como um ser desumano. Sobre aquêle fundo ascético, os seus vícios parecem monstruosamente aumentados, como no cartaz de uma severa Liga de Abstêmios. E êle desafoga exclamando: "Ao diabo vós e vossa sociedade! Não fui eu quem pedi que me ressuscitassem. Recongelem-me!"

Os gigantes de Borbdignag expunham Gulliver nas feiras como um animalzinho falante, um anãozinho capaz de executar jogos agradáveis. Os ponderados moralistas do futuro encerram Prissípkin no jardim zoológico (que aliás talvez seja o lugar mais alegre daquela comunidade ressequida).

E agora, ao vê-lo enjaulado com o percevejo, como um miserável que diverte a multidão com seus trejeitos, tem-se de improviso uma sensação de pena e simpatia por Prissípkin. Tem-se pena de sua solidão. Diante da rigidez impassível da gente do futuro, pensa-se quase com saudades no decrepito mundo de guitarras dos primeiros quadros. E, comparando, descobre-se que o herói de *Klop*, na sua ingenuidade, é bem diferente dos tratantes do NEP que encontramos em comédias de outros autores. Não tem nada em comum com o velhaco Pavlucha Guliátchkin, que se enfurece em *Mandát* de Erdman, e nem com o charlatão Siemión Rak, apresentado por Romachóv em *Vozdúchni piróg*.

Debaixo da máscara do bufão filisteu irrompe um gemido de sofrimento, de desespero dilacerante. Cada vez que relemos o final de *Klop* parece-nos que à imagem de Prissípkin se sobrepõe a do poeta de *Vladimir Maiakóvski*.

Com sua ambigüidade a comédia nos deixa na dúvida: é verdade que a grosseria filistéia sobrepujou os ideais da revolução, mas o futuro do comunismo não é mais consolador do que o presente. Quem seria capaz de resistir num consórcio tão puritano e tedioso?

8.

O panorama dos anos felizes nos quadros de *Klop* coincide com a Terra Prometida de *Mistéria-Buf* apenas em uma ingênua didascália, a seguinte:

No meio do palco o triângulo de um jardinzinho. No jardim três árvores artificiais. Sobre as verdes fôlhas qua-

dradas da primeira árvore pratos enormes cheios de tangerinas. Em pratos de papel na segunda árvore montes de maçãs. Da terceira árvore pendem, em forma de pinha, frascos abertos de perfume.

Mas, excluída esta visão de terra de bem-aventuranças, o cenário do futuro, que em *Mistéria-Buf* era cheio de cores resplendentes, em *Klop* apresenta-se despojado, esquemático, nu. Se o futuro de *Mistéria-Buf* refletia a pintura suprematista, o de *Klop*, com sua segura, combina com as formas do construtivismo. As "paredes lisas, opalescentes, semidiáfanas", o equilíbrio de vidro e metal, as telas, os alto-falantes, os manômetros dão ao ambiente em que transcorre a segunda parte da comédia um típico aspecto construtivista.

Pensemos nos projetos de Ródtchenko e de Lavínski, nos "planíti" de Maliévitch, mas também nas colmeias de vidro, nos "túmulos transparentes" apresentados por Khliébnikov em suas líricas. Khliébnikov retrata a cidade de amanhã como "vela habitável de vidro, envolvida pela hera dos caminhos", "vale e escolhos de vidro pelos quais se retorce a cevada das ruas", "fio de vítreas moradas", e compara as lâminas, as folhas de cristal das casas às páginas abertas de um livro.

Aliás, Tchernichévski já havia idealizado uma paisagem idêntica no romance *Chto diélat?* (O que fazer?, 1863), que Maiakóvski tinha em grande estima¹. A protagonista deste romance, Viera Pávlovna, sonha a Rússia do futuro como uma doce extensão de hortas e pomares, entre os quais se elevam edifícios de alumínio e de vidro, como "inúmeras peças de xadrez gigantes-cas num imenso tabuleiro". (IV, 16).

No traçado construtivista de *Klop*, porém, a humanidade move-se sem lampejos de fantasia, numa esqualida congregação de autómatos. São sem dúvida mais vivos e mais agradáveis os cidadãos do ano 3000 descritos por Maiakóvski no poema "Lietáiuchchi proletári" (O proletário volante, 1925). Vão ao trabalho de dirigível, almoçam em aeromesas, jogam aviobol, deslizando com seus aparelhos como golfinhos, passeiam com a amada pela Via Láctea, e à noite entram

(1) Cf. Piertzóv, *op. cit.*, II. pp. 274-75.

pela janela, dobrando o velívolo como se fôsse um guarda-chuva.

As criaturas do ano 1979, retratadas em *Klop*, lembram aqueles homens-números de uniforme azul e placa dourada no peito, que marcham juntos, engrenagens de um mecanismo coletivo, no romance utopista *Mi (Nós)*, de Zamiátin.

Produtos de uma sociedade inflexível e geométrica, que não conhece nem o fumo nem o álcool e nem a inveja ou o ciúme, os personagens de Zamiátin habitam as células de enormes paralelepípedos transparentes, entre luminosas armações de vidro que parecem ter sido tecidas de ar cintilante. Mas também aqui a leveza límpida das estruturas arquitetônicas contrasta com a inércia de uma vida cinzenta, da qual foram eliminados os impulsos e os sentimentos, uma vida entorpecida pelo gelo da perfeição. Não é para menos que Khliébnikov definira as cidades do futuro “ferros de passar da ordem para as rugas das multidões”.

Aumentando o rigor do ambiente, Maiakóvski insere os painéis tersos e as figuras pedantes de uma atmosfera esterilizada. Em *Klop* o futuro cheira a fenol. Com todos aqueles médicos de branco, aqueles aparelhos médicos, as precauções higiênicas, os últimos quadros parecem calcados nos desenhos de um manifesto sanitário. Assim se exprime a mania de limpeza que obcecava o poeta. Esclarece-nos a este respeito uma observação de Elsa Triolet: Maiakóvski... avait une peur malade des contagions. Il se lavait les mains un nombre extraordinaire de fois par jour, et quand il n'était pas chez lui il employait un savon qu'il emportait dans sa poche”¹.

Diante de uma sociedade tão áspera, marcada de rígido racionalismo, o mundo desconexo e multicolor dos burgueses não pode deixar de parecer, com todos os seus vícios, um paraíso perdido. E então, são melhores os percevejos, as teias de aranha, as mesquinhas pequenas-burguesas do que a beleza despojada e a integridade árida do futuro? Parece-nos ouvir de tôdas as tocas mofadas o riso zombeteiro dos filisteus.

(1) Elsa Triolet, *Maiakóvski poète russe* cit., p. 126.

O jardim zoológico tem sua tradição no futurismo russo. Um dos primeiros textos de Khliébnikov, o poema em prosa "Zvierínietz" (A coleção de bichos, 1909), descreve com ousadas metáforas os animais enjaulados. Lê-se que os elefantes encrespam como as montanhas durante um terremoto, que "o peito do falcão lembra as nuvens plumosas antes da tempestade", que a foca preta salta sobre as longas patas em forma de remo "com os movimentos de um homem amarrado num saco, parecendo um monumento de ferro que de repente sente-se tomado de acessos de alegria irrefreável". No camelo, Khliébnikov entrevê ligações com os mistérios do budismo e no rosto do tigre uma afinidade com as crenças islâmicas.

Na obra de Maiakóvski os animais voltam com frequência. Numa série de guaches e pastéis que pintou em 1913-14 encontram-se crocodilos, camelos (aparece um percevejo já em 1913) e inúmeras girafas amarelas, manchadas de azul ou de preto, sob palmeiras frondosas. Desta série as girafas passaram aos versos, como por exemplo na lírica "Iz úlitzi v úlitzu" (De rua em rua, 1913):

No céu se grava o guache das girafas,
desaviva a ferrugem dos penachos¹.

ou em "Tútchkini chtútchki" (Nacos de nuvem², 1917-18), onde o sol é comparado a uma "girafa amarela".

A transformação de Prissípkin em exemplar de jardim zoológico nos reconduz às múltiplas metamorfoses do poeta. Em "Vot tak iá sdiélalsia sobákoi" (E assim tornei-me um cachorro, 1915), êle se transforma num cachorrinho; em "Rossii" (À Rússia, 1916), num "avestruz azul com plumas de estrofes, de métricas e ritmos"; em "Piáti Internatzional" (A Quinta Internacional, 1922), num fabuloso "homem palmípede", e no poema "Pro eto" (Disto, 1923), como já dissemos, num

(1) Tradução brasileira de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, in Vladímir Maiakóvski, *Poemas*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967, pp. 51-52 — (N. do E.)

(2) Tradução brasileira de Augusto de Campos in Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, *Poesia russa moderna*, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968.

urso¹. Da mesma forma, nas cartas a Lília Brik assina *Chch*, abreviação de *chchenók* (cãozinho), ou com um desenho que o retrata como um cachorrinho. Geralmente a metamorfose ferina exprime em Maiakóvski um estado de ternura ou de pungente desconforto, uma situação penosa sem saída, como é justamente o caso de Prissípkin.

Por outro lado, o jardim zoológico dá oportunidade ao poeta para uma série de achados fantasiosos. A comédia é toda entremeada de surpresas e truques, de cenas de efeito, que são testemunho da tendência de Maiakóvski a um teatro de espetáculo. A fala do Primeiro Bombeiro no quarto quadro, enquanto o fogo arde na noite escura, é indicativa desta tendência: "Que iluminação! Parece mesmo um teatro, só que todos os personagens estão queimados".

Em diversos pontos sente-se a influência do circo. O quarto quadro, com os bombeiros que descem pela platéia pronunciando sentenças contra os incêndios e os alcoólicos, é uma verdadeira *parade-allée*. A caça ao percevejo do sétimo quadro e a cena final, com a jaula, os filtros, os ventiladores, a banda, os guardiões, também se resolvem em números de circo.

Em todos aqueles desfiles de vendedores ambulantes, pregoeiros, cronistas, zeladores de jardim zoológico, velhinhos de vida longa e crianças, as coisas correm como uma lembrança de jogos infantis. Lembramos o cortejo dos caçadores na fábula sinfônica *Piétia i volk* (Pedro e o lobo), de Sierguéi Prokófiev. E aqueles bombeiros ardorosos, com seus capacetes brilhando no reflexo das chamas, parecem saltados de uma ilustração de um livro para rapazes.

Klop foi para Maiakóvski o primeiro trabalho dramático em prosa, se excetuarmos os trechos da *Comédia s ubúistvom*. Suas falas lapidares e afiadas, cheias de astúcia e polêmica, têm a mesma densidade dos versos². Mas o que mais contribui para animar o tecido

(1) Cf. N. I. Khárdjiev, *Zamiétki o Maiakóvskom* (Notas sobre Maiakóvski), in *Nóvoie o Maiakóvskom* (Materiais novos sobre Maiakóvski), in *Litieratúrnoie nasledstvo* (A herança literária), vol. 65, Moscou, 1958, pp. 420-21.

(2) Cf. N. Kalitin, *Raziachcheie slovo* (A palavra — látego) (*Zamiétki o lazikié "Báni" i "Klopá"*) (Notas sobre a linguagem de "Os banhos" e "O percevejo") em "Teatr", 1955, 4.

verbal são as estrofezinhas maliciosas recitadas pelos vendedores, bombeiros, pregoeiros, crianças e guardiões do zoo.

Estas pequenas estrofes lembram as rimas publicitárias que Maiakóvski compusera entre 1923 e 1925 para as firmas soviéticas Mospoligráf, Mossuknó, Rezinotriést, Gum, Mosselpróm¹. Com brincalhonas canções fáceis de decorar, acompanhadas por fotomontagens e desenhos de Ródtchenko, Liévin, Lavínski e Stiepánova, o poeta anunciava galochas, biscoitos, doces, tabaco, brinquedos de borracha. Suas frases despontavam nos quiosques, nas vitrines das lojas, nos papéis de embrulho e nas caixas de balas e cigarros. O slogan "Nigdié krómie, kak v Mosselprómie" (O bom? No Mosselpróm)² ficou durante muito tempo em enormes letras azuis sôbre o edifício do Mosselpróm em Moscou.

Embora suscitasse críticas malévolas, Maiakóvski não considerava inferiores à lírica suas tentativas de "aguitka econômica", concebidas no espírito do construtivismo. "Apesar da gritaria zombeteira dos poetas, considero "Nigdié krómie, kak v Mosselprómie" poesia da mais alta qualidade", escreveu em sua autobiografia³. E Iúri Tinianov observou que os versos de propaganda comercial têm na obra de Maiakóvski um lugar análogo ao que ocupam na obra de Púchkin os epigramas e madrigais antigos⁴. Observando bem, vemos que nas arietas de *Klop* o poeta não só reproduz as entonações de seus textos publicitários, mas faz mesmo uma paródia deles.

10.

Maiakóvski leu a comédia aos atôres de Meyerhold a 28 de dezembro de 1928⁵. Poucos dias depois começaram os ensaios, com a participação ativa do poeta. É interessante, a êste propósito, um testemunho de Meyerhold:

(1) Cf. Katanian, *op. cit.* pp. 193-94, e Piertzóv, *op. cit.* II, pp. 281-185.

(2) Tradução de Haroldo de Campos.

(3) *Id. sam. cit.*, p. 27.

(4) I. Tinianov, *Promlejutok* (O intervalo) em *Arkhaisti i novatori* (Arcaizantes e inovadores), Leningrado, 1929, p. 556.

(5) Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 369.

Sempre me esforcei para manter longe do teatro o autor cujo trabalho estiver encenado... Com Maiakóvski porém era diferente: não só permitiria que assistisse aos ensaios, mas sem êle não podia nem encaminhar suas comédias. Foi sempre assim: com *Mistéria-Buf*, com *Klop*, com *Bânia*. Não podia emoreender a direção, se não tivesse sido aviada pelo próprio poeta... Maiakóvski era grande conhecedor daqueles sutis recursos técnicos do teatro que são familiares a nós diretores e que se aprendem geralmente muito devagar nas diversas escolas e na prática. Intuíra as soluções apropriadas com faro de verdadeiro diretor. Era brilhante na coordenação dos elementos de um espetáculo... e destacava sempre com exatidão cada erro meu¹.

Klop foi representada a 13 de fevereiro de 1929². Meyerhold encomendara as cenas e figurinos da primeira parte a três caricaturistas argutos que já então assinavam em comum Kukriníksi. O construtivista Ródtchenko desenhou trajes e cenas para os últimos quadros³.

Os Kukriníksi transmitiram o ambiente floral dos filisteus com um delicioso naturalismo de *vaudeville* do século XIX. De seu trabalho em *Klop* restou uma copiosa série de croquis e esboços, que exprimem eficazmente o clima e a côr da NEP. Existe uma viva correspondência entre a escrita de Maiakóvski e êstes esboços grotescos em que aparecem, em múltiplas variantes, as vitrines do Univermag, ornamentadas de manequins e gaiolas de pássaros, os trapos dos vendedores, a adocicada loja dos Renaissance, cheia de garrafas.

Para o mundo ascético e funcional do futuro, Ródtchenko projetou rigorosas estruturas de vidro, metal e lona, frágeis armações em tons prateados, que davam ao futuro um pano de fundo não muito diverso daquele dos cenários cubistas de Marte no filme *Aelita* (1924), de Iakov Protazanov.

A música ficou a cargo de Chostakóvitch, autor também, naquele ano, da partitura do filme mudo *Nóvi Vavilón* (A Nova Babilônia), de Kózintzev e Trauberg. Em suas memórias inéditas (1940) Chostakóvitch con-

(1) "Soviétskoie iskustvo" (A arte soviética) de 11 de abril de 1936, citado em Katanian, *op. cit.* pp. 463-64.

(2) A 25 de novembro do mesmo ano a comédia foi levada em Leningrado, na Filial do Bolchói dramatiticheski teatr, (Grande Teatro Dramático) sob a direção de V. Llutze, cenografia de S. Guchner. Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 389.

(3) Cf. A. Fievrálski, *Diéssiat let tieatra Meyerholda*, Moscou, 1931, pp. 65-69.

ta: "Antes que eu me pusesse a trabalhar, Maiakóvski perguntou-me: "Você gosta das bandas de bombeiros?" "Nem sempre", respondi. Mas êle disse que gostava sobretudo dessas fanfarras e que era preciso compor para *Klop* uma música simples como a que tocam as bandas de bombeiros ¹.

Se Blok transpunha para os seus versos as melodias desesperadas das romanças ciganas, Maiakóvski apaixonara-se pelos ritmos de marcha, pelas musiquetas arrojadas ². Numerosas marchas podem ser encontradas em sua obra depois da revolução, começando pelas quadras audaciosas de "Nach march" (Nossa marcha, 1917):

Touro mouro dos meus dias.
Lenta carrêta dos anos.
Deus? Adeus. Uma corrida.
Coração? Tambor rufando³.

Nos "Parijskie ótcherki" (Notas parisienses) de 1923, falando de uma visita a Stravínski, êle afirma preferir ao autor de *Pietruchka* o Prokófiev do período que precedeu sua estadia nos Estados Unidos e na Europa, "o Prokófiev das marchas rudes e impetuosas" ⁴. E Elsa Triolet, em seu perfil de Maiakóvski, lembra: "... il était jaloux de certains chansons, il était jaloux de

Hard hearted Hannah,
the vamp of Savana...

des chansons au rythme d'alcool et de printemps..." ⁵

(1) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 369.

(2) Cf. N. I. Khárdjiev, *Zamétki o Malakóvskom* in *Nóvoie o Malakóvskom* cit., pp. 426-29.

(3) Tradução brasileira de Haroldo de Campos in Vladímir Maiakóvski, *Poemas*, Edição Tempo Brasileiro, 1967, pp. 77-88 — (N. do E.)

(4) Em 1918 Prokófiev exibira-se como pianista no Café dos Poetas. Cf. Kamiénski, *Put entusiasta* (O caminho de um entusiasta), Moscou, 1931, pp. 257-58. Na autobiografia, evocando os dias passados em Moscou naquele ano, esperando para deixar a Rússia, o compositor lembra: "...tive vários encontros interessantes com Maiakóvski e sua turma (Burliuk, Vassíli Kamiénski etc.). Tinha conhecido Maiakóvski um ano antes em Petrogrado, numa noite que me impressionara fortemente. O conhecimento aprofundou-se agora, toquei muito para êle, que me leu seus versos, e de despedida deu-me o poema "Voiná i mír" (A guerra e o mundo), com a dedicatória: "Ao presidente do globo terrestre para a seção de música, o presidente do globo terrestre para a seção de poesia..." (S. S. Prokófiev, *Matériáli, dokumiénti, vospominánia* (Materiais, documentos, reminiscências), Moscou, 1956, pp. 42-43).

(5) Elsa Triolet, *Maiakóvski poète russe* cit., p. 21 Testemunhos do interesse de Maiakóvski pelas canções e danças de sua época são a referência ao "maxixe" ("matchich") em *Vladímir Maiakóvski* e as notas de um tango argentino inseridas no poema "Voiná i mír" (A guerra e o mundo).

Igor Ilínski encarnou Prissípkin, recorrendo mais uma vez aos expedientes dos *clowns*.¹ Com sua camisa florida e gravata borboleta, deu ao herói de Maiakóvski o aspecto de um palhaço desajeitado, cheio de vilania e de atitudes tresloucadas. Um palhaço porém cuja pretensão de repente dissolvia-se num melancólico desarvoramento chapliniano. Este papel revelou, ainda melhor do que os de Bruno ou de Arcádi Chchastlivtzev, que a comicidade de Ilínski descendia mais do circo e da opereta do que das “miniaturas” do cabaré “Lie-tútchaia Mich” (O morcêgo), de Baliev, ou do grotesco alucinante de Mikhail Tchekhov.

Colocaríamos o Prissípkin de Ilínski numa galeria ideal das melhores interpretações daqueles anos, ao lado de Khlinov de Ivã Moskvín em *Goriátcheie siérdtze* (Um coração ardente), de Ostróvski e do Príncipe K. de Nicolai Khmielióv em *Diádiuchkin son* (O sonho do titio), de Dostoiévski. Moskvín (Teatro de Arte, 28 de janeiro de 1926) fazia do caprichoso Khlinov um barbudo e bêbado personagem das barracas, cheio de vaidade com o seu gibão verde coberto de medalhas², e Khmielióv (Teatro de Arte, 2 de dezembro de 1929) apresentava o parvo príncipe como uma múmia empoadada, como um boneco decrepito³.

11.

Após um longo período de esquecimento, *Klop* foi representado em 1955 no Teatro da Sátira de Moscou, aos cuidados de Valientín Plutchek e Sierguéi Iutkiévitch. Pela riqueza dos truques e engenhos (panorama móvel, bonecos de cêra, cartões animados, tapête rolante), a montagem de Plutchek e Iutkiévitch se enquadra na tradição de Meyerhold. Deter-nos-emos um momento sobre aqueles achados que lançam uma nova luz sobre certos detalhes da comédia⁴.

(1) Deve-se notar que Meyerhold inseriu no espetáculo dois números de circo: um de acrobacias em barras e outro de cães amestrados.

(2) Cf. *Ótcherk istórii ráskovo soviétskovo dramáticheskovo tieatra* (Ensaio sobre a história do teatro dramático russo), I, Moscou, 1954, pp. 210-14.

(3) Ibid., pp. 514-15. Veja-se também L. Maliúguin, *Khmielióv*, Moscou-Leningrado, 1948, pp. 28-31.

(4) Cf. V. Chítova-VI. Sapak, *Pretchítivaia “Klopa”* (Relendo “O percevejo”) em “Tieatr”, 1955, 8; N. Kalfín, *Vmiéstie s Maiakóvskim* (Em companhia de Maiakóvski) in *Spiektákli éitkh liét* (Espetáculos

No primeiro quadro, num vislumbre de crepúsculo, um pobre cavalo magro e acabado, que mal consegue mover as pernas, arrasta uma carroça sôbre a qual seguem empertigados, entre flocos de neve esvoaçantes, Prissípkin, Baian e Madame Renaissance. Ao som de uma canção de outros tempos um panorama móvel evoca a velha Moscou de NEP. Surgem do nevoeiro os letreiros multicores de bazares e cervejarias, os lampeões, os casebres da Tvierskaia. Depois, sôbre um tapête rolante, aparecem as figuras mesquinhas dos vendedores regelados.

No espetáculo de Meyerhold os vendedores ambulantes irrompiam todos juntos da platéia ao palco, oferecendo suas mercadorias num confuso vozerio. Aqui, em lugar disso, surgem da escuridão um a um, como estátuas desenterradas, como lívidos bonecos de cêra.

Esquálidos e deformados, oferecem seus objetos ordinários em tom de súplica. E o texto de seus estribilhos não se perde num côro indistinto, mas ecoa destacado e preciso. No final do quadro, quando Zóia Bieriózskina, recusada por Prissípkin, afasta-se transtornada pela neve, os vendedores levantam-se como fantasmas de um sonho horrendo. E as vozes de repente ficam ásperas e irônicas, assumindo cadências de escárnio cruel. Como se todos os apetrechos e resíduos da intimidade filistéia se pusessem a tripudiar diante daquela criatura perdida.

O que mais chama a atenção neste espetáculo é o episódio grotesco do "casamento vermelho", orquestrado com uma sabedoria e ritmo que recordam a época de ouro do teatro soviético. As palavras do texto servem aqui de elementos de base para uma vistosa arquitetura mímica. Sem acrescentar nada aos diálogos, Iutkiévitch e Plutchek dilataram em proporções hiperbólicas as deixas cômicas desta cena, transformando-a numa algazarra furiosa, uma bacanal cintilante.

Maiakóvski faz assistir ao casamento um convidado que traz os parabéns de um alto personagem do

dêstes anos), Moscou, 1957, pp. 124-42; K. Martínek, *Divadelní Moskva* in "Divadlo", Praga, 1958, 3. Veja-se também Carlo Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, Turim, 1956, pp. 104-7. Entre os intérpretes devem ser lembrados sobretudo V. Liepkó (Prissípkin) e G. Menglet (Baian). Os cenários são de Iutkiévitch, N. Kózintzev, A. Raikhel. A música de I. Tcherniávski.

partido. Os diretores colocaram em seu lugar uma delegação inteira de três tacanhos indivíduos: um de jaqueta cáqui e maleta de burocrata, o outro com calças vermelhas à la zuava, e o terceiro vestido de cinza, espantado como um ratinho, conformista amaneirado e pusilânime, sempre pronto a concordar e a bater palmas.

Por trás da mesa posta os convidados alinham-se majestosos como sarcófagos. E entre eles Prissípkín pavoneia-se, ostentando sobre o terno preto as luvas vermelhas e meias de cardeal, ao lado da gorda e voluntariosa Elzevira, que usa o véu sobre os brincos e o vestido curto no joelho.

A festa transcorre numa penumbra cortada por clarões avermelhados, que lembram o fulgor dos abajures "azuis para a intimidade, vermelhos para os prazeres". A barulheira das vozes alegres e o tinir dos copos confundem-se com a música fragorosa de uma orquestrinha. Em meio a esta balbúrdia passa com ar de triunfo o gênio da vulgaridade satisfeita, o afetado Baian de cabelos avermelhados, escorregadio como uma enguia.

Uma Dama de verde, lânguida e irritante, esvoaça de um abraço a outro. Madame Renaissance, coquete, compete no *fox-trot* com a madura comadre de roupa rosa. A cada expressão ambígua o testemunho sobressalta-se e, cambaleando como King Kong, cisma com o homenzinho de cinza, que foge engatinhando por baixo do piano. De repente um bêbado rola da mesa com um estrondo de bombo. O barbeiro enfia um garfo na cabeça da comadre, para revelar-lhe os méritos de um velho penteado. E Prissípkín, com seriedade imperturbável, repreende o compadre que afundara um arenque no seio de Elzevira.

Depois a luz avermelhada dissolve-se em chamas. Os fotogramas de um cartão animado mostram o estender-se do incêndio. Com uma musiquinha alegre adianta-se da platéia um pelotão de bombeiros brincalhões, semelhantes aos policiais, aos "Keystone cops" das comédias de Mack Sennett. E na tela jorram, numa sequência de desenhos animados, longos jatos de água, dispersando-se como os foguetes de um espetáculo pirotécnico.

As soluções da segunda parte nos parecem menos felizes. Os diretores procuraram dar ao futuro utópico de *Klop* uma aparência concreta, colocando no lugar das leves estruturas imaginadas por Maia-kóvski edifícios reais e maciços como a nova Universidade de Moscou. Desta forma acabaram contrapondo às frioleiras e quinquilharias ornamentais dos pequenos burgueses não a abstração sêca e tersa do construtivismo, mas o estilo pomposo da época staliniana. E em lugar disso, o futuro descrito na comédia, mesmo se traz uma data não muito longínqua, é imaterial e ilusivo, como o idealizado por Zamiátin. Não nos parece oportuno investir de referências realistas a visão de um mundo fantástico e imponderável, cujos habitantes não são mais do que esquemas, rígidas figurinhas do Exército da Salvação.

No último quadro porém encontramos a mesma riqueza de percepção que admiramos no início. Prissípkin desce na platéia, para gritar entre o público sua angustiante fala final. Em seguida, resignado, volta ao palco. Apaga-se a luz e reaparecem, sobre o tapête rolante, os personagens da festa nupcial: Baian inclinado sobre a Dama de verde, os músicos da orquestrinha, Elzevira agora já velha, a comadre da roupa rosa, o ratinho de paletó cinzento... Prissípkin junta-se ao cortejo, desaparecendo na escuridão.

O diretor do jardim zoológico declara que os refletores e a barulheira alucinaram o inseto. Tira então a peruca e, saindo do papel, recita os versos do folheto que Maiakóvski redigira para o espetáculo de Meyerhold:

Não se enfureça portanto, cidadão,
se o inseto se pôs a brincar:
não vos concerne, mas ao seu vizinho.



VI

BUROCRATAS NO BANHO

1.

A 23 de setembro de 1929 Maiakóvski leu ao teatro de Meyerhold um novo trabalho, *Bânia* (Os banhos), drama em seis atos “com circo e fogos de artifício”. Zóchchenko lembra: “Eu estava presente. Foi uma leitura triunfal. Atôres e escritores morriam de rir e aplaudiam o poeta. Cada frase era acolhida com entusiasmo. Poucas vezes me foi dado assistir a uma reação tão positiva”¹.

(1) M. Zóchchenko, *Almanakh estrádi* (Almanaque do teatro de variedades), Leningrado, 1933, citado por Katanian, *op. cit.*, p. 383.

As cenas dêste trabalho, que também parte de intenções moralistas, denunciam uma outra praga da vida soviética, o burocratismo. Maiakóvski mergulha os burocratas e seus pávidos bufões no "banho" fervente de uma sátira impiedosa, que retoma mais uma vez os esquemas dos cartazes.

Tchudakov construiu uma máquina capaz de comprimir o tempo. Fazendo passar, num relampejar, centenas de anos, os seus engenhos permitirão aos homens do presente atingir o futuro longínquo e aos do futuro, voltar aos nossos dias. Mas falta o dinheiro para completá-la, e os burocratas não se interessam. Tchudakov está por ceder os planos a um ambíguo forasteiro, Pont Kitsch, que se apresentara em seu laboratório acompanhado pela frívola Mezaliánsova, intérprete da VOKS¹, e pelo funcionário simplório Ivã Ivánovitch, mas é impedido pelo incansável Vielossipiédkin, que insiste em bater nas portas de todos os burocratas, para obter o apoio necessário.

Na primeira experiência, entre os estouros dos foguetes, o inventor recebe dos abismos do tempo uma carta chamuscada, em que um ser do futuro anuncia-lhe sua chegada próxima. O estrondo porém revela que naquela direção alguma coisa está obstruindo o espaço: é preciso deslocar sem demora a máquina, para que a criatura que chegue do espaço não se espatife contra o obstáculo.

Em busca de meios, Tchudakov e Vielossipiédkin procuram o burocrata Pobiedonóssikov, que preside o Escritório de coordenação. Na antecâmara, onde os postulantes cochilam como farrapos resignados, o fleumático secretário Optimístienko não os deixa passar, entrincheirando-se por trás de fichas e cartões. O pedido foi recusado, e, além do mais, o túrgido Pobiedonóssikov, pesado como um baldaquino, está ocupado demais para recebê-los. Está ditando um discurso desconexo à datilógrafa Underton, e tem outros pensamentos prementes: posar para o borra-paredes Belvedónski, escolher o estilo da mobília e conseguir as passagens para uma viagem ao Cáucaso com sua amante, Madame Mezaliánsova.

(1) Associação para intercâmbio cultural com o exterior.

Não conseguindo falar-lhe em seu templo inacessível, Tchudakov e Vielossiapiédkin vão procurá-lo no teatro, onde ele discute irritado com o diretor que ousou ridicularizá-lo em cena. Mais uma vez seus esforços de nada servem. E então, num gesto de desespero, resolve levar a máquina às escadas do edifício onde mora Pobiedonóssikov. O tempo é pouco, as lâminas esquentaram, e o aparelho aumenta de peso, como se no interior estivesse amadurecendo um corpo estranho. Uma explosão pirotécnica faz pousar na soleira Pobiedonóssikov, que se apressava a fugir com a Mezaliánsova.

Da máquina surge com um rôlo luminoso a Mulher Fosforescente. Vem por vinte e quatro horas do ano 2030 a fim de levar ao futuro aquêles que o desejarem à velocidade de um segundo por ano. Pobiedonóssikov procura aproveitar-se da situação e transformar o empreendimento numa intriga burocrática. Apesar de desautorizado e obrigado até a fazer fila na antecâmara de seu próprio escritório, onde se sediou a Mulher Fosforescente, ele não se dá por vencido e exige que lhe sejam calculadas as indenizações pela transferência e as diárias por cem anos. Difamando os outros (entre os quais a mulher Pólia), alardeia diante da Delegada do 2030 suas próprias "virtudes" burocráticas na esperança de não perder o emprego e os privilégios.

E eis que a máquina está pronta. Os passageiros afluem com cartazes, cantando a "Marcha do tempo". Pobiedonóssikov leva consigo, num carrinho, chapeleiras, bolsas, fuzis, e uma porção de documentos, protocolos, fascículos, extratos, para transplantar seu escritório no futuro.

Após os discursos incongruentes de Pobiedonóssikov e Optimístienko, a máquina (nova variante da arca de *Mistéria-Buf* lança-se no sorvedouro dos séculos com um estardalhaço de castanholas e girândolas. Mas imediatamente a diabólica roda do tempo expele sem piedade o estôrvo, ou seja, a turma dos "puros". E assim Pobiedonóssikov, Optimístienko, Ivã Ivánovitch, Belvedónski, Pont Kitsch, a Mezaliánsova encontram-se de volta à terra, um pouco machucados.

Amolecido como um boneco de papel, Pobiedonóssikov pede a Belvedónski que lhe faça um retrato com aspecto ultrajado, mas o pintor agora se recusa. Implora à Mezaliánsova que se retire com êle à vida privada, mas ela prefere Pont Kitsch. E o burocrata desinchado então volta-se contra o público: "O que queriam dizer com isto ela, vocês, e o autor — que de mim e dos tipos como eu o comunismo não sabe o que fazer?"

Não se deixe enganar o leitor pelo tom contrito da fala final. Há uma diferença entre Prissípkin e Pobiedonóssikov. O herói de *Klop*, no fim, desperta em nós ternura. Pobiedonóssikov porém não tem esfumaduras escusantes ou atenuantes: é uma múmia, um autômato bravateador, um empaste de parágrafos.

2.

Funcionário onipotente, com benemerências e antigüidade de partido, Pobiedonóssikov encarna a adulação, o conformismo, a vulgaridade, a ignorância retumbante dos hipócritas que oprimiram na idade staliniana. Obtuso, autoritário, teimoso como os mercadores de Ostróvski, procede por seu microcosmo com a torpeza maciça de um plantigrado, com uma lentidão insolente que é o oposto do ritmo precipitado de Viélossipiédkin.

Cheio de ostentação, exprime-se numa linguagem de papel, exibindo uma coleção de fórmulas inertes, e até às palavras mais simples, às conversas particulares, dá um tom empolado e protocolar. Na sua arrogância desmesurada, no seu narcisismo, assemelha-se ao desumano inquisidor Varrávin do drama *Dielo* (O processo), de Súkhovo-Kobílin. Impassível sôbre um pedestal de fascículos e documentos, despreza os infelizes que definham em sua antecâmara. Mas, ao surgir a Mulher Fosforescente, torna-se de repente obsequioso e cuidadoso como um estudante pêgo em flagrante.

Os diretores Iutkiévitch e Plutchek observaram:

Trabalhando em *Bánia*, percebemos que o intérprete de Pobiedonóssikov deve ter as qualidades que em geral se pedem ao ator chamado a interpretar o prefeito no *Revisor*: como

o herói gogoliano, Pobiedonóssikov sufoca a todos com seus méritos, e se curva diante da Mulher Fosforescente como o prefeito diante do falso inspetor¹.

O escritório de Pobiedonóssikov é um perfeito modelo de entorpecimento burocrático, um lodaçal em que os processos afogam sem esperança. Diz a este propósito Ivã Ivánovitch com entusiasmo:

Venham ao seu escritório: as ordens são executadas, as circulares efetuadas, tudo é organizado de maneira racional, os papéis ficam durante anos em perfeita ordem. Para requerimentos, prospectos, e comunicações há uma fita transportadora. Um autêntico cantinho de socialismo.

Pobiedonóssikov tem muitas afinidades com os burocratas e os arrivistas ridicularizados por Biezi-miênski na comédia *Vístriel* (O tiro): por exemplo, com Prichlietzóv, diretor de um parque tranviário, que sonha "dirigir o mundo segurando as rédeas das cancelarias" (ato V, cena II), ou com o secretário de célula Gládkitch, para quem "um fato só é tal quando inserido numa circular" (ato I, cena II).

Além do mais, Maiakóvski traçara, já em outras páginas, figuras análogas. Em seus versos satíricos encontram-se um grande número de "pompadúri"² e funcionários petulantes, que levam uma vida de senhores provinciais e abusam do seu poder, abanando a carteira do partido. Há toda uma série de poemas em que Maiakóvski descreve com sarcasmo mordaz as maquinações, as intrigas, o favoritismo dos burocratas, o estender-se das papeladas que ameaçam o gênero humano como o pernalta de ferro apresentado por Khliébnikov, a monstruosidade de engrenagens que geram comissões e consultas, devolvendo os processos vazios.

Em *Bumájnje újassi* (Horrores de papel, 1927) o poeta compara os homens a rabiscos em imensas extensões de papel e prevê um futuro em que o papel, agora patrão, toma seu chá enquanto os homens rolam, amassados, sob a mesa. Ao lermos, em *Biurocratiada* (1922), a história dos escreventes envolvidos em

(1) Valientín Plutchek-Stérguéi Iutkiévitch, *Rabótia nad Maia-kóvskim...* (Trabalhando com a obra de Maiakóvski...), em "Teatr" 1955, 4.

(2) Palavra com que Saltikóv-Chchedrin designava os administradores vorazes e arrogantes.

“couraças de papel”, que movem sinistramente os “lança-penas” nos “cinzentos baluartes dos escritórios soviéticos”, pensamos nos ávidos funcionários do drama *Dielo* de Súkhovo-Kobílin, que transcrevem atas, cantarolando temas de óperas italianas, e esperam como bandoleiros a oportunidade de depredar uma nova vítima.

A solenidade áulica de Pobiedonóssikov está sempre à beira da palhaçada bufa. As cenas em que dita à Underton o estrambótico discurso sobre bondes e Tolstói, em que discute com Nótchkin se Marx era apaixonado pelo jogo, em que escolhe os modelos dos móveis e se deixa pintar por Belvedónski estão entre as mais divertidas que Maiakóvski escreveu. Seus discursos, cheios de disparates hilariantes, lembram as falações de Baian, e seus gostos não diferem daqueles dos “népmani”. Escolhendo para os móveis o estilo Luís XIV, manda Belvedónski “endireitar urgentemente as pernas das cadeiras e dos divãs, tirar o ouro, pintar tudo de preto e espalhar aqui e ali, nas costas e outros lugares de relêvo, o emblema soviético”.

Como Prissípkin, o herói de *Bânia* tem o seu protótipo no personagem de um roteiro cinematográfico, precisamente no protagonista de *Továrichch Kopitko, ili Dolói jir!* (O companheiro Kopitko, ou Abaixo a gordura!, 1927-28). O arrogante burocrata Kopitko (ou seja, Casquinho de burro) escolhe ele também seus móveis dos desenhos que lhe apresenta um pintor e vai ao teatro ao ensaio geral de *Krásni potzelui* (O beijo vermelho), para encontrar-se com uma atriz.

Existem porém no roteiro vários episódios que faltam na comédia. Kopitko tem um sonho: o exército inglês está ocupando as ruas de Moscou. Com seu chapéu duro e seu sabre quer participar também, à sua maneira, da defesa. Obtém o comando de uma divisão de soldados vermelhos e, em vez de combater, organiza rapidamente numa tenda um escritório, expondo o cartaz “É favor fazer-se anunciar”.

De um apoio de metralhadora e quatro tubos cilíndricos faz uma escrevaninha, derrama tinta numa lata de conserva e, na hora de comer, espeta a carne com

a estilográfica. Depois, sempre no sonho, imagina adormecer e sonhar que a lata de tinta se transforma num tinteiro de verdade com o busto de Marx e que a imagem de Clara Zetkin sôbre a mesa rejuvenesce, transformando-se na atriz de *Krásni potzelui*. Mas no melhor da festa a tenda desmonta e êle fica prêso "como um gato num saco".

Diversamente de Pobiedonóssikov, alvo de flechadas mordazes, Kopitko é retratado com sorridente malícia. A sua figura chama a memória o gordo Fatty, e suas proezas (especialmente a luta contínua com suspensórios, cordões e botões) inspiram-se nos *gags* das velhas comédias.

Voltando a Pobiedonóssikov, perguntamo-nos se no final a partida dos melhores em direção ao ano Dois Mil não se resolva em seu proveito. A aparição da Mulher Fosforescente não traz nenhum benefício à sociedade comunista de 1930. Em lugar de trabalhar no meio de um consórcio malsão e corrupto, esta missionária (rígida e puritana como tôdas as pessoas do futuro em Maiakóvski) não tem mais o que fazer senão levar consigo, para um futuro imaculado, os elementos mais espertos e mais merecedores, deixando que a roda do tempo rejeite os estorvos.

Em *Vístriel* de Biezimiênski, num longo monólogo (ato V, cena II) Prichlietzóv compara os burocratas à fênix: ressurgem êles também das cinzas, penetrando por todo canto e até no nosso coração. Da comédia de Maiakóvski saímos com a impressão de que, após a ofensa sofrida, após o "banho" satírico, Pobiedonóssikov deva erguer a cabeça com mais insolência do que antes.

3.

Dos que cercam Pobiedonóssikov, o mais pérfido é o ignorante arqui-secretário Optimístienko. "Liso e polido como um globo de jardim. Seu brilho glacial reflete sômente os superiores, e ainda mais de cabeça para baixo." Frígido, submisso ao patrão, impassível como uma porta, pontifica na antecâmara, confiante na autoridade dos papéis e soberbo em sua vocação de funcionário. Dêle poder-se-ia repetir aqui-

lo que Niélkin diz do conselheiro Tariélkin em *Dielo*: “É um trapo, um gasto papel de escritório. Não é mais do que papel, tem a testa de papelão, o cérebro de papel-mâché” (ato I, cena I).

Por sua vez, Ivã Ivánovitch se parece com aquele Personagem Importante de *Dielo* que não tem mais nada de humano, além de uma perturbação crônica do ventre. Imbecil presumido e satisfeito, êle repete como uma vitrola as suas sentenças senis sôbre as vantagens do telefone e a necessidade de lançar campanhas jornalísticas. Para êste fim faz-se acompanhar pelo saltitante repórter Momientálnikov, oportunista compungido, que lhe manifesta sua devoção recitando estrofes de uma ópera cômica.

Produto de um mundo fútil de *fox-trot*, *vamp* de segundo time, a Mezaliánsova, esta *it girl* do VOKS, parece calcada nas figuras de refinadas damas ocidentais que Meyerhold mostrava em seus espetáculos. Pont Kitsch, o “anglo-saxão britânico”, é uma variante extremada do Lloyd George de *Mistéria-Buf*. Balbucia uma excêntrica linguagem “transmental”, em que as palavras russas são ajuntadas de modo a transmitir, por semelhança fonética, locuções inglêsas. Pelos efeitos burlescos a fala de Pont Kitsch aproxima-se à de certas figuras da “pietruchka”, como o alemão, também chamado “homem forasteiro”¹. Quanto a Isaac Belvedónski, estamos convencidos de que nesta alminha nojenta, neste nauseante campeão do realismo oleográfico, Maiakóvski reflete a figura de Isaac Isráilievitch Bródski, autor de numerosos retratos pomposos e afetados de Lênin, Stálin e outros chefes soviéticos.

O leitor terá notado que muitos personagens de *Bánia* têm “nomes falantes”. Os de Momientálnikov, Optimístienko, Belvedónski são facilmente compreensíveis. A Mezaliánsova nos reconduz mais uma vez a Sievieriánin, que tinha um fraco pelos vocábulos com *mésalliance*. O nome Kitsch está certamente ligado ao substantivo alemão que designa os objetos de péssimo

(1) Cf. A. I. Alieksiéiev-Iákovlev — *Rúskie naródníe guliánia* (Divertimentos populares russos), direção de Ievg. Kuznietzov, Leningrado-Moscú, 1948, p. 60. Na pesquisa destas palavras bivalentes Maiakóvski foi auxiliado por Rait, que traduziu *Mistéria-Buf* ao alemão. Cf. Rita Rait, *Dvadtzat liét nazád* (Há vinte anos) em *Maiakóvskomu*, Leningrado, 1940, pp. 124-25.

gosto. O de Pobiedonóssikov junta irônicamente a palavra “pobieda” (vitória) ao afetoso “nóssik” (narrizinho), recordando ao mesmo tempo o sobrenome do retrógrado Pobiedonóstzev, inspirador da política de Alexandre III. Mas também os personagens positivos são indicados por “nomes falantes”. Tchudakov (de “tchudák”: extravagante, bizarro), Vielossiépédkin, Underton.

Maiakóvski já se servira dêste recurso em *Pieska pro popóv*, onde o pope chama-se Svinuil (de “sviniá”: porco), e em parte também em *Klop*, onde Baian equivale a “bardo”, “rapsodo” e Prissípkin lembra “prisipka” (talco) e “sip” (erupção cutânea). A tendência para distinguir os personagens com denominações significativas chegou a Maiakóvski dos clássicos: encontram-se, como se sabe, esplêndidos exemplos em Gógol, e Súkhovo-Kobílin e ainda mais cedo, nas comédias do século XVIII de Fonvizin. Longas listas de divertidos “nomes falantes” ornaram os argutos cadernos do humorista soviético Iliá Ilf.

4.

Semelhante aos outros textos dramáticos de Maiakóvski, também *Bânia* é rachada em dois como uma melancia. À aparatosa comicidade dos burocratas contrapõe-se a segura lenhosa dos companheiros de Tchudakov, uniformes como os “impuros” de *Mistéria-Buf*.

Não menos árida e desbotada do que os “impuros” é a imagem do futuro, que se entrevê numa lonjura telescópica através dos discursos da Mulher Fosforescente. O futuro de *Klop*, com suas armações brilhantes e seu Instituto das ressurreições humanas, resultava da junção dos conceitos de Fiódorov com as quimeras do construtivismo. O de *Bânia*, por sua vez, lembra os mitos de Wells, que tanto influenciaram os escritores soviéticos.

À idéia da máquina do tempo, tirada em pêso do romance de Wells *The Time Machine*, Maiakóvski acrescenta contudo reminiscências daquelas doutrinas de Einstein que lhe haviam em parte inspirado o poema “Piáti Internatzional”. As conversas que o poeta teve

com Jakobson em 1920 acêrca da teoria da relatividade ecoam nas palavras com que Tchudakov esclarece a Vielossiépédkin as características de seu aparelho:

Obrigarei o tempo a parar ou a fugir em qualquer direção e a qualquer velocidade. Os homens poderão descer dos dias, como os passageiros do bonde ou ônibus. Com a minha máquina você pode deter um instante de felicidade e gozá-lo por um mês até o tédio. Com a minha máquina você pode varrer os monótonos e intermináveis anos de sofrimentos, você pode retirar a cabeça entre os ombros e esperar que, sem tocar nem feri-lo, cem vêzes por minuto passe sôbre você o sol, dissipando para sempre os dias negros. Olha, as fantasias pirotécnicas de Wells, o cérebro futurístico de Einstein, as experiências de letargo animal dos ursos e dos iogues: tudo, tudo está compreendido, condensado e fundido nesta máquina.

Quase que acentuando a abstração de sua utopia, Maiakóvski, ao contrário de Wells, quer que o aparelho do tempo permaneça invisível. Mas é fácil imaginá-lo como a "Integral" de Zamiátin, gigantesca carcaça de vidro, enrêdo monstruoso de altímetros, válvulas, tubos, cilindros, roldanas, ou, em vez disso, como as máquinas absurdas desenhadas por Picabia.

Se pensarmos, porém, que o futuro, ao qual Maiakóvski quer transportar-nos com seu misterioso aparelho, será habitado por sêres iguais à austera e ressecada virago fosforescente, e que os sêres exprimir-se-ão todos com a mesma ênfase de catecismo, há pouco que celebrar. O poeta teria tornado o futuro mais atraente se tivesse infundido um quê de graça feminina à insípida Delegada do 2030, se tivesse adoçado suas linhas, fazendo dela uma criatura mágica, como a suave, frágil Aelita de Tolstói, que parece reencarnar em Marte a a Belíssima Dama de Blok.

Os personagens positivos são, portanto, também em *Bânia*, galhos secos, esquemas sem substância. E o futuro é infelizmente uma aglomeração de personagens positivos, um arquivo de pessoas perfeitas. Em *The Time Machine* Wells havia previsto o futuro como um desolador formiguejar de ameaçadores lêmures subterrâneos. O futuro de que fala a Mulher Fosforescente tem por sua vez o ar de um otimista reino do tédio. Não queremos tomar o partido do diabo, mas a verdade é que no teatro de Maiakóvski os burocratas são bem mais divertidos do que os inventores e os puritanos.

Os valores de *Bânia* não devem ser procurados nas exortações da Mulher Fosforescente nem nas cadências triunfais dos “impuros”, e sim nos temas satíricos e nas invenções espetaculares. Não foi por acaso que Maikóvski anotou:

O teatro esqueceu-se de ser espetáculo.

Nós não sabemos como utilizá-lo para nossa propaganda.

A substância do meu trabalho teatral está na tentativa de restituir ao teatro o seu valor de espetáculo, fazer do palco uma tribuna¹.

Pela riqueza de truques e prodígios e pelo gosto do maravilhoso, *Bânia* tem todo o aspecto de uma *pièce à machine*, de uma *féerie* de barraca. Os fogos de artifício, as bombas, a “roda do tempo” e a própria aparição da Mulher do Ano 2000 nos reconduzem às arlequinadas das feiras.

O terceiro ato é um exemplo de comédia dentro da comédia. Os “puros” se desdobram, e nas vestes de espectadores põem-se a conversar com o diretor, exprimindo sua insatisfação. Pobiedonóssikov observa indignado que é inconveniente ridicularizar um alto funcionário e transformá-lo ainda por cima num tipo negativo, contrapondo-lhe um modesto inventor, que não tem nenhum merecimento burocrático. A arte, a seu ver, não deve perturbar com críticas mordazes as autoridades responsáveis, mas agradá-las, sem abaixar-se às insignificâncias da crônica.

“Nós queremos — êle exclama — descansar depois da atividade estatal e pública. Voltem aos clássicos! Aprendam como os grandes gênios do maldito passado.” E a Mezaliánsova acrescenta:

... a arte deve refletir a vida, uma bela vida, belos homens vivos. Mostrem-nos belos tipos vivazes em belas paisagens e em geral mostrem-nos a corrupção burguesa. E se depois é preciso para a propaganda, talvez a dança do ventre. Ou, digamos, a luta contra os velhos costumes no pútrido Ocidente. Poder-se-ia por exemplo mostrar no palco que lá, em Paris, não existe uma seção feminina do partido, enquanto têm, em vez disso, o *fox-trot*. Ou apresentar os novos modelos de saias que veste o velho mundo decrépito, *ce qu'on appelle le beau monde*.

(1) *Chto takóie “Bânia”?* Kovó oná móiet? (O que são “Os banhos”? E a quem êles lavam?) (1929) em *Pólnoie sobránie sotchiniêni*, XII, Moscou, 1937, p. 270.

Para acabar com as lamentações, o diretor faz com que se execute uma banal pantomima sobre o Capital e o Trabalho, improvisando ele mesmo o libreto, paródia das pantomimas alegóricas de tema operário que, após a revolução, multiplicaram-se como os bailados mitológicos na época da Istómina e de Didelot.

As críticas de Pobiedonóssikov e a pantomima servem de pretexto a Maiakóvski para montar uma sátira dos teatros acadêmicos, que recobriam de etiquetas revolucionárias os moldes mais gastos, secundando as inclinações vulgares dos burocratas e os chefes do partido.

É possível que com os anos certas referências daquela sátira apareçam desfocadas como parece hoje, por exemplo, a paródia da ópera italiana em *The Beggar's Opera*, de John Gay. Contudo, a zombaria dos gostos teatrais, dos trabalhos e espetáculos da época conferem ao terceiro ato o aspecto de uma alegre *burlesque*.

Maiakóvski visa especificamente o Teatro da Arte e o Bolchói, mas sobretudo aponta suas flechas contra o *ballet Krásni mak* (A papoula vermelha), de Glier, que representa os marinheiros soviéticos como estatuetas delambidas, como bonecos de açúcar. A estréia deste *ballet* no Bolchói (14 de junho de 1927) provocara violentas disputas: os artistas da vanguarda viam nos seus recursos adocicados uma volta à retórica dos teatros imperiais¹.

No roteiro cinematográfico que precedeu a comédia o burocrata Kopitko, como já ressaltamos, assiste à representação de *Krásni potzelui* (O beijo vermelho). Em *Bânia*, Ivã Ivánovitch exorta o diretor: "Dêem-nos coisas belas! No Bolchói dão-nos sempre coisas belas. Assististes a *Papoula Vermelha*? Eu assisti. Extraordinariamente interessante! Esvoaçam de todos os lados com flôres, cantando e dançando, diversos elfos e... sílfides"².

Meyerhold retomou a polêmica de Maiakóvski contra o teatro Bolchói e contra o *ballet* de Glier na

(1) Cf. I. Shonínski, *Soviétski baliét*, Moscou-Leningrado, 1950, pp. 74-84.

(2) Ivã Ivánovitch refere-se à dança das flôres com que a atriz Tai-Choa sonha no segundo ato de *Krásni mak*.

sua montagem do drama de ambientação marinha *Posliédni riechítieľni* (A última e decisiva, 7 de fevereiro de 1931), de Vsiévolod Vichniévski. A primeira parte deste espetáculo, construída dentro do espírito do teatro Kabuki, com uma trama de números musicais que culminavam numa dança excêntrica do ator Sierguéi Martinson, ridicularizava as figurinhas de Glier e a *vampuka*, ou seja, a torpe rotina dos palcos da ópera e do *ballet*¹.

Além do terceiro ato, Maiakóvski emprega uma série de *slogans* em rima para troçar dos teatros acadêmicos, *slogans* que afixa nos palcos, na platéia, nos cenários. Estas estrofezinhas irônicas, que até hoje não perderam a sua vivacidade, constituem quase que um compêndio das opiniões da vanguarda teatral naqueles anos. A tendência a divulgar as teses do teatro de esquerda no contexto de uma comédia ou de um espetáculo era comum a Maiakóvski e a Meyerhold. Na montagem de *Smiert Tariélkina* (A morte de Tariélkin, 1922), por exemplo, o diretor quis que Raspliúiev de repente apresentasse um cartaz com os dizeres da "biomecânica" e do construtivismo².

6.

Enquanto os atôres de Meyerhold prosseguiram com os ensaios, a comédia foi representada a 30 de janeiro de 1930 no Teatro da Casa do Povo de Leningrado, sob a direção de Vladímir Liutze³, que dois meses antes dirigira *Klop* na Filial do Teatro Dramático Bolchói, da mesma cidade. "O público — escreveu Zóchchenko — recebeu a obra com frieza mortal. Não recordei nem uma risada. Nem um aplauso após os dois primeiros atos. Nunca assisti a um fiasco tão grave"⁴. Nos jornais de Leningrado foram publicadas crí-

(1) Cf. P. Markov, *Porajénie Vichniévskovo i pobieda Méyerholda* (A derrota de Vichniévski e a vitória de Meyerhold) em "Soviétski teatr" 1931, 4. A palavra "vampuka" entrou na língua russa após a representação no cabaré "Krivóie zérkalo" (O espelho curvo), em 1908, de *Vampuka, nieviesta afrikánskaia* (Vampuka, a noiva africana), brilhante paródia da ópera italiana. Este melodrama satírico de Vladímir Erenberg teve tanto sucesso que seu título virou sinônimo depreciativo dos moldes tradicionais do teatro lírico. Cf. N. Ievriéinov, *Teatr kak takovói* (O teatro como tal), 2ª ed., Moscou, 1923, pp. 77-81.

(2) Cf. Alpers, op. cit. p. 38.

(3) Cenografia de P. Snopkov, música de V. Bogdanov-Berezóvski.

(4) M. Zóchchenko, *Almanakh estrádi*, Leningrado, 1933, citado em Katanian, op. cit., p. 395.

ticas mordazes e inexoráveis. O insucesso encorajou os adversários do poeta a desencadear uma surda campanha de calúnias.

Numa atmosfera hostil *Bânia* estreou a 16 de março de 1930 no teatro de Meyerhold, e no dia seguinte, com o subtítulo "espetáculo-cartaz", na filial do Bolchói de Leningrado¹.

No teatro de Meyerhold o arquiteto S. Vakhtangov, filho do grande diretor falecido em 1922, alçara no fundo do palco uma complexa armação de escadas, tabiques e trampolins, que lembrava vagamente a de *Le Cocu Magnifique*. O plano cênico era constituído por um arco que rodava em tórno a uma plataforma fixa. Compridas faixas com os *slogans* de Maiakóvski, unidas de modo a formar um pano de boca suspenso no meio do ar, iam se levantando devagar, como uma persiana se abrindo. A música foi composta por Visarion Chebálin. Aleksandr Deineka desenhou os figurinos.

A Mulher Fosforescente (Zinaída Raich) vestia um casquinho cinza-pérola ajustado, transpassado por uma faixa vertical de alumínio, um capuz vermelho de lona tipo capacete medieval com óculos prismáticos na viseira, calções curtos de malha cinza com listas vermelhas. Este traje dava-lhe o aspecto de um estranho pássaro metálico, um pernalta cinzento, caído de uma região de fábulas. Ou melhor, de um ser análogo aos marcianos de *Aelita*, os quais usavam todos "os mesmos capacetes ovóides e grandes capas prateadas sôbre grossos casacos que cobriam o pescoço e a parte inferior do rosto".

Na cena do embarque na máquina prodigiosa, os "puros" aparecem vestindo escafandros brancos inflados como câmaras de ar, com bóias pretas de borracha em tórno às pernas como cintos de salvamento. E assim empacotados pareciam saídos de um bailado de Schlemmer ou, antes, de uma propaganda dos pneus Michelin.

Também de Deineka eram as tabelas que representavam no primeiro ato os gráficos de Tchudakov para a máquina do tempo, traçados abstratos de linhas, de círculos, de sinusóides, caprichos geométricos com-

(1) Direção de P. Veisbrem, cenografia de E. Krimmer, música de V. Volóchinov.

paráveis às composições construtivistas de El Lissitzki. Estes enormes diagramas assumiam um valor quase simbólico, como a maciça poltrona de couro e os telefones de Pobiedonóssikov.

A direção tornou ainda mais marcante o contraste entre os amigos do inventor e os seguidores do arrogante funcionário. Vestindo macacões operários, não muito diversos da *prozodiejda* de *Le Cocu Magnifique*, os “impuros” moviam-se em ritmo de dança, como ginas-tas alegres. Com um enorme par de óculos e ceroto nas sobrancelhas, com um chapelão deformado de abas caídas, Maksim Strauch fazia de Pobiedonóssikov um *clown* bobalhão e desajeitado. Na sua antecâmara guardada pelo bigodudo Optimístienko (V. Záitchikov), que parecia modelado nos tipos das comédias de Mack Sennett, os postulantes de tanto esperar transformavam-se em fantoches.

Meyerhold introduziu na comédia um novo personagem, o “pomriej”, ou seja, o assistente de direção: com enormes calções bufantes e malha listada, Liev Svierdlin encarnava essa figura, parodiando os costumes e movimentos dos atôres do teatro Kabuki, que estivera em Moscou em agosto de 1928¹. Os intérpretes da pantomima exibiam-se em exercícios com varas e arcos, e o Capital dançava de cartola, de camisa de gala e calção de banho.

Devido aos achados audaciosos e aos *slogans* polémicos expostos no palco e na platéia, este espetáculo assumiu o caráter de desafio aos teatros conservadores e ao gosto mesquinho dos dirigentes soviéticos². E de fato os burocratas insurgiram-se imediatamente em defesa de suas poltronas maciças. Uma torrente de críticas insôssas e injuriosas derramou-se sobre o poeta. Vulgaríssimos ataques sucederam-se sem trégua, alimentando o desânimo que pouco depois levou Maia-kóvski ao suicídio.

(1) De maneira análoga em novembro de 1935, retomando *Górie unu* (Ai do engenho!) de Griboiedov, Meyerhold inseriu elementos do teatro de Mei Lan-fang, o famoso ator chinês, intérprete de papéis femininos, que realizara naquele ano uma *tournee* pela Rússia. Também Eisens-tein interessou-se vivamente por Mei Lan-fang, dedicando-lhe dois ensaios.

(2) Cf. A. Fievrálski, *Diéssiat liét tieatra Meyerholda*, Moscou, 1931, pp. 77-82.

Escritorzinhos conformistas insinuaram recentemente que Maiakóvski estaria insatisfeito com a direção. Nada de mais falso. Numa carta de 19 de março a Lília Brik êle afirmava:

Bânia estreou há três dias. Tirando certos detalhes, agradeu-me: é meu primeiro trabalho encenado à minha maneira. Strauch é magnífico. Os espectadores dividiram-se absurdamente: uns dizem nunca ter se caceteado tanto, outros nunca ter se divertido tanto¹.

Acusando mais uma vez Maiakóvski de ser por demais obscuro, os críticos estéreis não percebiam estar repetindo as palavras de Pobiedonóssikov: "Tudo isto não é para as massas, e os operários e os camponeses não o entenderão, e é bom que não o entendam, e não é preciso explicá-lo".

Os últimos dias do poeta foram acompanhados pelo estribilho insistente desta gasta acusação, que surgia maquinalmente de todos os lados. Nas palavras por êle pronunciadas a 27 de março durante uma polémica sobre *Bânia* na Casa da Imprensa sente-se como que um suspiro de amargura e desconfiança:

Companheiros, tenho 35 anos de existência física e 20 da chamada existência criativa, e sempre sustentei minhas idéias com a força dos meus pulmões, com a potência e o vigor da minha voz. E não me perturbarei se meu trabalho fôr truncado. Nos últimos tempos vem-se formando a convicção de que eu sou um engenho reconhecido por todos, e alegro-me que *Bânia* destrua esta opinião².

A 9 de abril, numa noite no Instituto de Economia Nacional Pliekhanov, atacado e desacatado por estudantes reacionários que o acusaram ainda de ser incompreensível, êle disse com amargo sarcasmo: "Quando eu estiver morto, vocês lerão meus versos com lágrimas de emoção. E agora, em vida sou injuriado, e circulam tôda espécie de mentiras a meu respeito"³.

A 14 de abril, às 10.15, em seu estúdio na passagem Lubianski, o poeta suicidou-se com um tiro de

(1) *Pisma Maiakóvskovo k L. I. Brik* (Cartas de Maiakóvski a L. I. Brik) em *Nóvole o Maiakóvskom* cit., p. 172.

(2) *Vistupliénie na dispútie o "Bânia" v Dómie Pletcháti*, (Intervenção no debate sobre "Os banhos", na Casa da Imprensa) em *Pólnote sobránie soichiniáni*, XII, Moscou, 1937, p. 315.

(3) Em Katanian, *op. cit.*, p. 406.

pistola. O teatro de Meyerhold encontrava-se em *tour-née* a Berlim ¹.

7.

Nos últimos meses Maiakóvski concebeu diversos projetos teatrais, e, por incrível que pareça, entrou até em entendimentos com o Teatro da Arte, oferecendo-lhe uma reelaboração de *Mistéria-Buf* e duas novas comédias ². A primeira destas, intitulada *Miliardéri* (Os milionários), narraria as aventuras de um cidadão soviético que herda uma colossal fortuna, que não pode gozar numa sociedade comunista. A outra, com só dois personagens, seria baseada num longo diálogo de amor, retomando talvez o tema do roteiro *Ideal i odieialo* (O ideal e o cobertor), que Maiakóvski esboçara em Paris no outono de 1928 ³.

Bânia passou anos no esquecimento. Suas côres espalhafatosas e seu ímpeto satírico mantiveram-na à parte na época em que o teatro soviético foi dominado pelas insípidas comédias sem imaginação. A reapresentação deste trabalho, a 3 de dezembro de 1953, no Teatro da Sátira de Moscou, aos cuidados de Nicolai Pietróv, Sierguéi Iutkiévitch e Valientin Plutchek marcou a volta de uma direção perspicaz e atenta aos valores poéticos, após o sono cinzento dos anos precedentes ⁴.

Deter-nos-emos sobre algumas passagens deste espetáculo, que resolvem com acertados expedientes as indicações do poeta. Para simbolizar a máquina milagrosa, por exemplo, os diretores serviram-se de um es-

(1) Igor Ilfinski recorda: "Tinha ido a uma lojinha perto do teatro onde nossa companhia estava trabalhando. O dono sabia que éramos atôres russos. Mostrou-me um jornal apenas saído, afirmando: 'Ihr Dichter Maiakowski hat Selbstmord begangen'". Entendia mal o alemão, mas naquele momento compreendi tudo. Restava a esperança de que Maiakóvski estivesse ainda vivo, que os jornais burgueses mentissem, que ele tivesse apenas se ferido. Mas na embaixada confirmaram a morte, e naquela noite Meyerhold quis que os espectadores honrassem-lhe a memória ficando de pé" (*Sam o stebié*, in "Teatr", 1958, II, cap. 23).

(2) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 384.

(3) Cf. A. Fievrálski, *Maiakóvski-dramaturg*, Moscou-Leningrado, 1940, p. 118.

(4) Cf. V. Plutchek-S. Iutkiévitch, *Rabótata nad Maiakóvskim* ... (Trabalhando com a obra de Maiakóvski ... em "Teatr", 1955, 4; N. Kalítin, *Vmístie s Maiakóvskim*, (Em companhia de Maiakóvski em *Spietáklí étikh lét* (Espetáculos dos últimos anos) (1953-56), Moscou, 1957, pp. 107-24; N. Pietróv, *Vstriéchi s dramátúrgami* (Encontros com dramaturgos), Moscou, 1957, pp. 175-82; K. Martínek, *Divadelní Moskava*, em "Divaldo", Praga, 1958, 3.

tratagem cinematográfico. Do mecanismo invisível de Tchudakov aparece concretamente apenas a cabine de controle, enquanto que o movimento das engrenagens é transmitido em transparência sobre uma tela com um brilhante fervilhar de ramificações elétricas, com um violáceo relampejar de linhas e girândolas.

Optimístienko tem neste espetáculo maior destaque do que Pobiedonóssikov, talvez porque não tenha parecido oportuno aos diretores insistir demais nos maus costumes dos sumos burocratas. Quase copiando irônicamente o *viertép*, ou seja, os velhos presépios animados do povo russo, a cena do segundo ato é dividida em dois planos: no alto está, mais solene do que um monumento, o "sagrado" burocrata, e embaixo o seu secretário às voltas com os postulantes.

Com a cabeça untada e brilhante como uma bola de bilhar, os olhinhos espertos e os bigodes como fios de cerda, o ator Liepkó faz de Optimístienko um boneco indolente, pomposo, insensível. Vestindo uma camisa ucraniana de gola florida, toma uma xícara de chá depois da outra, mantendo à distância os postulantes entorpecidos. Mas como é servil para com aqueles que têm livre acesso ao patrão e como se apressa a pôr-se em evidência diante da Mulher Fosforescente!

O achado mais brilhante do espetáculo é o do final. A máquina parte com grande alarde em direção ao Dois Mil. E na tela as breves seqüências de uma cinemontagem mostram num apanhado rápido as etapas do regime soviético. Aparecem brevemente os tratores dos estabelecimentos agrícolas coletivos, as primeiras estações do metrô moscovita, a expedição do "Tcheljúskin", o canal do mar Branco, os novos edifícios construídos às vésperas da guerra, os "katiúch", os fogos de alegria que saudavam as vitórias militares, o Dnieprogués reconstruído. E eis os nossos anos: o canal Volga-Don, a Universidade de Moscou. Fotografias coloridas sucedem as em branco e preto.

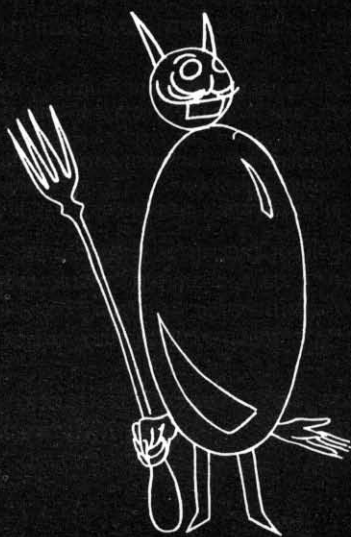
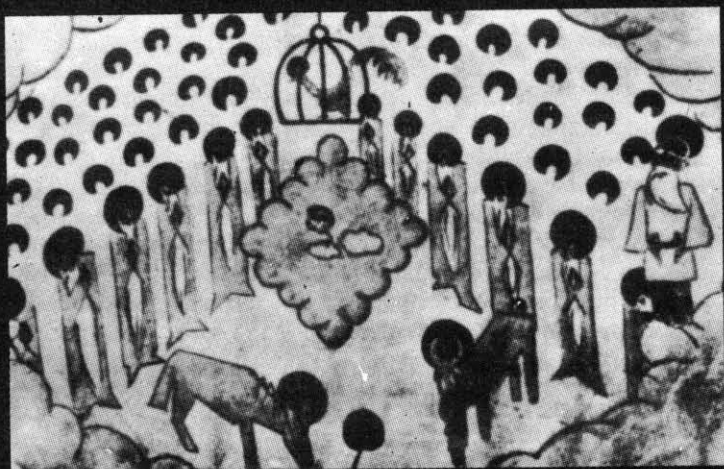
Depois, um turbilhão de datas em círculos concêntricos, que saem como que dos sorvedouros do tempo. E de repente um estrondo. O filme se interrompe. Sobre uma plataforma redonda, perdida sobre o fundo de um céu imenso, alongam-se numa luz avermelhada as sombras sumidas dos "puros", arremessados para

fora pela máquina. Após um instante de desorientação, partem um a um, dando as costas a Pobiedonóssikov, enquanto ao fundo a gigantesca figura de Maiakóvski se levanta para incinerar o burocrata com seu olhar de desprezo.

Os diretores infelizmente empobreceram um espetáculo tão rico de soluções novas, omitindo a pantomima do terceiro ato, embora se prestasse tanto a uma boa paródia daquele academicismo floral que corrompe ainda hoje muitos palcos soviéticos. Mas o que menos convence é sua concepção da Mulher Fosforescente.

Na comédia, como já dissemos, esta criatura é permeada de um austero puritanismo que a torna às vezes parecida com uma *suffragette*, ou melhor, com as severas solteironas de certos filmes de Chaplin, mas tendo surgido dos labirintos do tempo numa máquina utopista, tem sempre o encanto inquietante das imagens de ficção científica. Ora, em lugar de desenvolver, como fizera Meyerhold, o pouco de prodigioso e de mítico que o personagem possui, os diretores transformaram a Mulher Fosforescente numa desbotada operária dos subúrbios de Moscou, numa comum cidadã soviética de *tailleur* cinza de corte antiquado.

Pretendiam talvez desta forma significar que o povo do futuro não será diferente do do presente e que a "fosforescência" não nasce da pirotécnica, mas de toda uma pureza interior, do luzir das virtudes. E assim, acrescentando moralismo a moralismo, acabaram reduzindo a uma melancólica e prosaica insignificância uma figura "experimental" que vive, não pelos discursinhos ideológicos que nos apresenta, mas pela substância fantástica que a liga aos personagens da "féerie à grand spectacle", aos seres sobrenaturais dos velhos barracões.



VII

MAIAKÓVSKI E O CIRCO

1.

“Gigantescos palhaços do mundo solar”, sêgundo a definição de Khliébnikov¹, os cubo-futuristas foram sempre amigos dos truques e espertezas dos *clowns*. Evocando uma visita feita com Maiakóvski ao circo Nikítin em Moscou em 1914, Vassíli Kamiênski escreve em suas memórias:

Receberam-nos magnificamente, vindo logo de encontro a todos os nossos caprichos e nos propuseram até exhibir-nos na arena de uma forma qualquer.

(1) Viélmir Khliébnikov, *Nieizdanie proizviedénia* (Obras inéditas) sob a direção de N. Khárdjiev e T. Gritz, Moscou, 1940, p. 186.

Maiakóvski queria recitar seus versos na garupa de um elefante. Até esta extravagância foi saudada com entusiasmo. No intervalo os artistas rodearam-nos. Entre eles estava o esplêndido *clown* Vitáli Lazárienko, vestido de amazona, com um enorme chapéu côr-de-rosa, brilhantes falsos nas orelhas e um rabanete gigante no peito.

— Para que o rabanete? perguntou Volódia. Lazárienko explicou: — Faço o papel de uma amazona apaixonada por Maiakóvski. Você usa geralmente uma raiz forte na lapela e ela, ansiosa de agradar, traz para seduzi-lo um rabanete. Morrendo de amor, recita seus versos, enquanto o cavalo galopa pela pista. E cai a tôda hora com o rabanete no coração exclamando: Ah, Maiakóvski, fizeste-me perder a cabeça!

Assistimos a êste número. Maiakóvski mandava beijos à amazona Lazárienko. E Lazárienko gritava freneticamente: Maiakóvski, Maiakóvski, gênio, tome-me com o cavalo e com as rédeas! Agarre-me! Sou tôda sua!

Às suas quedas o circo desmanchava-se de rir, aplaudindo Lazárienko e Maiakóvski¹.

Como já vimos, nas comédias do nosso poeta várias cenas têm muito de circo, muitos personagens de substância clownesca. O leitor recordará que *Bânia* traz o subtítulo “drama com circo e fogos de artifício”. Mas freqüentemente também as líricas contêm temas e imagens que reconduzem ao mundo do circo. Nos versos de “*Íz úlitzi v úlitzu*” (De rua em rua, 1913) êle diz, por exemplo:

O mágico
puxa
da goela do bonde os trilhos,
oculto pelo mostrador da torre².

e no poema “150 000 000” (1920), para transmitir a imensidão das cidades americanas, proclama: “Em Chicago saltam ao céu por inteiras verstras os acrobatas de aço das ruas”. (vv. 512-16).

Inúmeros poetas e pintores de nosso século (Blok, Biéli, Chagall, Klee, Beckman) retrataram os *clowns* e acrobatas como um povo mítico, uma raça metafísica. Nas suas poesias e em seus quadros os palhaços assumem o aspecto de vultos encantados, e até de seres milagrosos, como figuras de ícone ou de lenda.

(1) Vassfli Kamiênski, *Jizn s Maiakóvskim* (Vida com Maiakóvski), Moscou, 1940, 141-42.

(2) Tradução brasileira de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, in Vladimir Maiakóvski, *Poemas*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967, p. 52. (N. do E.)

Maiakóvski, por sua vez, considerou o circo um espetáculo terrestre, sem subentendidos simbólicos, e propôs-se infundir-lhe os esquemas e o *pathos* do cartaz, transformando os palhaços em máscaras sociais. Diversamente dos outros futuristas, êle não procurou nas atrações do circo e nas arlequinadas dos *clowns* uma trama não-objetiva de linhas e cores, uma essência exótica e fabulosa, mas serviu-se da pista para nela versar os resplandescentes personagens de suas caricaturas políticas.

2.

Depois da revolução os intelectuais de esquerda tomaram-se de paixão pelo circo. Neste campo também, foi Lunatchárski, com uma conferência de 21 de janeiro de 1919, quem promoveu e encorajou as experiências ¹. O Setor Circo, instituído no fim daquele mês junto à Seção Teatral do Narkomprós, tornou-se, como o IZO para as artes figurativas, o baluarte da vanguarda. Dêle tomaram parte os poetas Vassíli Kamiênski, Ivã Rukavíchnikov, Vadim Chercheniévitsh os pintores Pávíel Kuznietzov, e Boris Erdman, o escultor Sierguéi Kónienkov, o diretor N. Foregger, os coreógrafos Aleksandr Górski e Kassian Goleizóvski ².

Aos intelectuais de esquerda o circo pareceu o lugar ideal para efetuar os absurdos que concebiam num jato contínuo naqueles dias. O universo lhes parecia uma alegre fileira de circos, de carrosséis, de imensas arenas. Folheando ao acaso as memórias de Vassíli Kamiênski, lê-se: "Tínhamos a intenção de construir no Kuznietzki um Café-carrossel, todo de vidro, para que da rua se visse o local inteiro com um autêntico carrossel no meio" ³. O amor pelo circo era no fundo um aspecto daquela alegria futurística que se exprimia além disso na decoração extravagante dos cafés literários, nos espetáculos ao ar livre, na ânsia de pincelar pintura suprematistas nos edifícios e paliçadas.

Já falamos da extraordinária influência que o circo exerceu sobre o teatro nos anos 1919-24, e espe-

(1) Cf. Ievguêni Kuznietzov, *Ariena i liúdi soviétskovo tziarka* (A arena e os homens do circo soviético), Leningrado-Moscú, 1947, pp. 17-21.

(2) Cf. I. Kuznietzov, *Tziark*, Moscú-Leningrado, 1931, p. 398, e *Ariena i liúdi soviétskovo tziarka*, p. 21.

(3) Vassíli Kamiênski, *Jizn s Maiakóvskim* cit., p. 208.

cialmente sobre as experiências de Radlov, Kózintzev Trauberg e Eisenstein. Acrescentaremos agora que no mesmo período o teatro, por sua vez, teve grande influência sobre o circo. Juntamente com as correntes da nova pintura, os artistas da vanguarda levaram à arena os trajes vistosos e as cenografias do teatro moderno, transformando o espetáculo do circo numa brilhante revista teatral, no espírito das de Taírov.

No Primeiro Circo Estatal (o ex-Salomónski) o escultor Kónienkov apresentou uma *suite* plástica, em que grupos de atletas formavam “quadros vivos” sobre o mito de Sansão derrotando os Filisteus, e o poeta Ivã Rukavíchnikov a sua pantomima *Chakhmati* (O xadrez), recitando o prólogo fantasiado de heraldo, montando um cavalo branco. Do mesmo Rukavíchnikov, no Segundo Circo Estatal (o ex-Nikítin, repintado por Páviel Kuznietzov) foi levada a pantomima *Karussiel* (O Carrossel) ¹.

Os trabalhos que Maiakóvski escreveu para o circo não se ligam contudo a estas pantomimas estetizantes, e sim à arte daqueles *clowns* políticos, que tiravam os temas de suas cenas das circunstâncias da guerra civil e da intervenção estrangeira. O *clown* mais sagaz de então era Vitáli Lazárienko, que já tinha uma larga experiência nas barracas e nos circos provinciais ².

Depois da revolução os *clowns* russos pensaram ingenuamente que as calças quadriculadas, os colêtes multicolor, as perucas vermelhas, os sapatos imensos dos velhos palhaços devessem ser relegados ao esquecimento com as relíquias burguesas, porque atributos de personagens humilhados e infelizes, e puseram-se a buscar novas máscaras mais de acordo com a época. Alguns deles escolheram os trajes dos comicos dinamarqueses Pat e Patachon, e muitíssimos vestiram-se de Chaplin. Numerosos Chaplin surgiram nos circos e nos cabarés durante os primeiros anos soviéticos ³. Escreveu Iúri Oliecha em 1928: “O personagem criado por Chaplin está-se tornando uma das figuras princi-

(1) Cf. Kuznietzov, *Tzirk* cit., pp. 400-2, e *Ariena i liádl soviétskovo tzirka* cit., pp. 25-26.

(2) Cf. I. Dmítiev, *Rúski Tzirk*, Moscou, 1953, pp. 195-202, e I. Radúnski, *Zapíski stárove klouna* (Memórias de um velho palhaço), Moscou, 1954, pp. 107-14.

(3) Cf. Kuznietzov, *Ariena i liádl soviétskovo tzirka* cit., pp. 120-21.

país do novo circo”¹. Mikhail Rumiántzev, o atual Karandash, exibiu-se também, no início, nas vestes de Chaplin².

O traje de Lazárienko, desenhado por Boris Erdman, consistia num macacão bicolor, composto de duas faixas verticais, uma vermelha, uma azul, que contrastavam com as sobrancelhas levantadas³.

Com sua típica peruca despenteada, o boné enviesado e as sobrancelhas como andorinhas, Vitáli Lazárienko aparecia numa divisa futurística que parodiava os fantásticos pijamas que estavam na última moda entre os jovens atôres de Moscou, e saltando e deslizando recitava jogos de palavras muitos dos quais eram, ou ao menos pareciam então, bastante apimentados⁴.

Lazárienko unira-se aos cubo-futuristas já antes da revolução, interpretando até, em 1914, a parte do pintor Larionov no filme *Ia khotchu bit futuristom* (Quero ser um futurista)⁵. E agora também muitos de seus achados, como o de participar das manifestações do 1º de maio em imensas pernas de pau⁶, tinham algo de futurismo.

Clown-tribuno, êle reagia com sagaz presteza aos fatos correntes, às ocasiões da vida política. As suas falas soavam como as didascálias de vinhetas, seus números tinham o destaque das “janelas” da ROSTA⁷. Pode-se dizer que, pela imediatez jornalística e a matéria polêmica, a arte de Lazárienko concordava plenamente com as aspirações de Maiakóvski no período de *Mistéria-Buf*. O poeta e o clown uniram-se de fato em estreita amizade, como no início do século o nar-

(1) I. Oliecha, *V tziirkie* (No circo) in *Izbranie sochineniia* (Obras escolhidas), Moscou, 1956, p. 365.

(2) Cf. M. Rumiántzev, *Na ariênie sovietskovo tziirka* (Na arena do circo soviético), Moscou, 1954.

(3) Cf. As memórias de Vitáli Lazárienko em *Sovietski tziirk* 1918-1938, dirigido por Ievg. Kuznietzov, Leningrado-Moscou, 1938, p. 122, e Kuznietzov *Ariena i liudi sovietskovo tziirka* cit., p. 30.

(4) Kuznietzov, *Tziirk* cit., p. 400.

(5) Cf. As memórias de Vitáli Lazárienko em *Sovietski Tziirk* 1918-1938, p. 112 e Ven. Vichniévski, *Khudojstvennie filmi dorlevoiluzionoi Rossii*, Moscou, 1945, p. 51 (n. 601).

(6) Cf. Kuznietzov, *Ariena i liudi sovietskovo tziirka* cit., p. 14 e I. Radúnski, *Zapiski Stárovo Klouna*, p. 83.

(7) Os clowns russos, além disso, sempre se concentraram na sátira social, e por isso a palavra teve em seus números maior importância do que naqueles dos clowns ocidentais. Basta lembrar os monólogos mordazes, as estrofezinhas, as fábulas esópicas com que Anatóli e Vladímir Durov escarneceram dos absurdos e pragas do regime dos czares. Cf. Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, 1945, pp. 433-35; I. Dmítiev, *Rúski tziirk*, pp. 127-68; Albert Fratellini, *Nous, Les Fratellini*, Paris, 1955, pp. 55-60.

rador Kuprin e o *clown* Giacomino que trabalhava no circo Ciniselli de Petersburgo¹. Maiakóvski tinha por Lazárienko uma admiração semelhante à que Blok tinha por Georges Delvari.

De seus encontros com Maiakóvski nos primeiros anos soviéticos Lazárienko escreveu:

Maiakóvski interessava-se muito pelo circo e conversava frequentemente comigo, sugerindo-me temas e deixas. Vinha encontrar-me no camarim nos intervalos. Ressaltando os méritos e defeitos, aprovava a tendência dos meus números e elogiava-me sobretudo porque no meu repertório havia muita sátira política e de costumes. Naqueles dias de fato muitos dos "importantes" do circo, para não se comprometer politicamente, recorriam a "eternos", fora do tempo e do espaço... Encontrei um apoio constante em Maiakóvski. Infelizmente não tomei nota dos temas que ele me fornecia: os fatos de então envelheciam depressa, passando de moda, eu mudava sempre de repertório e nunca me ocorreu, confesso, que em seguida tudo aquilo teria tamanha importância.²

Em 1919 Lazárienko extraiu uma *entrée* de circo do poemazinho "Soviétskaia ázbuka" (O alfabeto soviético), em que Maiakóvski alinhara 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 "tolkóvaia 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 satírico³.

Com sua simplicidade mnemônica, o esquema alfabético era particularmente adequado para infundir fórmulas políticas nas massas rudes e incultas. Lazárienko trazia à arena grandes letras cúbricas e, mostrando-as ao público, declamava os dísticos correspondentes, como um rapsodo que ilustrasse uma série de cartazes⁴. Assim, até as indóceis letras do alfabeto, que haviam participado da revolta cubista, amansavam-se como os objetos da Terra Prometida, assumindo o caráter de ideogramas políticos.

(1) Cf. Ievg. Kuznietzov, *Ariena i liúdi soviétskovo tizirka* cit., p. 14, e I. Radúnski, *Zapíski Stádrovo Klouna*, p. 83.

(2) *Soviétski tizirk*, 1918-1938, p. 121.

(3) Cf. V. P. Adriánova-Pierietz, *U istokov rússkoj satiri* (Junto às nascentes da sátira russa) em *Rússkaia demokráticheskaia satira XVII veka* (A sátira democrática russa do século XVII), Moscou-Leningrado, 1954.

(4) Cf. I. Dmítriev, *Rúski tizirk*, p. 202.

Lazárienko interpretou um dos diabos na segunda variante de *Mistéria-Buf* e mais tarde preparou um interlúdio acrobático para a montagem de *Klop*. Expressamente para êle Maiakóvski compôs no outono de 1920 a *entrée Tchampionát vsiemírnoi klássovoi borbi* (Campeonato da luta de classes universal), que foi levada no Segundo Circo Estatal de Moscou. A expressão do título já se encontra no poema "150 000 000" (vv. 1212-13) a propósito da gigantesca disputa entre Wilson e Ivã. Mas o tema do campeonato e do desafio aparece também em outras páginas de Maiakóvski, por exemplo na terceira parte do poema "Voiná i mir" (A guerra e o mundo):

Nero!
Salve!
Queres?
O espetáculo de um magnífico teatro.
Hoje
batem-se
estado contra estado
dezesseis gladiadores escolhidos.

(vv. 289-96)

Os campeonatos de luta, os encontros de atletas robustos e vigorosos eram uma atração indispensável nos programas dos circos russos antes da revolução¹. Na introdução do poema "Vozmiédzie" (Vindita), recordando os acontecimentos de 1910, Blok observa:

Tudo isto está para mim indissolúvelmente ligado ao ardor da luta francesa nos circos de Petersburgo. Milhares de pessoas interessavam-se. Entre os campeões havia verdadeiros artistas. Nunca me esquecerei do encontro entre um disforme pêso pesado russo e um holandês, cujo sistema muscular parecia um perfeito instrumento musical de rara beleza.

E Kuprin dedicou um conto lúgubre, *V tzirke* (No circo), às aventuras de um héracles doente que morre depois de uma dilacerante competição de luta.

No número de Maiakóvski o árbitro Tio Vânia, que era interpretado por Lazárienko, imita a figura de Ivã Liébiediev, entusiástico organizador de campeonatos de luta francesa em Petersburgo antes da revolução, conhecido justamente como Tio Vânia. Além do árbi-

(1) Cf. I. Dmítriev, *Rúski tzirok*, pp. 235-45.

tro, trabalham nesta *entr e* o Campeão do Acôrdo Lloyd George, o Campeão da América Wilson, o Campeão da França Millerand, o Campeão da Criméia Wrangel, o Campeão da Pol nia Pilsudski, o Campeão especulador S dorov, o Quase-campeão menchevique.

No início êstes desfilavam numa espécie de *para-de-all e*, apresentados pelo árbitro com versos picantes, que reproduziam as falas dos "avós do carrossel". Depois começam a lutar furiosamente, disputando uma coroa, uma enorme moeda de ouro e um saco com os "lucros dos massacres imperiais". Enfim a Revolução, campe a do mundo, derrota Madame Acôrdo, e Tio Vânia incita os espectadores a se alistarem no Exército Vermelho.

Retornam portanto aqui também as situações e os tons de *Mistéria-Buf* e das com diazinhas de propaganda. Os desajeitados bonecos desta cena parecem também êles recortados dos quadrinhos satíricos da ROSTA.

3.

Por volta de 1927 os circos soviéticos ressuscitaram o velho gênero da pantomima heróica, renovando-o com temas da revolução. Partidário desta retomada foi sobretudo Williams Truzzi, treinador de cavalos e cavaleiro de alto gabarito, descendente da gloriosa dinastia dos Franconi. Defensor dos jogos eq estres numa época em que, como cantou Iessiênin, os cavalos vivos estavam sendo substituídos por uma "cavalaria de aço", Williams Truzzi adorava os números suntuosos e vistosos, os espetáculos de efeito ¹. Com grande pompa  le montou em 1928 no Primeiro Circo de Moscou um drama-mímico sôbre a guerra civil intitulado *Makhn vchchina* (Os bandos de Makhn ), tumultuada seqüência de cavalgadas, batalhas, explosões,

(1) Dêle escreveu Iúri Oliecha: "  o último dos cavaleiros. O último gentil homem do circo. Pela última vez empinam juntos vinte cavalos, pela última vez um dêles, delicado como um antílope, com um diadema espanhol e uma máscara de renda, ajoelha-se diante do palco do diretor... Pela última vez o cavaleiro galopa sôbre dois cavalos ao mesmo tempo, pela última vez gira a cavalgada ao som das castanholas e o cavaleiro tira sua cartola de s da que brilha num sinuoso relampejar" (*V t rke* cit., p. 366).

em que Lazárienko interpretava o papel do anarquista Makhnó¹.

Incentivada pelo sucesso desta tentativa, a Direção central dos circos do estado, em janeiro de 1930, propôs a Maiakóvski que desenvolvesse o libreto de uma pantomima sobre a revolução de 1905. Assim nasceu o esquema da *féerie Moskvá gorit* (Moscou em chamas), que evoca os acontecimentos de 1905, ligando-os à Revolução de Outubro e aos fatos mais notáveis do primeiro decênio soviético.

Maiakóvski preparou-se para este trabalho consultando documentos históricos e coleções de velhas revistas. Certas cenas derivam de caricaturas de 1905, como aquela em que o general Triepov apóia sua mão-zona ensanguentada na constituição promulgada por Nicolau II, e a em que o czar, a czarina e os ministros sopram sobre as cópias do manifesto amontoadas como uma casinha de cartas, desordenando-as. Na vinheta de um jornal satírico inspira-se o episódio que compara a estrutura do regime czarístico à "pirâmide das classes": sobre operários acorrentados, que constituem a base, alinham-se, em diversas filas sobrepostas, funcionários, sacerdotes, ministros, homens de bens, formando uma frágil pirâmide, em cujo vértice encontra-se vacilante um minúsculo czar com uma enorme coroa.

O libreto de *Moskvá gorit* é como uma antologia de atrações. Nêle encontram-se jogos de vôo, acrobacias, equilibrismo e saltos, números equestres e cães amestrados, "quadros vivos" e interlúdios de *clowns*, e até uma breve pantomima náutica.

Seguindo os passos de Meyerhold, que levava ao palco máquinas, motocicletas, equipamento agrícola, Maiakóvski aproveitou a amplidão do *chapiteau*, inserindo no seu esquema brigas, incêndios, lutas, barricadas, cortejos de carros de polícia, cargas de cavalaria cossaca. Também o contínuo recorrer a projeções cinematográficas, letras luminosas, emblemas fosforescentes recordam-nos as experiências do teatro de vanguarda. As atrações porém não são reunidas ao acaso, mas servem ao poeta para condensar um acontecimento ou definir um personagem.

(1) Cf. Kuznietzov, *Tzirk* cit., pp. 409-10 e *Artena i liúdi soviétskovo tziarka* cit., pp. 46-52 e Radúnaki, *Zapiski stárove klouna* cit., pp. 40-41.

Vejamos, por exemplo, as evoluções nos trapézios voadores. Os policiais perseguem um operário que distribui panfletos. O operário-acrobata foge, saltando de um trapézio ao outro. Os policiais-palhaços, suados e ofegantes, tentam pendurar-se, mas se enrolam cômicamente nos sabres e coldres das pistolas.

Os saltos de um *clown* por uma série de arcos representam por sua vez a vertiginosa carreira ministerial de Kêrenski. Deslizando através de círculos sustentados por domadores “de aspecto burguês”, Kêrenski-*clown* alcança o quarto da czarina Aleksandra Fiódorovna. E aqui, após ter contemplado o busto de Napoleão e imitando-lhe a pose, atira-se exausto sobre o leito imperial.

Este episódio, como também a parada grotesca dos monumentos do czar, provêm do roteiro de *Dvadtsat piátoie* (O Vinte e cinco). Não há atração nem exercício, em *Moskvá gorit*, que não contenha uma referência precisa a circunstâncias históricas. Maiakóvski serviu-se até da pantomima náutica para ilustrar um período político, precisamente o início da luta pelos *kolkhozes*. Saltando para baixo da cúpula, um *kulák* (variação da figura tradicional do “gordão de guta percha”) afunda na água que se derrama numa turbina. Da água borbulhante surgem como enormes bôlhas grande número de bolas. Os “pioneiros” pescam depois um fantoche que representa o *kulák* e desmontam-no, jogando os pedaços num saco.

E assim também nesta *féerie* os personagens são máscaras, montes de estôpa, e as cenas têm a aparência tósca do *lubók*. Que Maiakóvski pretendia dirigir-se a um público elementar evidencia-se na vulgaridade de episódios como aquele em que soldados-palhaços arrastam na “Lavanderia de Sua Majestade” uma tira interminável de calças sujas do czar.

Mistura de bufonaria e estilo triunfal, *Moskvá gorit* não tem enrêdo. É uma seqüência de cartazes, unidos com tôda a astúcia de uma montagem cinematográfica. Renunciando à trama em nome da veracidade documentária, Maiakóvski parece reassumir ao máximo o interesse do LEF pela crônica e pela “fatografia”.

Algumas passagens retomam imagens análogas dos filmes de Eisenstein. Recordamos, por exemplo, aque-

las seqüências de *Oktiábr* (Outubro), em que Kêrenski, magro e regelado, pousa diante da estátua de Napoleão para macaquear sua carranca, e deita na cama da czarina.

Desejando fazer penetrar no circo a palavra poética, Maiakóvski deu bastante espaço em seu roteiro aos diálogos em rima e às declamações. A parte verbal, intercalada de estrofezinhas satíricas, de exortações didáticas e piadas mordazes que lembram as *in*vectivas dos *clowns* políticos, assume aqui um destaque fora do comum nos trabalhos de circo.

Embora no passado as pantomimas contivessem diálogos, *Moskvá gorit*, pela riqueza das falas, ultrapassa os limites da velha pantomima. Por isso Maiakóvski propôs que fôsse definida, com a expressão não muito apropriada, de “melomimo heróico”. Contudo, a novidade do libreto consiste justamente na irrupção de impulsos poéticos numa forma de espetáculo já esgotada. E a poesia está não só nos diálogos ou nas marchas ou nos motos dos heraldos, mas as próprias atrações equivalem a metáforas. “O meu melomimo — disse Maiakóvski — é um gênero nôvo com relação à velha pantomima do circo, como o cinema sonoro com relação ao mudo”¹.

4.

Após a entrega de *Moskvá gorit*, a 22 de fevereiro de 1930, Maiakóvski concluiu um contrato com a Direção central dos circos de estado para uma revista político-satírica em cinco atos intitulada provisoriamente *Dierjis* (Agüenta firme), destinada aos *music-halls* de Moscou e de Leningrado². À mesma Direção prometeu uma pantomima de tema colonial e o roteiro de um espetáculo de massa a ser recitado nas “Lêninskie gori” em Moscou³.

Em março preparou uma segunda variante de *Moskvá gorit* como “ação de massa com canto e palavras”. As diferenças entre as duas redações são mínimas. Para adaptá-la às exigências de uma representa-

(1) Cf. Kuznietzov, *Ariena i liúdi sovlétskovo tzirka* cit., p. 125.

(2) Cf. A. Fievrálski, *Maiakóvski-dramaturg*, p. 119 e Katanian, *op. cit.*, p. 397.

(3) Cf. Fievrálski, *op. cit.*, pp. 119-20.

ção ao ar livre no Parque da cultura e do repouso em Moscou, Maiakóvski omitiu a pantomima náutica, e para tornar o conteúdo mais atual, como já fizera com *Mistéria-Buf*, inseriu-lhe os personagens do papa, de Pilsudski, MacDonald, Tardieu, que dominavam então o horizonte político.

A primeira variante foi levada no Primeiro Circo de Moscou a 21 de abril de 1930, uma semana depois da morte do poeta. Dela participaram cinqüenta figurantes, entre artistas de circo, alunos de escolas dramáticas e circenses e divisões de cavalaria. Os cenários foram projetados por Valentina Khodassievitch, que fôra colaboradora constante de Williams Truzzi.

Maiakóvski participara dos ensaios, auxiliando os atôres com sugestões e conselhos, especialmente para a declamação dos versos, que de início haviam desencorajado o pessoal do circo. Como já vimos a propósito de *Klop* e de *Bânia*, Maiakóvski nos últimos anos apaixonou-se cada vez mais pela direção. Ao ler as crônicas dêste espetáculo, temos a impressão de que êle tenha contribuído notavelmente para a direção, também porque o diretor Sierguéi Radlov adoentara.

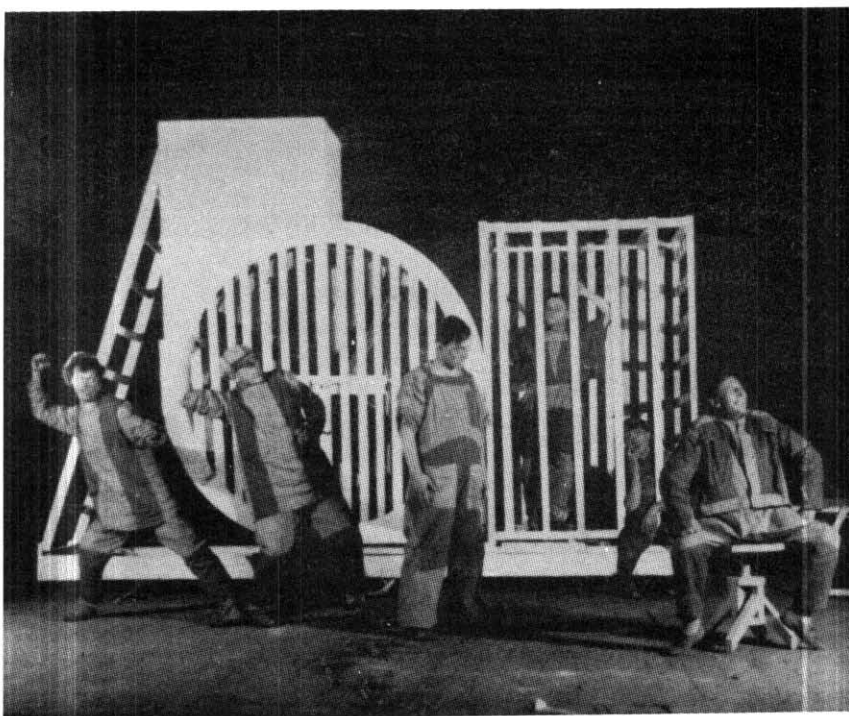
A idéia de confiar, por exemplo, o papel do czar a um anãozinho esquelético, escolhendo para czarina uma enorme boneca, movimentada por uma figurante escondida sob suas saias, parece-nos saltada da fantasia do poeta. O mesmo pode ser dito com relação a vários outros achados ¹.

Além disso, o libreto de *Moskvá gorit* tem todo o aspecto de uma divisão de direção, com suas inúmeras didascálias e minuciosas anotações técnicas. Em apoio à nossa idéia citamos um precioso testemunho de A. Dankman:

O plano de direção da pantomima de circo é inseparável do roteiro. Assim dizia Maiakóvski. E, por isso, durante o nosso último encontro, afirmou que no circo do futuro o autor deverá ser também o diretor. Êle sonhava pôr em prática sua idéia num segundo trabalho, de tema colonial. Contudo esta fusão de autor e diretor foi por êle ao menos em parte efetuada no seu melomimo. Êle assistiu a todos os ensaios noturnos. A direção de *Moskvá gorit* foi em grande parte inspirada nas indicações de Maiakóvski².

(1) Cf. as memórias de Dmítri Alperov em *Soviétski teatr 1918-1938*, pp. 135-42.

(2) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 404.



VIII

DOS BARRACÕES A MEYERHOLD

1.

Maiakóvski não se limitou portanto a compor comédias e esquemas de circo, mas quis estar no centro da vida teatral de sua época. Foi autor, assistente de direção, difundiu em artigos, *slogans*, discursos e estrofezinhas polêmicas as teses do teatro de vanguarda. E não só isso: abrindo ao acaso os seus livros, encontram-se logo de saída referências teatrais e trechos dramáticos, em que exhibe uma mímica e uma ênfase dignas de um grande trágico. A força de Maiakóvski está justamente neste seu ininterrupto recitar no coração da

época, não como um Aktior Aktiórovitch qualquer, mas como um intérprete ardente que não sabe poupar-se e empenha tudo de si, movendo-se em direção de um final irreparável.

Um diretor perspicaz saberia encenar o início do poema "Óblako v chtanákh" (A nuvem de calças):

Vós pensais que seja o delírio da malária?
Isto acontece,
acontece em Odessa.
"Virei às quatro" — dissera Maria
Às oito.
Às nove.
Às dez.
E eis também a tarde
que no calafrio noturno
foi-se embora das janelas
lúgubre,
dezembrina.

(vv. 31-42)

No poema "Voiná i mir" (A guerra e o mundo) o mundo é um "palco sacudido pela fogueira da orquestra" e os desastres da batalha sugerem ao poeta imagens macabras de teatro:

Correu para fora a morte e começou
a dançar sôbre os cadáveres putrefatos,
Talião desnarigado de um balé de esqueletos.

(vv. 563-65)

A lírica "Tieátri", que Maiakóvski escreveu nos primórdios do futurismo (1913), é entremeada de relâmpagos cenográficos:

Com enormes caracteres tu dobras
o conto de quem sobe ao proscênio,
e convidam à tarde das tabelas
as pupilas de anúncios mal pintados.
Um automóvel pintou os lábios
de uma pálida mulher de Carrière,
dois *bassets* de fogo destroçavam
os casacos de pele dos que acorreram com pressa.
Sômente uma përa reluzente rompe
contra a sombra as lanças de uma briga,
com flôres de felpado ramo dos palcos
pendem esquálidas cartolas.

Considerando agora em seu todo a obra dramática de Maiakóvski, o que mais chama a atenção é sempre

a feliz junção das experiências modernas com a tradição do teatro popular. O humor rústico dos barracões revive sobretudo na alegria, nas rixas, nos ritmos festivos de *Mistéria-Buf*, que foi definida por Púnin “a coisa mais alegre das letras russas após *Que Desgraça, o engenho!*”¹ Mas, em geral, tôdas as comédias do nosso poeta alcançam a eloquência vistosa dos “avós do carrossel”, as invectivas dos palhaços do “raus”², os artifícios e prodígios dos espetáculos de feira.

Dos recursos dos barracões chega a Maiakóvski o gôsto pelos mecanismos ruidosos e as cenas no inferno, os fogos de artifício e as transformações fulminantes. A viagem no tempo, narrada em *Bânia*, nos faz lembrar as *féerie* de aventuras que eram levadas na Rússia no início do século nos jardins de verão. As máscaras, tão numerosas em Maiakóvski, dos “puros” de *Mistéria-Buf* aos obesos dos roteiros de cinema, dos gordões da ROSTA aos cômicos caricatos de *Bânia*, equivalem às figuras das comédias populares.

Quando, em *Vladimir Maiakóvski*, êle exorta os mendigos:

procurem os gordos nas casas-casca,
soem a alegria no tambor dos ventres,
(vv. 69-70)

pensamos nas velhas farsas russas que põem na berlinda os abastados, especialmente aquela do século XVII que se costuma citar com o título *Kark kholópi iz gospód jir vytriákhivaiut* (Como os servos sacodem para fora a gordura dos patrões), em que um grupo de escravos dá uma surra num proprietário sebooso e arrogante³.

Aos expedientes dos barracões nos reconduzem além disso certas passagens em que Maiakóvski brinca abertamente no teatro. Na segunda redação (ato III) de *Mistéria-Buf*, por exemplo, os diabos fazer eco de um lado ao outro da sala. E em *Pieska pro popóv*, no

(1) N. Púnin, *O “mistérii-buf” VI. Maiakóvskovo*, em “*Iskustvo Comúni*”, 15 de dezembro de 1918, n. 2.

(2) O “Raus”, do alemão “heraus”, era um balcãozinho suspenso sobre a fachada dos teatro-circos e dos teatrinhos das “miniaturas”.

(3) Cf. *Rúskoie národnoie poeticheskoe tvórtchestvo* (A arte poética popular russa), I, Moscou-Leningrado, 1953, pp. 411-13, e *Rússkaia národnaia drama XVII-XX vekóv* (O drama popular russo dos séculos XVII-XX), direção de P. Bierkov, Moscou, 1913, pp. 43-44.

final, o pope Svinuil dirige-se ao personagem que tem o nome de Teatro da Sátira, agradecendo-lhe de ter-se lembrado dêle numa época tão desfavorável ao clero e pedindo-lhe que transmita suas saudações ao governo operário-camponês, a Lunatchárski, a Maiakóvski, ao diretor Zonov, ao cenógrafo Maliútin.

Em 1940, incitando os palcos soviéticos a reapresentar os trabalhos do poeta, Igor Ilínski escrevia:

Muito daquilo que o teatro russo fez na época precedente à escola de Stanislávski, e com não pouco sucesso, foi assimilado e transposto em novas bases na dramaturgia de Maiakóvski. As *féeries* do barracão de Lentóvski, que, aliás, deve muito também de sua técnica cênica ao Teatro da Arte, os espetáculos das feiras russas com "pietrúchki", os palhaços, os diabos engolfados sob a terra: tôdas estas formas teatrais autenticamente populares entraram de forma orgânica na concepção dramática de Maiakóvski.¹

O próprio poeta, além disso, era orgulhoso dêsse vínculo. No debate sobre *Bánia*, realizado a 27 de março de 1930 na Casa da Imprensa de Moscou, êle afirmou: "...em vez de um teatro psicológico nós representamos um teatro espetacular. Hoje, em "Moscou tarde", fui criticado pelos operários. Um diz: "Barracão", o outro: "Pietruchka". E eu queria justamente barracão de pietruchka"².

A inclinação para os gêneros de feira, as burlas dos circos, as formas menores de espetáculo explica por que Maiakóvski exaltava atôres de opereta como M. Rostovtzev e Grigóri Iarón, que uniam aos dotes cômicos e à liberdade dos gestos a capacidade de modernizar com deixas improvisadas seus papéis³. Dos dois admirava sobretudo o segundo, estimado também por Meyerhold como conta Ilínski "pela vivacidade grotesca que se aproximava por vêzes do excentrismo, pelo cinzel perfeito dos movimentos e dos passos de dança, pelo sentido cômico"⁴.

Como pode ser visto, as predileções de Maiakóvski concordavam com as de Meyerhold, que admirava os excêntricos do *music-hall* e do circo a tal pon-

(1) Igor Ilínski, *Dramatúrgia Maiakóvskovo jivá!* (A dramaturgia de Maiakóvski está viva!) em "Litteratúrnaia gazeta", 10 de abril de 1940.

(2) *Vistupliénie na dispútie o "Bánie" v Dómie Pletcháti in Póinoie sobránie sotchiniéni*, XX, Moscou, 1937, p. 317.

(3) Cf. Igor Ilínski, *Maiakóvskovo na stžénul* (Maiakóvski para o Palco!) em "Teatr", 1940, 4.

(4) Id., *Sam o sieblé*, em "Teatr", 1958, 8 (cap. 15).

to que chegou a sugerir a Ilínski, para o papel de Arcádi em *A Floresta* de Ostróvski, tomar como modelo o cômico de variedade Aleksiei Matov e o fantasta francês Georges Milton, que estava então em *tournee* na Rússia¹.

O influxo benéfico das arlequinadas, das proezas jocosas dos barracões impediu que as comédias de Maiakóvski secassem pela aridez das fórmulas políticas. É verdade que também êle, como tantos outros comediógrafos dos primeiros anos soviéticos, caiu frequentemente num moralismo raciocinante, numa didática de *débat* medieval, mas justamente graças a êste substrato de ardor popular, os seus trabalhos nunca foram pedantes e ásperos como os de, digamos, Sierguéi Trietiakóv, que se ateve a um gélido e mal-humorado rigorismo sem côr².

2.

Através das experiências de teatro popular Maiakóvski reencontra o filão cômico dos autores do século XIX. Não chegaremos aos excessos de Púnin, que afirmou: "Nunca houve um movimento literário tão virtualmente rico de classicismo, como o futurístico"³, mas é inegável que as comédias de Maiakóvski, com tôdas as suas novidades experimentais, estão vinculadas, por muitos aspectos, às invenções dos clássicos russos do século passado.

Já ressaltamos o fato de os burocratas de *Bânia* assemelharem-se aos personagens de *Dielo* (O processo), de Súkhovo-Kobílin, autor representado por Meyerhold diversas vêzes. Ao teatro de Súkhovo-Kobílin, e sobretudo à comédia burla *Smiert Tariélkina* (A morte de Tariélkin), a dramaturgia de Maiakóvski aproxima-se também pelos truques do *vaudeville*, pelas falas proverbiais, pelas hipérboles farsescas.

Em *Vladímir Maiakóvski*, o beijo que aumenta como um fantoche gelatinoso nos traz à memória o Na-

(1) Ibid, 10 (cap. 20).

(2) Referimo-nos ao "melo" e ao "agitguignol" escritos por êle para Eisenstein, à comédia eugenética *Khotchu riebiônka* (Quero um filho: cf. "Nóvi LEF", 1927, 3) à "crônica dos nove anéis", *Ritchi, Kitai!* (Ruge, China!) montada no TIM por V. Fiódorov, aluno de Meyerhold, a 23 de janeiro de 1926.

(3) N. Púnin. *O "Mistérii-buf" Vl. Maiakóvskovo* cit.

riz do conto de Gógol¹. As palavras-flutuantes e os torpes barbarismos de Baian e de Pobiedonóssikov não divergem de certas locuções “transmentais” de Khliestakóv, como “labardan” ou “moveton”. No segundo quadro de *Klop* aprendemos do jovem descalço que Baian vendeu como sendo seus os versos de Apúkhtin. Da mesma forma, no terceiro ato do *Revisor*, Khliestakóv gabou-se de ter composto *As bodas de Fígaro*, *Roberto*, o *Diabo*, a *Norma*.

Como os personagens dos clássicos, também os heróis de Maiakóvski revelam uma hilariante ignorância geográfica. Quando Ivã Ivánovitch pergunta a Pont Kitsch: “Estivestes na Inglaterra? Ah, eu estive na Inglaterra!... Inglêses por todos os lados... E justamente comprei um boné em Liverpool e visitei a casa onde vivia a Antidühring. Extraordinariamente interessante!”, lembramos do diálogo entre o marinheiro Jevákin e o oficial em licença Anútchkin em *Jenitba* (O casamento) de Gógo:

Anútchkin: E como, permita-me fazer-lhe ainda uma pergunta — em que língua exprimem-se na Sicília?

Jevákin: Mas é natural, todos em francês.

Anútchkin: E tôdas as môças decididamente falam em francês?

Jevákin: Tôdas, decididamente. Vós, talvez, não acrediteis: estivemos lá durante trinta e quatro dias, e em todo aquêlo tempo não ouvi uma só palavra em russo.

(Ato I, Cena XVI)

Ou ainda o colóquio entre o registrador de colégio grego Kharlâmpi Dimba em *Svadba* (As bodas) de Tchekhov:

Jigalov: ... E tigres, na sua terra, na Grécia, existem?

Dimba: Existem.

Jigalov: E leões?

Dimba: Também leões existem lá. Na Rússia não há nada, mas na Grécia há de tudo. Tem meu pai, meu tio, meus irmãos, e aqui não há nada.

Jigalov: Hum... E cachalotes na Grécia, existem?

Dimba: Tem de tudo.

Com a sua mania de grandeza, seus hábitos de nôvo rico, Prissípkin suscita a imagem de Podkhaliú-jin, o protagonista da comédia de Ostróvski *Svoí liúdi*.

(1) Cf. N. I. Khárdjiev, *Zamiétki o Maiakóvskom* (Notas sobre Maiakóvski) em *Nóvoie o Maiakóvskom* (Novos materiais sobre Maiakóvski), pp. 400-1.

-*sotchiómsia* (Com os seus dá-se um jeito). Quando o herói de *Klop* (O percevejo) diz à sogra: "A minha casa deve chafurdar-se na abundância" ou "Os meus futuros filhos deverão ser educados num clima de refinamento", parece-nos ouvir novamente as palavras com que o caixeiro Podkhaliújin, ignorante enriquecido e vaidoso, promete à noiva Olímpíada Samsónovna, chamada Lípotchka, uma vida de luxo: "Crês que viveremos numa casa assim? Nós compraremos uma na rua das Carroças, e como a decoraremos! Nos tetos serão pintadas aves do paraíso, sereias e cupidos de toda espécie! As pessoas pagarão só para vê-la" (ato III, cena V).

O episódio do "casamento vermelho" parece, às vezes, inspirar-se na *Svadba* de Tchekhov. Prissípkin exhibe naquela ocasião a mesma afetação empertigada de Epaminond Maksímovitch Aplombov, o qual objeta quando a sogra o exorta a dançar: "Não sou um Spinoza qualquer para pôr-me a fazer piruêtas. Sou um homem positivo e com caráter, e não vejo graça nenhuma nas diversões fúteis".

As denguiques de Elzevira durante a festa nupcial correspondem aos langores da parteira Zmieiúkhina no *vaudeville* de Tchekhov. Conversando com o telegrafista Ivã Iat, a Zmieiúkhina suspira: "Dêem-me atmosfera! Ouvistes? Dêem-me atmosfera!", "Ah, deixai-me em paz! Dai-me poesia, êxtase! Fazei-me vento! Fazei-me vento!" Da mesma forma Elzevira implora a Baian: "Ah! Tocai, ah! A valsa "A melancolia de Makarov por Viera Kholódnaia". Ah, é tão *charmant*, ah, é simplesmente uma *petite histoire*.

Poderíamos indicar muitas outras analogias entre as composições dramáticas de Maiakóvski e os autores do século passado, e ressaltar até curiosas afinidades com as obras cômicas russas do século XVIII. Confrontar, por exemplo, a cena dos vendedores em *Klop* com a dos vendedores de gorros, fitas e tafetá na obra cômica de M. Matínski *Sankt-Pietierbúrgski Gostini dvor* (A galeria com lojas de São Petersburgo, 1781: ato I, cena II). Mas será suficiente acrescentar que o epílogo de *Klop*, com o herói que se dirige diretamente ao público, também nos reconduz aos engenhos dos clássicos. Tariélkin, Podkhaliújin e inúmeros outros

personagens do teatro russo do século XIX (geralmente personagens sinistros e desonestos) no final avançam à ribalta com uma frase ambígua ou um convite zombeteiro, que quer implicar no jogo também os espectadores.

3.

Maiakóvski nunca deixou passar uma oportunidade de ridicularizar os aspectos falsos e vulgares do teatro: "o velho teatro ilegítimo"¹, as comédias adocicadas patrocinadas pelos filisteus², os *ballets* do tipo daquele de Glier, os "lustrezinhos das estrelas da ópera e o manto mefistofélico"³. Voltou-se mais de uma vez contra os ridículos moldes do teatro lírico com paródias que muitas vêzes lembram os quadros e desenhos em que Klee ironiza o mundo e os personagens da ópera. Veja-se o início de "Prikaz N. 2 po Ármii Iskustva" (Ordem n. 2 ao Exército das Artes, 1921):

A vós
— barítonos redondos —
cuja voz
desde Adão até nossa era
nos atros buracos chamados teatros
estronda o ribombo lírico das árias⁴.

Imaginando o teatro inicialmente como uma parada de manequins pictóricos e depois como uma fuga de cartazes animados, uma comédia de máscaras, Maiakóvski foi sempre contra as análises psicológicas e as minúcias do naturalismo. Não é portanto de se admirar que o Teatro de Arte e o "sistema" de Stanislávski tenham-se tornado alvo de sua sátira.

Já em 1913, em três artigos paradoxais e confusos sobre as relações entre o cinema e o teatro⁵, ataca os

(1) *Vistuplienie na disputie o "Banie" v Dómie Pletchdái* (Intervenção no debate sobre "Os banhos" na Casa da Imprensa) in *Pólnote sobránie sotchiniéni*, XII, Moscou, 1937, p. 317.

(2) A uma dessas, *Prokhnódnáa kómnata* (O quarto de passagem), de B. Puchmin, levada no Teatro Korch a 21-2-1928, dedicou um mordaz poema-resenha "Daiókh túkhlie iáitza" (Dê-nos ovos podres, 1928).

(3) Prólogo da primeira edição de *Mistéria-Buf* (vv. 38-39).

(4) Tradução brasileira de Haroldo de Campos, in Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, *Poesia Russa Moderna*, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968, p. 161.

(5) *Teatr, kinematógraf, futurizm: Unithtojénie kinematógrafom "teatra" kak príznak vozrojdiéniea teatrálnovo iskustva* (A destruição do "teatro" pelo cinema como indício do renascimento da arte teatral); *Otnochénie slevódniachnievo teatra i kinematógrafa k iskústvu* (A relação do teatro de hoje e do cinema com a arte).

que copiam maquinalmente a realidade: “Observem — diz — o trabalho do Teatro de Arte. Escolhendo sobretudo dramas da vida cotidiana, esforça-se para transpor no palco, tal e qual, um trecho de rua sem adorno. Imita servilmente a natureza em tudo, do monótono canto dos grilos aos toldos ondulados pelo vento”.

O velho teatro ancorado no realismo não tem mais sentido, afirma Maiakóvski, do momento que para copiar a vida existe agora o cinema. “Para que todo o complexo mecanismo da alfaia, se em dez metros de tela pode-se transmitir o oceano em tamanho “natural” e o movimento das multidões de uma cidade?” O poeta estava convencido, naqueles anos, de que o cinema fôsse apenas um gênero mecanográfico, um meio de reprodução, apto a substituir válidamente o teatro naturalista, e dizia que um novo teatro da palavra poética nasceria das experiências dos futuristas.

É interessante a este respeito uma sua intervenção, de que se tem notícia somente através dos jornais, num debate mantido a 18 de abril de 1914 no Museu Politécnico de Moscou sobre o drama *Misl* (O Pensamento) de Andriéiev, que fôra encenado a 17 de março pelo Teatro da Arte:

Quando o senhor S. Golouchev, como oposição, arriscou a pergunta: “Bem. Rechaçamos o Teatro da Arte, mas qual teatro criaremos em seu lugar?”, do alto ouviu-se de improviso o grito de Maiakóvski: “O meu teatro de Petersburgo. O teatro de Maiakóvski”...

Depois o senhor Maiakóvski subiu na cátedra. Seu breve discurso pode ser resumido com estas palavras: no Teatro da Arte prospera a retórica, enquanto que o verdadeiro teatro deve ser teatro de ação e de espetáculo¹.

Contra as tendências do Teatro da Arte, ainda que indiretamente, dirige-se também o ensaio *Dva Tchekhov* (Os Dois Tchekhov, 1914), em que Maiakóvski opõe ao Tchekhov “cantor do crepúsculo” e rapsodo de uma vida cinzenta um Tchekhov sensível às sutilezas do estilo, “forte, alegre artista da palavra”. “Tôdas as obras de Tchekhov — êle afirma — são a solução de problemas puramente verbais”.

Aquêle ensaio poderia aproximar-se de certas excêntricas “invenções” de Ievriéinov, como a seguinte:

(1) Cf. Katanian, *op. cit.* p. 66.

Quando vejo as comédias de Tchekhov executadas pelos artistas da escola de Stanislávski, tenho vontade de gritar a todos aqueles heróis realistas até demais: vamos ao teatro! Isso mesmo! E Tio Vânia, as Três Irmãs, e a Zarietchnaia-gaivota, e até Firs do *Jardim das Cerejeiras*! Vamos todos ao teatro! Reanimar-se-ão! Tornar-se-ão outros! Abrir-se-ão novas possibilidades, novas esferas, novos horizontes...¹

Após o encontro com Meyerhold a hostilidade de Maiakóvski para com o Teatro da Arte intensificou-se. No Prólogo da segunda variante de *Mistéria-Buf*, zombando do método de Stanislávski, o poeta declara:

A alguns teatros não importa
representar:
para eles
o palco é apenas
um buraco de fechadura.
Sente-se portanto tranqüilo,
reto ou enviesado,
e observa um pedaço de vida alheia.
Olha e o que vê?
Gaguejando sôbre um divã
as tias Mânia
e os tios Vânia.
Mas a nós não interessam
nem os tios nem as tias, —
as tias e os tios os encontrareis em casa.
Nós também mostramos a vida autêntica,
mas transformada pelo teatro
no mais singular dos espetáculos.

(vv. 31-48)

Da ferocidade com que Maiakóvski hostilizava as fórmulas de Stanislávski são testemunho as palavras por ele pronunciadas a 2 de outubro de 1926 em resposta a Lunatchárski, durante uma discussão sôbre a política teatral do governo soviético. Lançando-se com violência contra o Teatro da Arte por causa da montagem do drama *Dni Turbinikh* (Os dias dos Turbins), em que Mikhail Bulgakov retrata os oficiais brancos sem rancor, como cavalheiros desaventurados de um mundo em declínio, êle disse também:

Em que Anatóli Vassílievitch (Lunatchárski) estaria 100% errado? Se pensasse que esta *Guarda branca*² deve ser con-

(1) N. N. Ievriéinov, *Tieatr kak takovói* (O teatro como tal) (2ª edição) Moscou, 1923, pp. 108-9.

(2) O título original deste drama, cujo ensaio geral realizou-se a 2 de outubro (ou seja, o mesmo dia da discussão), era justamente *Bielata gvardia* (A guarda branca).

siderada um fato casual no repertório do Teatro da Arte. Eu creio que constitui a justa e lógica coroação: começaram com tia Mânia e tio Vânia e acabaram com a *Guarda Branca*. Para mim é cem vezes mais agradável que isto tenha amadurecido e saído fora, em lugar de dissimular-se sob o manto da arte apolítica. Vejam o famigerado livro de Stanislávski, *A minha vida na arte*, êste célebre livro para glutões: encontrarão já no prefácio panegíricos de mercadores...¹

Mas também os *slogans* em versos, acrescentados ao texto de *Bânia*, opunham-se violentamente ao realismo do Teatro da Arte. O mais pacato e, por isso mesmo, o mais convincente dêstes, que parece resumir a poética teatral de Maiakóvski:

Aponte os projetores,
para que o palco não se apague.
Rode,
para que a ação
não flua, mas galope.
O teatro
não é espelho que reflete
mas lente que aumenta.

Após aquilo que se disse, custa crer que, em outubro de 1929, o poeta tenha podido propor ao Teatro da Arte as comédias que pretendia escrever.

4.

Tôda a atividade teatral de Maiakóvski desenvolveu-se sob o signo de Meyerhold. Até a montagem de seu primeiro trabalho ressentia-se, como já demonstramos, das experiências realizadas pelo diretor com a Komissariévskaja em 1906-07, em Petersburgo. A dicção lenta e o manejo monótono dos manequins anatômicos de *Vladimir Maiakóvski* nos reconduzem àqueles espetáculos de Meyerhold em que os atôres, gélidos hieróglifos, marionetes no espírito de Maeterlinck, oscilavam diante de telas pintadas, cenas-tapête, deixando cair as palavras "como gotas num poço profundo". "As palavras no teatro — escrevera Meyerhold — são apenas arabescos sôbre o esquema dos movimentos."

Tendo em vista o acôrdo decorativo das côres e dos gestos e a eurrítmia das linhas mais do que a subs-

(1) *Vistupliênne na díspútie "Teatrálnaia política soviétskoi vlásti"* (Intervenção no debate "A política teatral do poder soviético) em *Novóie o Maiakóvskom*, pp. 37-42.

tância dramática, o chamado "teatro convencional" resolveu-se, como Théâtre d'Art de Paul Fort com seus "peintres nabis", numa brilhante aventura pictórica¹. O mesmo pode ser dito da montagem de *Vladimir Maiakóvski*, em que o refinado maneirismo simbolista é sucedido pelas deformações expressivas do cubo-futurismo, mas a técnica permanece a das direções "convencionais". É provável que o gosto pelos espetáculos estilizados tenha chegado a Maiakóvski de tabela através dos cinedramas de então, que repetiam as fórmulas do teatro estetizante². Em relação direta com a estratégia de Meyerhold estão, por outro lado, as comédias que Maiakóvski compôs depois da revolução.

Com sua estrutura de vinhetas, de quadros destacados, aqueles trabalhos adequavam-se perfeitamente ao método de Meyerhold, o qual, influenciado pelo cinema, desarticulava os copiões em breves fragmentos rítmicos, amontoando os acontecimentos de modo a transformar a interioridade da vida numa multiplicidade dispersiva, substituindo o fôssco do Teatro de Arte por uma sucessão horizontal de breves episódios.

As comédias de Maiakóvski coincidem com as fórmulas de Meyerhold na impostação política, nos paradoxos grotescos, na partição mecânica dos personagens em heróis e *clowns*, nos trechos polêmicos, na tendência a dilatar hiperbolicamente as cerimônias, o ritual de um dado ambiente. A festa de núpcias de *klop* corresponde, por exemplo, às grandiosas cenas de festa tão freqüentes nos espetáculos de Meyerhold: a lúgubre dança nupcial em *Charf Colombíni* (*Der Schleier der Pierrette*) de Schnitzler-Dóhnányi (1910)³, ao casamento cômico de *Mandát* (1925)⁴, ao frenético baile na casa do prefeito no *Revisor* (1926)⁵.

Maiakóvski teve em comum com Meyerhold a inclinação para readaptar continuamente as peças, a fim

(1) Cf. Aleksandr Taírov, *Zapiski rejeissora* (Reminiscências de um diretor teatral), Moscou, 1921, pp. 24-29.

(2) Cf. N. A. Liébediev, *Otcherk istorii kinó SSSR*, (Ensaio de história do cinema da U.R.S.S.) I, Moscou, 1947, p. 53.

(3) Cf. Ievg. A. Znosko-Boróvski, *Rúski teatr natchala XX veka* (O teatro russo no início do séc. XX), Praga, 1925, pp. 310-312.

(4) Cf. Iúri Ieláguin, *Tiómni guéni* (O gênio sombrio), New York, 1955, p. 282.

(5) *Ibid.*, p. 301.

de torná-las sempre atuais¹, o sentido dos acessórios desproporcionais e bizarros (a jaula de Prissípkin pode ser comparada ao enorme “moedor de carne” de Tariélkin) e sobretudo à idéia de um teatro-arena.

Informa Vassíli Kamiênski em suas memórias que Maiakóvski cogitava representar *Mistéria-Buf* ao ar livre nas Montanhas dos Pardais, em Moscou, “com a participação do rio Moskvá”: “Nós sonhávamos — ele diz — o teatro revolucionário de massa dos anos futuros, quando seria possível colocar numa arena gigantesca milhares de pessoas e centenas de automóveis e aviões, para que a epopéia heróica das conquistas de Outubro fôsse recitada diante de milhões de espectadores”². No debate sobre *Bânia*, de março de 1930, Maiakóvski afirmou: “Declaro que o teatro é, antes de mais nada, uma arena, e em segundo lugar uma empresa espetacular, ou seja, mais uma vez uma alegre arena jornalística”³.

Meyerhold, por sua vez, sempre sonhou realizar suntuosos espetáculos ao ar livre. Ainda em 1939, pouco antes de sua prisão, iludia-se de poder encenar nas praças de Leningrado *Édipo rei* com Iúri Iúriev e *Electra* com Zinaída Raich⁴. O maior desejo de Meyerhold foi sempre o de ter um novo edifício teatral, uma complexa máquina para espetáculos, que se prestasse às suas ousadas fantasias. No projeto por ele elaborado em 1932 junto com o arquiteto S. Vakhtangov a plataforma cênica é concebida justamente como uma arena de circo mecanizada⁵.

Aliás não houve um artista da vanguarda que não ansiasse por abolir os confins entre o palco e a platéia e trazer o espetáculo em meio à sala, para mergulhar o público no seio da ficção. Lembramos o projeto do

(1) O “agitsketch” D. E., por exemplo, foi reelaborado e enriquecido por nove episódios para o XII aniversário da revolução (7 de novembro de 1930), com o título D. S. E. (*Daíóch soviétskulu lievrópu: Dê-nós uma Europa soviética*).

(2) Vassíli Kamiênski, *Jizn s Maiakóvskim*, (Vida com Maiakóvski), pp. 207-8.

(3) *Vistupliênie na dispútie o “Bânia” v Dómie Pletcháti* (Intervenção no debate sobre “Os banhos”, na Casa da Imprensa) em *Pólnóie sobránie soitchniêni* (Obras completas) XII, Moscou, 1937, p. 316.

(4) Cf. Ilínski, *Sam o siebié* (Sobre mim mesmo) cit., em “Teatr”, 1958, 7 (cap. 14).

(5) Cf. Arkin, *Teatrálnoie zdánie* (O edifício teatral), em “Soviétski teatr”, 1932, 5, e Ilínski, *Sam o siebié* cit., em “Teatr”, 1958, 12 (cap. 26).

"Totaltheater" traçado por Gropius para Erwin Piscator¹, os esboços de El Lissitzki para *Khotchu riebiônka* (Quero uma criança) de Trietiakov, as proposições expressas por Artaud no Primeiro manifesto do "Théâtre de la Cruauté":

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle².

O teatro-arena, que estava à frente dos pensamentos de Meyerhold e Maiakovski, foi parcialmente realizado em 1935 por Nicolai Okhlopkov, também êle aluno de Meyerhold, na montagem da comédia de Pogodin *Aristocráti* (Os aristocratas). Suprimido o palco, Okhlopkov transferiu a ação em meio ao público, sobre duas plataformas unidas por uma passarela semelhante ao *hanamichi*, a "estrada florida" do teatro kabuki³.

Seria longo demais enumerar todos os outros elementos que aproximam Maiakovski de Meyerhold. Será suficiente deter-se por um instante sobre o tema dos objetos. Nos seus espetáculos construtivistas Meyerhold fez rodar em torno aos atôres girândolas e tiras de objetos, utensílios e móveis explosivos, adereços de prestidigitador. Quanto a Maiakovski, sabemos já o destaque que têm os objetos na sua criação dramática. Contudo é preciso recordar que a cômica revolta das coisas descrita na tragédia de 1913 antecipa de vários anos achados análogos do cinema de vanguarda. Referimo-nos a filmes como *Vormittagsspuk* (1927), de Hans Richter, em que xícaras, gravatas e chapéus rebelam-se contra

(1) Cf. Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Berlim, 1929, pp. 124-27; Siegfried Melchinger, *Theater der Gegenwart*, Francfort-sobre-o-Meno, 1956, pp. 36-37, e G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (2ª edição), Turim, 1957, pp. 116-18.

(2) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, 1938, p. 103. Cf. também Pierre Sonrel, *Architecture du théâtre*, e Jean-Michel Royer, *Connaissance et reconnaissance*, em Antonin Artaud et le théâtre de notre temps (Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, nn. 22-23, maio de 1958).

(3) Cf. S. Cimbal, *Pogodin-Okhlopkov i Pogodin-Vakhtangovtzi* (Pogodin-Okhlopkove os Pogodin-Vakhtangovianos) em "Rabótchi i tieatr", (O operário e o teatro) 1935, 9; H. R. Lenormand, *Les Confessions d'un acteur dramatique*, Paris, 1953, II, pp. 358-59; Jundrich Honzi, *Ochlopuv divadelní realismus* (1935), em *K novému viznamu umení*, Praga, 1956, pp. 186-91.

os homens, e *Chiniel* (O capote, 1926), de Kózintzev e Trauberg, em que o nôvo capote de Bachmátchkin move-se de encontro ao dono, a rôscã de um cartaz alonga-se em forma de coração, uma chaleira gigantesca envolve os personagens em nuvens de vapor¹.

Como Meyerhold, portanto, Maiakóvski serviu-se fartamente de tôdas as côres, os truques, as maravilhas que lhe oferecia o palco moderno, quase efetuando aquilo que Apollinaire aconselha no Prólogo de *Les mamelles de Tirésias*:

Il est juste que le dramaturge se serve
de tous les mirages qu'il a à sa disposition
comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel.
Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés
s'il lui plaît
et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
que de l'espace.

Guillaume Apollinaire, que em 1913 acompanhara Meyerhold pelas ruas da velha Paris e entre os *clowns* do circo Medrano².

5.

A comunidade de intenções entre o poeta e o diretor foi reforçada por uma amizade a tôda prova. Os falsificadores da época staliniana empenharam-se em deturpar esta verdade, distorcendo o sentido dos documentos e deixando ambíguas lacunas em suas falazes monografias sôbre o suposto realismo de Maiakóvski. Assunto ingrato, se pensarmos que as páginas e os discursos do poeta contêm freqüentíssimas menções a Meyerhold, quando não passam, até, como o Prólogo da segunda variante de *Mistéria-Buf* ou os *slogans* de *Bânia*, a uma aberta propaganda do seu "sistema".

Nos pitorescos debates que se realizaram nos anos vinte, Maiakóvski sempre tomou o partido de Meyerhold, mesmo contra Taírov, acusado pelo diretor e pelo poeta de comprazer-se demais nas branduras de um colorido estetismo. Para apoiar a montagem de *Les aubes* Maiakóvski não hesitou discutir amargamen-

(1) N. A. Liébiediev, *Otcherk istorii kinó SSSR*, p. 172.

(2) Cf. Nicolai Volkov, *Meyerhold*, II, Moscou-Leningrado, 1929, pp. 284-86, e Meyerhold o Voskovcovi a Werichovi, em *Deset let Osvo-bození divadla 1927-1937*, Praga, 1937, p. 105.

te com Lunatchárski¹. Mas o seu discurso mais audaz e peremptório em defesa de Meyerhold foi aquele que pronunciou a 3 de janeiro de 1927, numa disputa sobre o *Revisor*.

Após ter afirmado, em vitupério aos guardiões zelosos da integridade do texto gogoliano, que as grandes obras de arte com o tempo "se decompõem" e é preciso retocá-las, para que soem atuais, Maiakóvski releva o diretor da acusação de dar destaque excessivo à mulher, a atriz Zinaída Raich, em torno à qual, naqueles anos, os adversários derramavam uma torrente de mexericos e falatórios. Exortava os críticos a se ocuparem dos valores artísticos em lugar dos assuntos de família, e louva a Raich pela sua interpretação de Ana Andriéievna, concluindo:

O companheiro Meyerhold percorreu o longo caminho do teatro revolucionário e do LEF. Se Meyerhold não tivesse representado *Les aubes*, *Mistéria-Buf*, *Ritchi*, *Kitail* (Ruge, China!), nenhum diretor de nosso país teria empreendido espetáculos modernos e revolucionários. As primeiras hesitações, ao primeiro insucesso que pode derivar de uma tarefa tão ampla, nós não entregaremos Meyerhold aos cães da trivialidade².

Estas breves palavras demonstram o quanto são infundadas e pueris as elocubrações de certos talmudistas, segundo os quais Maiakóvski desprezava o teatro de Meyerhold por seus truques "formalistas". No fundo, poder-se-ia afirmar que Maiakóvski foi ainda mais radical do que Meyerhold. Basta dizer que no discurso ora citado ele pôs em dúvida, com audácia característica, até a oportunidade de ter-se reapresentado a comédia de Gógol.

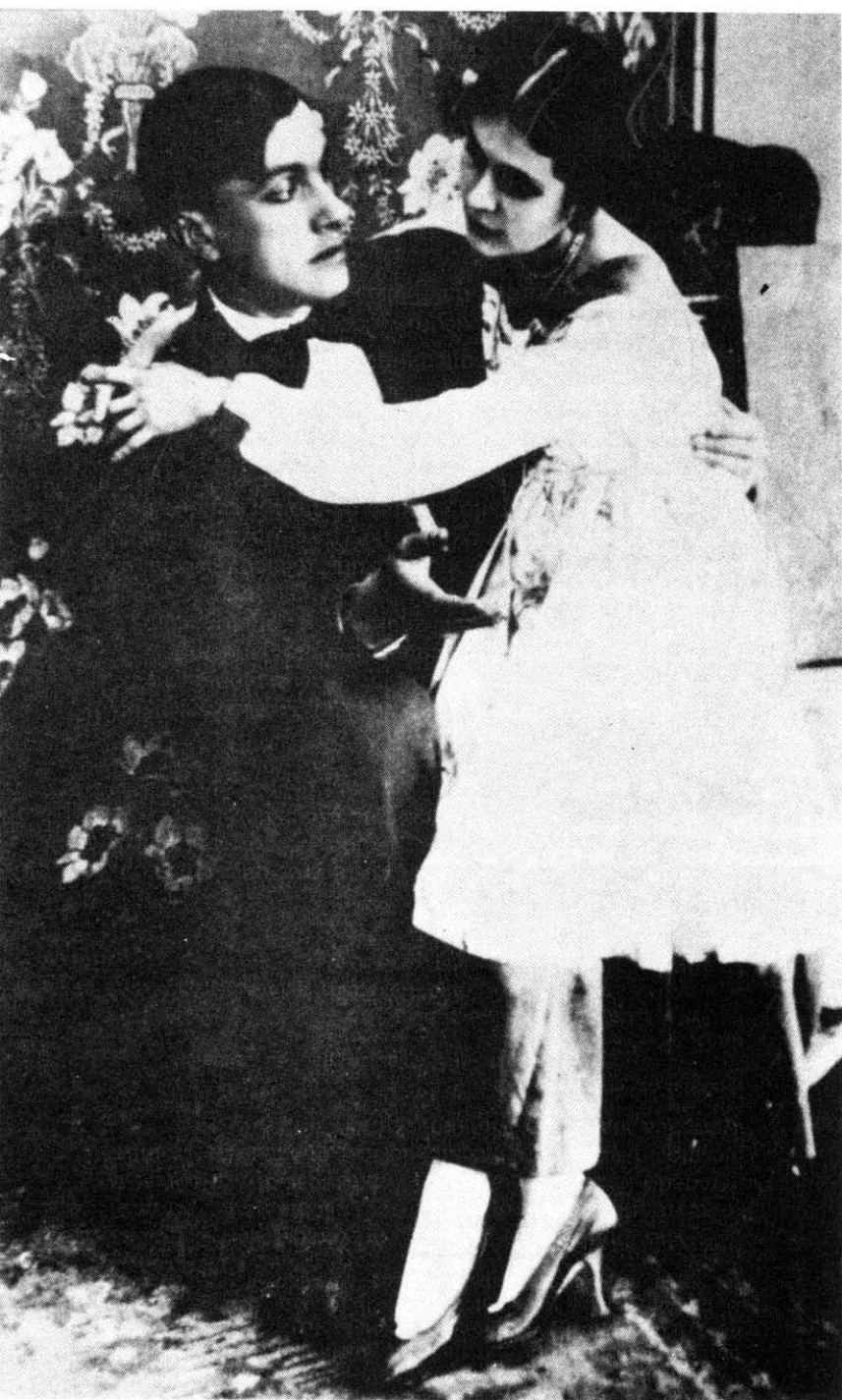
Maiakóvski foi o autor-piloto, o sustentáculo do teatro de Meyerhold como Tchekhov o fôra do Teatro da Arte. E é interessante observar que, após a morte do poeta, Meyerhold veio desvinculando-se de seu próprio tempo, perdendo o sentido de um teatro diretamente empenhado nos problemas da época.

(1) *Vistupliénie na dispútie o postanóvkie "Zor" E. Verhaerena v Teatre RSFSR* (Intervenção no debate sobre a montagem de "As auroras" de E. Verhaeren no Teatro da RSFSR) (22 de novembro de 1920), em *Pólnioe sobránie sotchiniéni*, XII, Moscou, 1957, pp. 324-29.

(2) *Vistupliénie na dispútie o postanóvkie "Revisora" v Teatre im. Meyerholda* (Intervenção no debate sobre a montagem de "O inspetor-geral" no Teatro Meyerhold), *ibid.*, pp. 346-49.

A sua arte, que expressara tão bem as dissonâncias e os impulsos do grande revolvimento de Outubro, viu-se desambientada nos anos cinzentos dos planos quinquenais. A sua autoridade e seu influxo minguiaram, enquanto o teatro soviético enfronhava-se nas águas estagnadas de um realismo servil e oleográfico. Cresceram nêle a amargura e a náusea pela mesquinha-ria suspeitosa, o sórdido filisteísmo e o mau gosto, que cada vez mais se difundiam na sociedade staliniana. Parece-nos significativo que em 1936 êle pretendesse voltar a Maiakóvski com uma nova encenação de *Klop*¹.

(1) Cf. *V. E. Meyerhold ob iskústvje teatra* (V. E. Meyerhold sobre a arte do teatro) (VI: *Puti teatra* = Caminhos do teatro) em "Teatr, 1957, 3.



IX

MAIAKÓVSKI É O CINEMA

Et puis ce soir on s'en ira
au cinéma

Apollinaire

1.

Na pesquisa assídua de novidades e extravagâncias, os futuristas não podiam ficar indiferentes às atrações do cinema. Com seus penteados estranhos e suas atitudes de divos, era como se esperassem ser impressos no filme, ao lado dos lânguidos heróis daquele tempo. Não é para menos que, no livro *Gromokipiáchchi kúbok*

(A taça fervente dos trovões, 1913), Sievieriánin se gabe de aparecer nas cine-crônicas:

Eu, o gênio Igor Sievieriánin,
embriago-me das minhas vitórias:
divulgado por tôdas as telas,
consolidado em cada coração!¹

Já dissemos que o *clown* Lazárienko interpretou em 1914 a comédia *Ia khotchu bit futurístom* (Quero ser um futurista), comparável talvez a *Rigadin, peintre cubiste*, do ano anterior. Acrescentamos agora que em 1913 os futuristas russos apareceram numa "tragicomédia" rodada por Vladímir Kassianov para a firma Toporkov & Winkler.

Segundo a filmografia do Vichniévski², os atôres principais dêste filme, intitulado *Drama v kabaré futuristov nº 13* (Um drama no cabaré dos futuristas nº 13), foram Larionov, Gontcharova e os membros do grupo "Oslíni Khvost" (Rabo de Asno). A notícia é confirmada num artigo de Burliuk, em que se lê: "Um grupo de pintores futuristas, guiados por M. Larionov e N. Gontcharova, conseguiu até realizar um filme futurístico, *Drama v kabaré nº 13*, sarcástica paródia do conhecido gênero do cineguignol"³.

Um estudioso das interpretações cinematográficas de Maiakóvski, Polianóvski, reuniu uma série de testemunhos pelos quais se sabe que do filme participaram também Maiakóvski, os irmãos Burliuk, Chercheniévitich, o escritor Boris Lavrienióv, o pintor V. Maksimóvitch⁴.

Lavrienióv — anota Polianóvski — considera iniciadores do filme futurista os irmãos Burliuk. Ele recorda, além disso, que o pintor Maksimóvitch, após dançar um tango, "apunhalava" sua parceira. Em seguida levavam a "morta" de carro para fora da cidade, atirando-a seminua na neve com uma ferida desenhada sobre o peito. Neste ponto aparecia Maia-

(1) Uma sua desfalecida "poeza" serviu de tema em 1916 ao banal filme *Ti ko mnié nie vierniéchia* (Não voltarás para mim). Cf. Ven. Vichniévski, *Khudojéstvie filmi doríevoliutziónoi Rossii* (Os filmes de arte da Rússia pré-revolucionária), Moscou, 1945, p. 118 (n. 1407).

(2) Cf. Vichniévski, *op. cit.*, pp. 38-39 (n. 422).

(3) David Burliuk, *Kinematógraf v moéi jizni*, (O cinema em minha vida) in "Rúski golos" (A voz russa) New York, 3 de julho de 1938.

(4) Maksimóvitch era amigo de Khliébnikov. Suicidou-se em abril de 1914. Cf. Vielimir Khliébnikov, *Nielzдание proizviediéniia* (Obras inéditas), Moscou, 1940, p. 369.

kóvski de cartola e capote transpassado, luvas e bengala. Interpretava um homem demoníaco¹.

Vadim Chercheniévitich contou a Polianóvski que os intérpretes tinham todos o rosto pintado de rabiscos e sinais cabalísticos. O filme era ambientado num dos numerosos cabarés moscovitas, em que os arabescos suntuosos dos futuristas harmonizavam com os ritmos do maxixe e do tango.

No mesmo ano Maiakóvski ofereceu ao produtor R. Piérski o seu primeiro roteiro cinematográfico, intitulado *Pogónia za slávoiu* (A caça à glória)².

Um da casa — lembra o poeta — ouviu atentamente o roteiro, depois falou:

— Bobagens:

Fui embora envergonhado. Rasguei meu trabalho. Um filme com este tema foi visto mais tarde nas regiões do Volga. É claro que o roteiro foi ouvido com mais atenção do que eu pensava³.

Segundo Chklóvski, contava a história de um futurista ansioso de glória que, tendo esquecido de pôr seu nome numa coleção de versos, andava por toda parte assinando cópia por cópia⁴.

Piérski era também editor do "Kine-Jurnal" (cine-revista), no qual saíram, no verão de 1913 (27 de julho, 24 de agosto e 18 de setembro), os três artigos de Maiakóvski sobre as relações entre o cinema e o teatro, citados no capítulo precedente. No terceiro daqueles artigos êle se indagava com ênfase:

Pode o cinema ser uma arte autônoma?

Não, é claro.

Não há beleza na natureza. Só o artista pode criá-la. Seria por acaso possível pensar na beleza de botequins embriagados, de escritórios, de ruas lamacentas, de cidades estrepitosas, antes de Verhaeren?

Só o artista suscita da vida real as imagens da poesia, o cinema não pode ser mais do que um multiplicador, feliz ou falhado, daquelas imagens. Eis por que não me rebelo, nem posso rebelar-me, contra o seu aparecimento. O cinema e a arte são fenômenos de ordem diversa.

(1) Maks Polianóvski, *Maiakóvsk kinoaktior*, Moscou, 1940, pp. 14-14.

(2) Cf. Katanian, *op. cit.*, pp. 51-52.

(3) *Priedislóvie k sbórniku stzenáriev* (Prefácio à coletânea de cenários) em *Póinoie sobránie soichiniéni*, XII, Moscou, 1937, p. 159.

(4) Víctor Chklóvski, *Pólski optimizma* (Buscas do otimismo), Moscou, 1931, pp. 101-2.

A arte dá imagens sublimes, enquanto que o cinema, como a máquina de impressão com os livros, multiplica-as e propaga-as nas mais remotas e longínquas partes do mundo. Este não pode tornar-se um aspecto peculiar da arte, mas destruí-lo seria tão absurdo quanto destruir uma máquina de escrever ou um telescópio só porque tais objetos nada têm a ver com o teatro e o futurismo.

Estas ingênuas afirmações, que reduzem o cinema a um simples mecanismo repetitivo, a um aparelho difusor, entram no rol das páginas visionárias e superexaltadas que os escritores russos dedicaram naqueles anos ao novo prodígio. Ouçamos, por exemplo, os pensamentos de Andriéiev:

Milagroso Kinemo!... Se o supremo e sagrado fim da arte é criar uma relação entre os homens e suas almas solitárias, que imensa, incalculável tarefa psicológico-social destina-se a este apache artístico de nosso tempo! O que são em comparação a navegação aérea, o telégrafo e o telefone, a própria imprensa. Portátil, pode-se repor o filme numa caixinha e expedi-la através do mundo com o correio, como um jornal comum. Tão compreensível aos selvagens de Petersburgo quanto aos de Calcutá¹, apesar de não ter língua, este na verdade está se tornando o gênio das relações internacionais, aproxima os extremos da terra e os países das almas, insere num único circuito a humanidade sobressaltada.

Grande Kinemo! Tomará a dianteira em tudo, vencerá tudo, dará tudo. Uma só coisa não poderá dar: a palavra, e aqui está o fim de seu poder, o limite de sua força. Pobre, grande Kinemo-Shakespeare! É destinado a iniciar uma nova estirpe de Tântalos!²

2.

Maiakóvski voltou a interessar-se pelo cinema no início de 1918, nos meses em que freqüentava o Café dos poetas. Escreveu e interpretou então três filmes para a casa "Neptun", organizada em abril de 1917 por P. Antik³, que era também editor de uma popular "Biblioteca Universal".

(1) No volume *Nat Pinkerton i sovremennáia literatura* (Nat Pinkerton e a literatura contemporânea (2ª edição), 1910, p. 15), Korniéi Tchukóvski desenvolve a mesma tese: "Olhe a tela e surpreenda-se de não estarem tatuados os seus vizinhos. Que não tragam um escalpe à cintura e um anel no nariz".

(2) Leonid Andriéiev, *Pisma o teatre* (Cartas sobre o teatro) (*Pismo piérvole*, Carta primeira, de 10 de novembro 1912), no almanaque "Chipóvnik" (Roseira-brava) vol. 22 — Petersburgo, 1914, pp. 241-42.

(3) Cf. V. Vichniévski, *Fakti i dátii iz istorii otéchestvennoi kinematografii* (Fatos e datas da cinematografia pátria) em *Iz istorii kinó: Materiali i dokuménti*, I, Moscou, 1958, p. 42.

Numa carta de Moscou, de março de 1918, Maia-kóvski anuncia a Lília Brik: "Chateio-me, reclamo, estou irritado. A única distração (queria que tu me visses, terias uma alegria imensa): trabalho no Kinemo. Escrevi eu mesmo um roteiro. O papel principal. Os outros dei a Burliuk e Lióva"¹.

Trata-se do filme *Nie dlia diénieg rodívchusia* (Não nascido para o dinheiro), cujo argumento deriva do romance *Martin Eden* de Jack London². Nas aventuras do marinheiro Martin Eden, que se torna escritor famoso, Maiakóvski via uma profunda afinidade com seu próprio destino. De família pobre, de aparência galharda, autodidata como o herói de London, afirmara-se também êle, superando obstáculos, desconfortos e contrastes com a tenacidade e o vigor do engenho.

Tanto o roteiro quanto o filme foram perdidos, mas pode-se ter uma idéia do enredo através de um trecho de Chklóvski:

Ivã Nov salvava o irmão de uma mulher lindíssima. Depois começava o amor. Mas o amor do vagabundo pela mulher não era correspondido. Então o vagabundo torna-se um grande poeta e vai ao Café dos futuristas...

Havia pouca luz e por isso o fundo daquele café parecia colado na tela. Um painel de fundo não muito grande, sobre o qual representara-se um cavalo com dez patas. Tinha Burliuk com uma face pintada e Vassíli Kamiênski.

Ivã Nov recitava seus versos a Burliuk... E como aquela vez a Maiakóvski, Burliuk dizia a Ivã Nov:

— Mas és um poeta genial!

E começava a glória, a mulher ia ao poeta. O poeta de manto e cartola. Punha a cartola num esqueleto, cobria o esqueleto com o manto e punha isso tudo ao lado da caixa-forte aberta.

A caixa-forte estava entupida de ouro dos honorários. A mulher aproximava-se do esqueleto exclamando:

— Que brincadeira bêsta!

E o poeta partia sobre os tetos com a intenção de atirar-se no vazio.

(1) *Pisma Maiakóvskovo k L. I. Brik* (Cartas de Maiakóvski a L. I. Brik), em *Nóvoie o Maiakóvskom*, p. 107. Lióva é Liev Aleksándrovitch Grinkrug.

(2) Depois da revolução os artistas e poetas soviéticos apaixonaram-se pela obra de Jack London e seus "hard-living heroes". Em 1921 Eisenstein e Smichliáiev levaram no Proletkult de Moscou uma redução do conto *The Mexican* (Meksikanietz). Sobre um conto de London, adaptado por Chklóvski, baseia-se o filme de Kulechóv *Po zakónu* (Dura Lex, 1926).

Depois brincava com o revólver, uma minúscula *browning* espanhola, provavelmente a mesma com que pôs fim à sua vida.

E então se afastava pelas ruas¹

Segundo Liev Grinkrug, que interpretou o irmão da garôta (vivida por Margarita Kibáltchitch), Ivã Nov no final "simula o suicídio: coloca o esqueleto na cama envolto numa fôlha de papel e lhe ata fogo. Depois veste sua velha roupa de operário e desaparece"².

Martin Eden foi portanto transformado em futurista. Mas o trecho mais importante do filme era sem dúvida a disputa do poeta rebelde com os preconceitos burgueses. Alcança a glória e a riqueza, e percebe que o mundo elegante com que sonhava é artificial e enganoso e até o amor revela-se mesquinho, porque submetido ao bom-senso e ao dinheiro. Desiludido, está pensando em suicidar-se mas, diversamente do herói de London, é salvo pela confiança na vida³.

O final do romance parecia a Maiakóvski "lamuriiento", como êle escreveu numa nota publicada a 19 de maio de 1918, na revista "Mir ekrana" (O mundo da tela). Ivã Nov encontra forças para reagir às seduições do dinheiro, para renunciar às aparências enganosas de uma vida refinada e, deixando a cartola a um esqueleto alegórico, volta livre, retomando seu caminho como um *tramp* de Chaplin por uma estrada que se perde no infinito.

Em outras palavras, a riqueza sufoca os sentimentos. Sublinhando esta moral, o poeta apresentou-se no cartaz do filme como um Laocoonte-operário, apertado no abraço mortal de uma jibóia. Que a serpente simbolizasse o dinheiro compreendia-se facilmente devido ao fato de estar coberta de quadradinhos com o número 40, ou seja, de "kérenki", o papel moeda de quarenta rublos emitido pelo govêrno de Kêrenski e ainda em circulação em abril de 1918, quando o filme foi projetado ⁴.

(1) V. Chklóvski, *O Maiakóvskom*, Moscou, 1940, pp. 103-4. De Chklóvski veja-se também *Kiniematográfia Maiakóvskovo*, em "Kinó", 11 de abril de 1937, n. 17.

(2) Cf. Maiakóvski, *Tieatr i kinó*, II Moscou, 1954, p. 466.

(3) Cf. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Maiakowski w filmie radzieckim*, em "Dialog", (Varsóvia), 1956, 6.

(4) Os "kérenki" são lembrados por Blok nos *Doze* e pelo próprio Maiakóvski em "150 000 000".

Observando bem, vemos que Ivã Nov não é mais do que uma variante do Maiakóvski dos poemas de amor. Tanto que o herói de "Óblako v chtanákn" (A nuvem de calças) grita à amada que o rechaçou:

Não te lembras?
Dizias:
"Jack London,
dinheiro,
amor,
paixão", —
mas eu vi uma só coisa:
vi em ti uma Gioconda
que era preciso roubar!
E te roubaram.

(vv. 125-34)

O filme foi rodado na base da improvisação sob a direção de um diretor medíocre, Nikandr Túrkin, que se empenhou em apagar as extravagâncias futuristas do roteiro. Mas isto não impediu que Maiakóvski desse uma interpretação admirável de Ivã Nov.

Num recente colóquio com Polianóvski, David Burliuk recordou alguns episódios do filme, entre os quais se destaca a cômica reunião em memória de Púchkin. Ivã Nov faz uma conferência a um grupo de especialistas puchkinianos de barbas brancas, gesticulando com tamanha violência que faz oscilar um busto de Púchkin situado num canto em cima de uma coluna. Diante de um gesto um pouco mais violento, o busto despencava do pedestal, espatifando-se. Os velhos barbudos pulavam dos lugares e corriam atrás de Ivã Nov¹.

Quando operário, Maiakóvski vestia no início "calças desfiadas, e uma jaqueta apertada; um grande laço amarrotado, amarrado negligentemente no pescoço; monstruosos sapatos abotoados e um boné com viseira integravam seu traje"².

Elevado à celebridade, vestia-se de homem fatal, de elegante, de cartola e calças listradas, e bengala de cabo de marfim, tomando emprestado a roupa do artista de cinema Oliég Frelich, intérprete de irresistíveis sedutores de casaca. Em uma carta a Lília Brik dos últimos anos lemos: "Estou acabando as filmagens do

(1) Cf. M. Polianóvski, *Maiakóvski na ekráne* (Maiakóvski na Tela) em "Iskustvo kinó", 1958, 5.

(2) Id., *Maiakóvski kinoaktior*, p. 32.

Kinemo. Vou agora ao teatro experimentar as calças de Frelich. No último ato faço um "dandy"¹.

3.

O trabalho no cinema entusiasmava Maiakóvski. Nas palavras de Chklóvski o poeta "divertia-se como um rapazinho, como um pele vermelha que vai a um casamento"². Os primeiros meses de 1918 foram uma das épocas mais despreocupadas e mais alegres de sua vida. Já em janeiro, referindo-se às suas exibições no Café dos poetas, êle escrevera a Lília e Óssip Brik: "Vivo como um romance cigano: de dia vadio por aí, de noite acaricio o ouvido"³.

Ao filme baseado em London seguiu-se um filme tirado de Edmondo De Amicis. *Bárichnia i khuligán* (A senhorita e o malandro) é de fato uma adaptação da novela *La Maestrina degli Operai*⁴, em que De Amicis conta a história patética de um tal de Muroli, apelidado Saltajanela, jovem malandro de um subúrbio de Turim que, freqüentando a escola noturna para adultos, apaixonou-se pela professora, a graciosa e tímida Varetta. Arrogante, bêbado, brigão, o "barrabás" se redime sob a influência do amor. E, para defender a professora insultada, é gravemente ferido numa rixa com os companheiros de colégio. A professora, que até então o rechaçara e fugira, acode ao seu leito de morte, para dar-lhe o primeiro e último beijo.

As vistas cinzentas do bairro operário, as estranhas figuras imundas, briguentas, descabeladas, os ambientes esquálidos conferem a êste filme, o último de Maiakóvski a chegar até nós, um caráter de melodrama popular, um tom realista que recorda *Scènes de la Vie telle qu'elle est*, de Feuillade.

Apesar do papel do malandro ser dos que entusiasmavam o poeta, estamos persuadidos de que *Bárichnia i khuligán*, cuja direção foi confiada a Ievguêni Slavinski, seja o menos significativo dos filmes de Maiakóvski, porque não revela nenhum sinal de sua inventiva me-

(1) *Pisma Maiakóvskovo k L. I. Brik*, em *Nóvoie o Maiakóvskom*, p. 108.

(2) V. Chklóvski, *O Maiakóvskom*, p. 105.

(3) *Pisma Maiakóvskovo k L. I. Brik*, em *Nóvoie o Maiakóvskom*, p. 105.

(4) Incluída no volume *Tra Scuola e Casa*, Milão, 1892, pp. 315-426.

tafórica e omite as percepções típicas do futurismo, seguindo quase ao pé da letra o texto de De Amicis.

Isto não impediu, entretanto, que Maiakóvski interpretasse o Saltajanelas de forma incisiva e apaixonada. A sua carranca decidida de prepotente pronto para qualquer bravata, sua presunção de bandido rebelde com seu boné enviesado e o cigarro no canto da boca, iam aos poucos dando lugar a uma forte ansiedade, a uma atormentada desorientação.

Em 1936 Meyerhold afirmou num discurso: "A rudez de Maiakóvski era infinitamente frágil"¹. Convincemo-nos da verdade destas palavras, observando a timidez ingênua e desalentada com que o malandro entrega à professora² um caderninho que traz escritas as seguintes palavras: Madame, eu vos amo, permita-me beijar-vos" ou estende seu paletó sob seus pés para que não afundem na lama.

Com referência à técnica cinematográfica, os momentos mais singulares talvez sejam a sequência em que êle vê a imagem da professora triplicada por trás das árvores e o final, em que seu rosto triste que se debate na agonia é filmado numa rápida sucessão de primeiros planos³.

A êsses certamente refere-se Iúri Oliecha quando, falando dos filmes do poeta, declara: "É estranho ver aquelas imagens trêmulas, pálidas como água que se expande, quase inteiramente desbotadas. E nelas o rosto do jovem Maiakóvski: um rosto triste, feroso, que desperta uma enorme compaixão, o rosto de um homem forte e sofredor"⁴.

O final, com a professora que chega para recolher os últimos suspiros do herói, lembra a aparição de Ana Sierguéievna Odintzova à cabeceira de Bazarov moribundo em *Pais e filhos* (cap. XXVII). É interessante notar que, quando Meyerhold em 1929 manifestou a

(1) V. E. Meyerhold ob iskustvie teatra (V: Samokritika khudóznika) (V. E. Meyerhold sobre a arte do teatro V: Autocrítica do artista) em "Teatr", 1937, 3.

(2) A professora foi interpretada por Aleksandra Vassílievna Rébikova, atriz do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte.

(3) Cf. B. Rostótzki, V. V. Maiakóvski v kinó, (Maiakóvski no cinema) em *Vopróssi kinóiskustva* (Problemas da arte do cinema), Moscou, 1955, p. 23.

(4) I. Oliecha, Díl "Vospomináni o Maiakóvskom", em *Izbranie sochineniia* cit., Moscou, 1956, p. 456.

intenção de reduzir para a tela o romance de Turguié-niev, Maiakóvski ofereceu-se para o papel de Bazarov¹.

4.

O terceiro filme concebido por Maiakóvski em 1918 intitula-se *Zakóvanaia filmoi* (Prêsa pelo filme). "Conhecida a técnica do cinema escreveu nosso poeta — fiz um roteiro, paralelo ao nosso trabalho renovador no campo das letras. Ao realizá-lo, a casa produtora "Neptun" deturpou o roteiro de maneira vergonhosa"².

Naquele filme, rodado em maio por Nikandr Túr-kin, apareceram ao lado de um Maiakóvski-pintor, Lília Brik, Aleksandra Rébikova, Margarita Kibáltchitch. Podemos ter uma idéia dos valores poéticos do roteiro lendo seu traçado na reconstrução de Lília Brik, que interpretou a bailarina amada por Maiakóvski:

Um pintor se chateia. Roda pelas ruas, em busca de alguma coisa. Senta-se numa rua ao lado de uma mulher e começa a conversar, mas de repente ela se torna transparente, revelando ter em lugar do coração um chapéu, um colar e alguns grampos. Ele volta para casa. Sua mulher também fica transparente: nela as panelas ocupam o lugar do coração. O pintor encontra um amigo, que em vez de um coração tem uma garrafa e uma série de cartas de jôgo.

Na rua ele encontra uma cigana, que quer ler sua sorte. Ele a leva ao seu estúdio e põe-se a pintar com fervor seu retrato, mas o pincel move-se cada vez mais lentamente. A cigana começa a ficar transparente: tem um monte de moedas no lugar do coração. O pintor lhe paga e manda embora do estúdio. A mulher consola o artista transtornado, mas sem qualquer resultado. Ele sai de casa.

Um grande depósito cinematográfico. Os negócios vão mal: não há filmes sensacionais. Entra um homem elegante de barbicha, semelhante a um personagem de Hoffmann e a Mefistófeles também. O homem de barbicha trouxe uma caixa com o filme "O Coração do mundo". Os proprietários do depósito entusiasmam-se. Distribuem logo o filme.

Febre publicitária. Pela cidade tôda cartazes anunciam "O Coração da tela" (uma bailarina com um coração entre as mãos). Homens-sanduíche andam para cima e para baixo, distribuindo folhetos aos pedestres. Em todos os cinemas projeta-se "O Coração da tela".

(1) Cf. Katanian, op. cit., p. 464.

(2) *Priedislóvie k sbórniku stzenárev*, cit., em *Pólnoie Sobránie Soichiníeni*, XII, Moscou, 1937, pp. 159-60. Ao ler estas linhas lembramos a insatisfação de Artaud com o filme de Germaine Dulac (1928) tirado de seu roteiro *La Coquille et le Clergyman*.

Chateado, o pintor acaba num cinema. O conteúdo do filme é todo o mundo do cinema: Max Linder, Asta Nielsen e outras estrêlas, *cowboys*, policiais e diversos personagens de filmes americanos rodeiam a bailarina (Coração da tela). A projeção acaba, o público deixa a sala. O pintor adianta-se para a tela, aplaudindo freneticamente. Sòzinho no escuro, continua aplaudindo. A tela se ilumina. Desce a bailarina, aproximando-se do pintor, que a abraça, acompanhando-a à saída. Atrás deles o guarda fecha a porta. Na rua tudo é nevoeiro, chuva, confusão. Faiscando, a bailarina dá um passo atrás e desaparece através da porta trancada. Desesperado, o pintor bate furiosamente, mas em vão: a porta não se abre.

O artista volta para casa. Atira-se na cama: está doente. Um médico o ouve e receita medicamentos. Na soleira o médico encontra a cigana. Ao lado de um cartaz do "Coração da tela" a cigana pede notícias do pintor, pelo qual apaixonara-se. Os olhos da bailarina no cartaz voltam-se para eles. A bailarina presta atenção.

A empregada do pintor na farmácia. No caminho de volta fica encantada com os homens-sanduíche. Deixa cair o pacote, e os remédios rolam pelo chão. Embrulha-os num cartaz que apanha na rua, levando-os ao pintor. Ele abre o pacote e vê o cartaz. Manda embora a mulher que o auxilia, desamassa o cartaz e o apóia na mesa de cabeceira. A bailarina se anima, senta-se na mesinha. Depois se levanta e chega perto do pintor. Imensamente alegrado, ele fica logo bom da doença.

No instante em que se reanima, a bailarina desaparece dos cartazes: das paredes, dos homens-sanduíche, dos folhetos que as pessoas estão lendo. Desaparece também do filme. No depósito cinematográfico espalha-se o pânico. O homem de barbicha fica furioso.

O pintor convida a bailarina para ir à sua casa de campo. Acomoda-a num divã, enrolando-a como um cartaz comum e amarrando-a com uma fita. Toma-a nos braços com muita consideração, entra no carro com o cartaz e parte. O pintor e a bailarina chegam ao campo. Ele a recobre, põe a mesa para o almoço, esforça-se por distraí-la, mas ela já suspira de saudades e acaricia o aquecedor e a toalha, cuja brancura lembra-lhe a tela. Arranca depois a toalha com a comida, pendura-a numa parede e diante dela põe-se em pose. Em seguida pede ao pintor que lhe consiga uma tela. Ele se despede e vai de noite a um cinema vazio para arrancar a tela com uma faca.

Enquanto o pintor rouba a tela, a bailarina passeia pelo jardim. A cigana ciumenta introduz-se enquanto isso na casa de campo. Encontra a bailarina no jardim, faz uma cena incrível e no fim golpeia-a com uma faca. Na árvore, à qual a bailarina estava apoiada, há agora um cartaz transpassado por uma faca. A cigana horrorizada corre em busca do homem com a barbicha para revelar-lhe a esconderijo da bailarina que, nesse meio tempo, reaparece num atalho do jardim.

A bailarina espera o pintor num quarto da vila. Guiados pela cigana, entram o homem com a barbicha e os cineper-sonagens do filme "O Coração da tela". A bailarina fica feliz em revê-los, pois agora entediava-se sem eles. O homem de barbicha a envolve num filme, e ela se desmancha lá dentro. Vão todos embora, menos a cigana desmaiada.

Volta o pintor com a tela. Põe-se a procurar a bailarina por todo canto. Ressuscita a cigana, e fica sabendo o que aconteceu. Após tê-la rechaçado, atira-se sobre o cartaz do "Coração da tela", para encontrar a solução do enigma, e de repente percebe, ao pé da fôlha, impresso em letras minúsculas e quase imperceptíveis, o nome de uma região cinematográfica.

À janela de um vagão o pintor parte em busca desta região.

O roteiro era, portanto, intercalado de truques e procedimentos específicos da arte fílmica (sobreimpres-sões, desaparecimentos, metamorfoses). Maiakóvski pretendia talvez revelar, numa espécie de jôgo de ilusionista que nos reconduz a Méliès, as fórmulas mágicas, as estratégias e a substância fantástica, quase que a "fili-grana" do cinema, efetuando aquilo que os críticos formalistas chamavam em literatura "desnudação do método".

Os vultos que se desprendem do filme, os perso-nagens reais que "transparecem", a semelhança tela-toa-lha, a crueldade da cigana-bruxa e a partida final do pintor para o país encantado da Cinelândia compõem um "maravilhoso" que imita, em tom futurístico, ima-gens e situações das fábulas, e sobretudo temas como a passagem através do espelho e a malignidade dos quadros animados. Não é sem razão que o filme era subtítuloado "lenda do cinema".

A frágil bailarina de celulóide, digna de estar ao lado das pálidas heroínas de Griffith, assemelha-se à Colombina de papelão retratada por Blok em *Balagán-tchik*. O Mefistófeles de barbicha é uma variação dos gordões e dos "puros", mas com algo de lunático, que lembra os personagens das "sinfonias" poéticas de Biéli.

É possível que, ao tecer êste roteiro, Maiakóvski tenha-se recordado vagamente de certos filmes de Eugeni Bauer, como *Koroliéva ekrana* (A rainha da tela, 1916), que descrevia o mundo do cinema, ou *Umirái-uchchi liébied* (O cisne agonizante, 1917), cujo protago-nista era um pintor ansioso de pintar uma bailarina. A

julgar dos poucos fotogramas remanescentes, dir-se-ia que a decoração dos interiores, misto de futurismo e de atrasada "Sezession", estivesse modelada nos enfeites estilizados e vistosos dos cinedramas de Bauer, que cuidava, com um escrúpulo raro naquele tempo, da composição pictórica dos planos¹.

O tema do artista em busca de um amor ideal aproxima as aventuras do pintor às de Ivã Nov. Além disso, a partida final destes dois personagens recorda o afastar-se do poeta em direção a um setentrião mítico na tragédia juvenil.

Como no teatro, também no cinema Maiakóvski revelou grandes dotes dramáticos. "Os cineastas — escreveu êle a Lília Brik em abril de 1918 — dizem que sou para êles um ator extraordinário. Lisonjeiam-me com palavras, glória e dinheiro"².

Não há dúvida, e podemos vê-lo em *Bárichnia i Khuligán*, de que sua atuação era baseada na mímica convulsa dos tenebrosos heróis de salão que triunfavam nos filmes da época. Tanto que em *Drama v kabaré futuristov* êle desempenhara o papel de um "homem demoníaco".

Sua brincadeira com o esqueleto e o revólver, suas cínicas poses de janota correspondem às atitudes enigmáticas de um Mozjúkhin ou um Maksímov. Com seus cabelos alisados e aparência galante, aproximava-se o pintor de *Zakóvanaia filmoi* a V. Polónski, lírico intérprete de virtuosos e estetas. Nem devemos esquecer que ainda em 1918 rodavam-se na Rússia filmes adocicados, banais histórias de amor e infidelidade como *Smiat i rastoptan mói duchístis tzvietók* (Murcha e pisada está minha florzinha cheirosa) ou *Nad razbítoi tcháchei stchástia* (Sôbre a taça partida da felicidade).

Maiakóvski porém zombava daquele maneirismo patético com suas improvisações e fervor de poeta-tribuno. A casaca elegante não sufocou nêle o orgulho, o compromisso do artista na luta contra as cónvenções burguesas.

(1) Cf. N. A. Liébiediev, *op. cit.*, pp. 52-53.

(2) *Písma Maiakóvskovo k L. I. Brik*, em *Nóvoie o Maiakóvskom* cit., p. 110.

Na época da guerra civil foram rodados na Rússia diversos filmes exortativos, tipo filmes-cartaz. Maiakóvski contribuiu para esta produção improvisada e apresada escrevendo, entre o verão e o outono de 1920, o roteiro *Na front* (Ao "front"), *agitfilm* realizado em pouquíssimo tempo para os cinemas que serviam o exército combatente no *front* polonês¹.

A paixão pela arte cinematográfica renasceu em Maiakóvski após a viagem a Berlim e a Paris, em outubro-dezembro de 1922. Data daqueles meses o roteiro *Benz nº 22*, de que nos chegou apenas um trecho do prólogo.

O protagonista era um automóvel. Como já em *Mistéria-Buf*, Maiakóvski queria mostrar nesta "epopéia de cinquenta corridas" que as máquinas, libertadas da opressão dos gordos, deixam de ser inimigas dos homens. A chave do roteiro está de fato numa didascália que recorda as falas dos objetos exultantes na apoteose da Terra Prometida: "Só Outubro, que libertou o homem, libertará também a máquina".

Com sua galeria de gordos sebosos, de "carrancas zombeteiras" e de burgueses de cartola que engolem rodas, os trechos que restam reconduzem-nos aos desenhos da ROSTA.

A descrição da "grande cidade européia", que serve de pano de fundo aos planos do prólogo (certamente Berlim, a julgar pela escolha de uma Benz e a menção do Zoo), é realizada através de fotomontagens no estilo de Grosz e de John Heartfield: "Embaixo ônibus e bondes, no céu um enrêdo de vagões que levam rapidamente de uma estação a outra. Ao longe o pontinho de um automóvel, que cresce até ocupar a tela toda".

Colocando um automóvel no papel principal, Maiakóvski pretendia inserir neste roteiro as idéias do construtivismo e seu amor pela moderna civilização mecânica. O jôgo burlesco com as partes da máquina

(1) *Priedislóvie k sbórniku stzenáriev* (Prefácio à coletânea de cenários) em *Póinoie sobránie sotchiniéni*, XII, Moscou, 1937, p. 100.

antecipa as descobertas de filmes como *Bratichka* (O irmãozinho, 1926), em que Kózintzev e Trauberg divertiram-se rodando com cortes inesperados os pneus, os eixos, o radiador de um caminhão, ou *Stároe i nóvoie* (O velho e o novo, 1929), em que Eisenstein faz como que uma brincadeira sobre o conserto de um trator.

Uma segunda viagem a Berlim, em setembro de 1923, sugeriu a Maiakóvski a poesia "Kinopoviétrie" (Cinecontágio), sobre Charlie Chaplin. Parece-nos que ao compor aqueles versos ele tenha se recordado da Filmdichtung *Die Chapliniade*, (1920), de Iwan Goll, com quem encontrara-se em Paris no outono de 1922. Mas se o Chaplin de Goll é magro e assustado ("Charlot, und immer wieder Charlot zu sein!") e assume às vezes o aspecto de Cristo com a coroa de espinhos, o de Maiakóvski revela-se um mordaz gozador dos costumes e apóstolo dos necessitados.

A figura do "homenzinho amassado de Los Angeles" dá oportunidade ao poeta para zombar da Europa "das casacas e do five o'clock", dos gordos e das damas de "peito-palhoça". O público burguês, que ao ver seus filmes "relincha até as cólicas" e "chacota como uma mulherzinha beliscada", não se dá conta de que na realidade é Chaplin quem ri dele, renunciando o dia em que ("sensação universal") os oprimidos insurgir-se-ão.

Assim também Maiakóvski pagou seu tributo ao grande ator, que despertava então grandes entusiasmos entre os intelectuais de vanguarda de todos os países¹. Aquela poesia correlaciona-se com um bizarro volumezinho sobre Chaplin que Chklóvski publicou no mesmo ano em Berlim, junto com Piotr Bogatiriév e Konstantin Terechkóvitch.

Como já dissemos, naquela época o cinema americano apaixonava os jovens artistas soviéticos. E não só a roda de artistas e escritores, mas todo o povo em-

(1) O destino de Chaplin nas nações eslavas mereceria um estudo particular. Recordamos aqui de passagem que Oliecha fez Chaplin personagem do drama, *Spisok blagodeiáni* (O elenco dos benefícios, 1931), que o lírico Vietzav Nerval incluiu-o com Fairbanks entre as figuras de seu prolixo poema *Podivubodny kouzelník* (O mágico maravilhoso 1921), que os poetas do grupo polonês "Skamander" enviaram-se cartas de admiração quando foi projetado *A febre do ouro* em Varsóvia (cf. Jerzy Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Cracóvia, 1956, p. 195).

polgava-se com Keaton, Chaplin, Lilian Gish, os cavalheiros dos *western*, Pickford e Fairbanks.¹

Quando, em 1926, Mary e Douglas visitaram a URSS, a multidão acolheu-os calorosamente. Chklóvski conta:

Mary Pickford chegou com Douglas, que tinha as bochechas tão grandes que escondiam as orelhas.

Ela viajou longamente pelos pobres campos em tiras. Acompanhava-a um fotógrafo para filmá-la, não mais jovem, e a seu gordo marido glorioso, mas já a ponto de deixar a glória.

O trem corria, corriam amarelas estações. Nas plataformas das estações as pessoas gritavam.

Agitavam bonés.

Garôtas de blusa feita de *écharpes* de sêda davam as boas-vindas a Mary. Na estação reuniram-se quinze mil pessoas. O público dependurava-se das pilastras da plataforma. Gente velha com as calças puxadas para cima, gente com o paletó prêso por um só botão, gente de camisa grossa de flanela saudava a célebre americana.

A multidão corria atrás do automóvel. No carro, Mary de cabeça descoberta, seus cabelos de ouro em pó...¹

Rodou-se também um filme, em que Igor Ilínski, tendo chegado a Moscou de uma aldeia remota para ver a "noiva da América", recebia um beijo de Mary, adquirindo uma repentina e deslumbrante celebridade².

6.

As opiniões de Maiakóvski sobre o cinema eram agora bem diversas das que enunciara nos três desconexos artigos de 1913. Na revista "kino-fot" o poeta publicou, em outubro de 1922, a seguinte declaração:

(2) Na poesia "Dolg Ukráine" (Uma dívida para com a Ucrânia), de 1926, Maiakóvski afirma:

Nós sabemos
se fuma
ou bebe Chaplin;
o que sejam os tocos
de ruínas da Itália;
Mas o que sabemos
do rosto da Ucrânia?

(1) V. Chklóvski, *O Maiakóvskom* cit., p. 191. Mary Pickford evocou esta viagem na autobiografia *Sunshine and shadow*, Londres, 1956, pp. 275-84: "Douglas and I spent one week in Moscow — a week of endless receptions and meetings and gigantic feasts" (p. 280).

(2) *Potzelui* Mery Pickford (O beijo de Mary Pickford, 1927) roteiro do poeta imaginista Vadim Chercheniévitche e direção de S. Komarov. Cf. René Jeanne-Charles Ford. *Histoire encyclopedique du cinéma*, II, Paris, 1952, p. 295.

Para vós o cinema é espetáculo.
Para mim quase concepção do mundo.
O cinema é portador de movimento.
O cinema é renovador das literaturas.
O cinema é destrutor da estética.
O cinema é audácia.
O cinema é esportivo.
O cinema é difusor de idéias.

Mas o cinema está enfêrmo. O capitalismo ofuscou seus olhos, enchendo-os de ouro. Hábeis empresários guiam-no ao longo do caminho. Amontoam dinheiro, comovendo os corações com temas lamurientos.

Isto deve acabar.

O comunismo deve subtrair o cinema aos guardiões que dêle desfrutam.

O futurismo deve fazer com que se evapore a água estagnada da lentidão e da moral.

Sem isto teremos ou a "tchetchótká" importada da América ou apenas os "olhos com lágrima" dos Mozjúkhin.

A primeira já nos cansou.

O segundo mais ainda¹.

Naqueles anos Maiakóvski tratou de aprofundar seus conhecimentos da técnica cinematográfica, estudando sobretudo os processos dos filmes americanos. No artigo-entrevista *Karaúl* (Socorro), de 1927, êle apóia a superioridade do filme ocidental, porque "encontrou e utiliza meios especiais de expressão derivados da própria arte do cinema e insubstituíveis (o trem em *Nossa hospitalidade*², a transformação de Chaplin numa galinha em *A febre do ouro*, a sombra do trem que passa em *Uma mulher de Paris* etc.)³.

As idéias de Maiakóvski sôbre o cinema neste período estão intimamente ligadas às tendências do LEF e da escola formalista. Críticos e filólogos como Chklóvski, Tinianov, Brik escreveram roteiros⁴, e as teorias

(1) *Kinó i kinó*, em *Pólnoie sobránie sotchiniêni*, XII, Moscou, 1937, p. 41.

(2) *Our hospitality* (1923), interpretado por Buster Keaton, contava na primeira parte uma viagem de trem que transcorre por volta de 1850. Cf. Maurice Bardeche-Robert Brasillach, *Histoire du Cinéma*, Paris, 1948, p. 268, e René Jeanne-Charles Ford, *op. cit.*, III, Paris, 1955, pp. 243-44.

(3) *Pólnoie sobránie sotchiniêni*, XII, Moscou, 1937, p. 171. Em *A Woman of Paris* dirigido por Chaplin em 1923, os reflexos de um trem em movimento passavam pelo rosto de Edna Purviance.

(4) Dos inúmeros roteiros de Chklóvski recordamos ao menos, além de já citado *Po zakómu* (Dura Lex, 1926: direção L. Kulechóv), *Triétia Miechchánkaia* (O amor a três, ou Leito e divã, 1927: direção A. Room — títulos em adaptação italiana — N. do E.). Obra de Tinianov é a "cinenovela à moda de Gógol", *Chiniel* (O capote), realizada por Kózintzev e Trauberg em 1926. Brik escreveu o roteiro de *Potómok Tchinguiskh* (O descendente de Gêngis-Khan, ou Tempestade sôbre a Ásia, 1938: direção V. Pudovkin).

do LEF eram compartilhadas não só por Viertov e Eisenstein mas também por cineastas que não faziam parte do grupo, como Esfir Chub, Kózzintzev e Kulechóv.

Este último, por exemplo, em harmonia com as fórmulas do construtivismo, considerava o diretor de cinema um engenheiro, um construtor. Uma filmagem não lhe parecia diversa da fabricação de uma máquina. Concebendo o ator, por ele definido "natúrzhchik" (modelo) como um acrobata, ou melhor, como um engenho perfeitamente treinado, Kulechóv queria que a interpretação equivalesse a uma "soma de movimentos organizados", a uma "sequência de processos cultiváveis"¹.

Maiakóvski tinha em comum com os cineastas da vanguarda a aversão pelo naturalismo descritivo, pelas nuances psicológicas, e o gosto por um cinema excêntrico, rico de astúcias e hipérboles, e sobretudo o interesse pelas crônicas e documentários.

Não foi sem razão que o mais significativo dos crepitantes manifestos de Dziga Viertov, que se formara sobre a poesia futurista, apareceu na revista LEF, dirigida por Maiakóvski². Convencido de que o "Kinoglaz", o Cine-ôlho, ou seja, a Objetiva, por ele transformada numa espécie de ídolo, de fetiche mecânico, tivesse uma percepção mais aguda que a do ôlho humano, Viertov exaltava a "ditadura do fato", a montagem de planos filmados ao vivo, de documentos reais.

Com seus seguidores, os chamados "Kinóki", Viertov moveu uma guerra ao cinema de arte, e, recusando a invenção, os atôres, os travestimentos, confiou-se às virtudes da câmara, que registrava a vida sem máscara, na sua verdade nua e não-contaminada. "O cinedrama — escreveu ele — é ópio para o povo. O cinedrama e a religião são instrumentos de morte nas mãos dos capitalistas"³.

Maiakóvski teve um fraco pelos cinepoemas de Viertov⁴, em que a "fotografia" foi muitas vezes um pretexto para uma série de truques mirabolantes. Estimava a sensibilidade rítmica, a paciência compositiva

(1) Cf. Liev. Kulechóv, *Iskustvo kinó* (A arte do cinema), Moscou, 1929.

(2) *Kinóki Pierievorót* (Os "Kinóki". Uma revolução), "LEF", 1923, 3.

(3) Citado em Liébiédiev, *op. cit.*, p. 106.

(4) Cf. V. Chklóvski, *O Maiakóvskom* cit., p. 192.

dêste diretor, cuja montagem emparelhava as imagens como estrofes de uma lírica, como versos assonantes.

Dziga Viertov conta em seus cadernos que o poeta disse-lhe uma vez: "O kinoglaz é um farol aceso sobre o fundo dos moldes da produção cinematográfica mundial" e observa: "Eu trabalho no campo do documentário poético. Por isso sou próximo e congenial tanto à canção popular quanto à poesia de Maiakóvski"¹.

Do apêgo de Maiakóvski aos documentários é testemunho sobretudo uma nota de 1927, em que êle se manifesta contra o filme *Poet i tšar* (O poeta e o czar), de Vladímír Gardin, biografia vulgar e pomposa de Púchkin², enaltecendo, por outro lado, os filmes *Padîenie dinásti Románovikh* (A queda da dinastia dos Romanov) e *Vielíki Put* (O grande caminho), nos quais Esfir Chub reconstituiu, numa montagem inteligente, trechos de velhas crônicas. Na mesma nota o poeta critica Eisenstein, porque no filme *Oktiábr* (Outubro) fizera Lênin ser interpretado por um operário que se parecia com êle, ao invés de utilizar as seqüências dos cinejornais com a imagem autêntica do grande revolucionário³.

Mas esta ligeira discórdia não diminuiu a identidade de temas e formas que aproximam a obra de Eisenstein da de Maiakóvski. Pela densidade semântica e dinamismo interno dos planos, as rápidas frases de montagem de Eisenstein correspondem às metáforas intensas e tangíveis de Maiakóvski. O *pathos* de um corresponde às cadências oratórias do outro.

Ambos apaixonaram-se pela extravagância dos objetos mecânicos. Ambos recorreram aos meios do cartaz, às máscaras, às figuras emblemáticas. Os obe-

(1) *Iz rabótchich listádlet Dzígul Viértova* (Dos cadernos de notas de Dziga Viertov) em "Iskustvo kinó" (A arte do cinema), 1957, 4.

(2) Cf. V. R. Gardin, *Vospominánia* (Reminiscências), II, Moscou, 1952, pp. 32-41.

(3) Cf. V. R. Gardin, *Vospominánia* (Reminiscências), II, Moscou 211. Maiakóvski tratou destes temas também em dois discursos pronunciados a 15 de outubro de 1927, durante uma disputa sobre a política do Sovkinó. Após ter escarnecido do filme de Gardin e zombado do diretor Iakov Protazanov como sendo campeão das "antiguidades seculares do cinema", deteve-se sobre o Lênin de *Oktiábr* declarando: "Prometo-vos que no momento mais solene, onde quer que seja, assobiarei e cobrirei de ovos podres êste falso Lênin (*Vistupliénie na dispátie "Puti i Politika Sovkinó"*) (Intervenções no debate "Os caminhos e a política da Sovkinó") em *Nóvoie o Malakóvskom*, pp. 71-78).

sos de Maiakóvski compararam-se ao maciço "kulák" de *Stároe i nóvoie* (O velho e o novo), que era um dos filmes prediletos do poeta¹. E a sátira aos funcionários tardígrados em *Bánia* tem o mesmo caráter paradoxal de certas seqüências grotescas daquele filme, em que Eisenstein escarnece dos monstruosos engenhos do burocratismo.

7.

Em agosto de 1926, respondendo a um questionário, Maiakóvski afirmou: "O trabalho cinematográfico agrada-me sobretudo porque não é preciso traduzi-lo... As freqüentes viagens ao exterior me deram vontade de tratar sèriamente de uma arte internacional"².

Em 1926-27 o poeta criou uma série de roteiros: *Diéti* (As crianças), *Slon i spitchka* (O elefante e o fósforo), *Serditze kinó, ili Serditze vkrana* (O Coração do cinema ou O Coração da tela), *Liubóv Chkafoliúbova* (O amor de Chkafoliubov), *Dekabriukhov i Oktiabriukhov* (Dezembrão e Outubrão), *Kak pojiváiete?* (Como vai?), *Istória odnovó nagana* (História de uma pistola), *Továrichch Kopitko, ili Dolói jir!* (O companheiro Kopitko, ou Abaixo a gordura!) e *Pozabud pro kamin* (Esqueça a lareira).

Fora *Istória odnovó nagana*, inconsistente e diluído melodrama sôbre um jovem comunista que uma desilusão amorosa leva às farras e às drogas, êstes roteiros têm todos algo de grotesco³. Repletos de truques e jogos visuais, de recursos fantasiosos, vinculam-se ao cinema americano. Querendo dar às imagens um valor exclusivamente motórico, sem qualquer nuance psicológica, Maiakóvski prende-se de fato aos recursos mecânicos das comédias de Keystone, aos temas dos seriados policiais, aos achados dos filmes de Chaplin.

(1) Cf. O. Brik, *Stezenárnie mítarstva* (Tribulações de cenarista) em "Soviétskoie iskustvo", 18 de abril de 1931, nº 19. No artigo *Glazámí poeta* (Aos olhos do poeta), em "Kinó", 11 de abril de 1940, nº 16, Brik acrescenta que Maiakóvski estimava também os filmes *Po zakónu* (Dura lex) e *Potómok Tchinguis-Khana* (O descendente de Gêngis Cã).

(2) *O kinó*, (Sôbre cinema), em *Pólnoie sobráníe soichiniéni*, XII, Moscou, 1937, p. 158.

(3) Cf. O. Brik, *Stezenárnie mítarstva*, em "Soviétskoie iskustvo" (Arte soviética), 18 de abril de 1931, n. 19 e *Maiakóvski-stzenarist*, em "Iskustvo kinó", 1940, 4.

E neste sentido suas invenções coincidem com os virtuosismos e astúcias dos filmes excêntricos de Kózintzev e Trauberg.

Dos roteiros de Maiakóvski, o único que reúne ao enrêdo burlesco referências precisas de documentário é *Diéti* (As crianças), em que a descrição do campo dos pioneiros "Artiék" na Criméia é alternada com as cômicas aventuras do *businessman* Tom Dopkins, chegado à península com sua mulher e filho. Enquanto o pequeno Jim toma banho perto de um acampamento de pioneiros, um vagabundo rouba-lhe as roupas. Dois velhacos, Mão Negra e Faraó (semelhantes aos bandidos de Petrogrado dos contos de Kaviérin), seqüestram o vagabundo pensando que fôsse o filho do americano e mandam a Mr. Dopkins uma carta ameaçadora.

Maiakóvski parece aqui recordar-se do filme de *Kulechóv Neobitcháinie prikliutchénia místera westa v stranié bolchevikóv* (As extraordinárias aventuras de Mr. West no país dos bolcheviques), em que o senador americano West e o *cowboy* que lhe serve de escolta, mal chegam a Moscou tropeçam com uma quadrilha de bandidos¹. Na seqüência em que o impassível Dopkins discute com a espôsa se é ou não vantagem desembolsar a soma exigida para o resgate do filho (que está incólume em meio aos pioneiros) ressurgem as deixas satíricas das poesias de Maiakóvski sôbre a América.

Na segunda parte as vistas cinzentas dos bairros operários de uma cidade inglesa, a presença obsessiva dos policiais e a estória do mineiro que atravessa a cidade inteira para levar uma garrafa de leite à filha doente, lembram *The Kid* (O Garôto), de Chaplin; aos caprichos do garôto desrespeitoso que incomoda Carlitos em *The Pilgrim* (O Peregrino) somos reconduzidos pelas incríveis diabruras de algumas crianças traquinas na terceira parte.

As formas da comédia de pastelão fundem-se com o estilo hiperbólico da ROSTA na "cinecomédia cri-

(1) O argumento dêste filme era do poeta futurista Nicolai Assáíev.

meana"¹ *Slon i spitchka* (O elefante e o fósforo), cujo herói é um enorme gordão, um burocrata obtuso que, com a fátua consorte-fósforo vai à estação de águas de Ialta para diminuir de peso.

Como as farsas de Fatty, este roteiro, entremeado de perseguições, fugas, brigas, cambalhotas, gira em torno da descomunal gordura do burocrata e o contraste entre a banha e a inesperada agilidade que revela nos momentos difíceis. Basta pensar na sequência em que o "paquiderme", que tomou por bandidos os fiscais do navio em que viaja, atira-se n'água e num pulo chega ao pôrto de Ialta, ultrapassando até um grupo de nadadores empenhados numa competição. Ou a sequência em que, entediado por um jovem comunista sabichão, foge sobre o monte Ai-Petri, para atirar-se do alto usando o guarda-chuva como paraquedas.

A narração destas aventuras funambulescas é acompanhada por toques mordazes, que ressaltam o torpor parvo do funcionário em férias. Chegando, por exemplo, de calção, com pàzinha e balde, na praia do Mar Negro "fervilhando de corpos como papel de mósca", êle exclama: "Bela praia, mas não faz sentido que a tenham feito justamente ao lado do mar".

Um outro gordão burguês, "tio corpulento de rica aparência de chapéu-côco", aparece na "fantasia-fato" *Serditze kinó, ili Serditze ekrana* (O Coração do cinema, ou o Coração da tela), reconstituição um tanto diluída de *Zakóvanaia filmoi*. O centro da ação desloca-se do enredo amoroso entre o poeta e a bailarina às prepotências do concessionário, o obeso sr. Barril, que especula clinicamente sobre as imagens de celulóide, correndo-as com seu vulgar "gôsto do dólar".

Nesta variante Maiakóvski reuniu um grupo maior de personagens do cinema. Quando a Estrêla desaparece da tela, Chaplin, Harold Lloyd e outras figuras amassadas, bonecos em duas dimensões, agrupam-se e, seguindo proposta de Fairbanks, resolvem empreender uma busca: "Abre o cortejo o automóvel do concessionário, seguido pelo automóvel-brinquedo de Buster

(1) Maiakóvski passou o verão de 1926 na Criméia, escrevendo, além de *Diéti e Slon i spitchka* também as didascálias para o filme *Ievriéti na ziemié* (Judeus trabalhando a terra), rodado por Abram Room em Ievpatória com roteiro de Chklóvski e participação de Lília Brik. Cf. Katanian, *op. cit.*, p. 277.

Keaton. Atrás de Keaton galopa Douglas, atrás dele os *cowboys* com seus laços, atrás dos *cowboys* saltitam gangsters e policiais, olhando em torno a cada passo. Encerra o desfile Carlitos em pernas de pau com a bengala entre os dentes”.

O final é completamente diferente e menos feliz do que o de *Zakóvanaia filmoi*. Saindo do depósito cinematográfico, invadido por chamas simbólicas, um fotógrafo e uma jovem atriz (parecida com Coração da tela) detêm-se a observar um carpinteiro que trabalha nos andaimes de uma gigantesca construção. E uma didascália, que lembra os *slogans* de Dziga Viertov, comenta: “Por que não deveria também o cinema apegar-se à vida viva? Este truque é mais puro do que um Douglas”.

Uma tumultuada série de *gags* percorre o roteiro *Liubón Chkafoliúbova* (O amor de Chkafoliubov), alegre trama centralizada na figura do cômico Chkafoliubov (Armariófilo), conservador de um museu e fanático por tudo quanto é velharia, que veste antigo redingotes e considera diabólicos todos os modernos meios de locomoção.

A sátira aos que com ódio do presente choram os dias passados é abafada pela abundância de truques que se amontoam, engrenagens desenfreadas de um convulso mecanismo cômico. Certos trechos como um em que Chkafoliubov, de espada e tricórnio, persegue a saltos e cambalhotas a datilógrafa amada, bloqueando o tráfego dos bondes, ou um outro em que, para impedir que um cavalo morda um maço de flôres, acaba por arrancar-lhe o rabo, têm a rapidez convulsa dos grotescos de Ridolini.

Ao repertório dos “cômicos” pertencem também os dois perturbados irmãos Nicolai e Ivã em *Dekabriukhov i Oktiabriukhov* (Dezembrão e Outubrão): o primeiro, um fanfarrão que fugiu para Paris com a chegada dos soldados vermelhos, é eleito pelo emigrado governador do Kiev, e o outro, que não conseguiu escapar, descobre por acaso um espião dos brancos, recebendo como recompensa o cargo de “presidente da comissão para a remoção da letra iat,¹ dos letreiros das padarias da cidade de Kiev”.

(1) Letra do alfabeto cirílico suprimida na reforma ortográfica de 1917.

A comicidade dêste roteiro, em que se intercalam duas ações simultâneas, não parte de uma galopante sucessão de piadas frenéticas, mas da caricatura maliciosa de certos ambientes, como os hotéis e as rodas da emigração ou o cômodo escuro e trivial de Ivã e sua Mária Ivánovna.

Apenas *Diéti* e *Dekabriukhov* i *Oktiabriukhov* apareceram na tela. Diretores medíocres fizeram dêles filmes de pouca importância, feitos de qualquer jeito¹. Maiakóvski não teve muita sorte com o pessoal de cinema. Seus roteiros encontraram sempre a hostilidade dos burócratas, ao mesmo tempo que uma direção desleixada estragou os poucos realizados. É pena que não tenham dado em nada as conversações mantidas com René Clair em outubro de 1928 em Paris para um filme intitulado *L'idéal et la couverture* (Ideal i odieialo)². Do roteiro cogitado pelo poeta para o diretor francês chegou-nos apenas um tênue traçado que julgamos importante transcrever:

Maiakóvski ama as mulheres. As mulheres amam Maia-kóvski. Homem de sentimentos elevados, êle procura uma mulher ideal. Começou até a ler Tolstói. Forja com o pensamento criaturas ideais, promete a si mesmo unir seu destino somente a uma mulher que corresponda ao seu sonho, mas encontra sempre outras mulheres.

Uma destas "outras mulheres" desceu de um Rolls Royce e teria caído se o idealista não a tivesse sustentado. A ligação com ela, vulgar, sensual, tempestuosa, é justamente o que Maiakóvski teria querido evitar. A situação torna-se pior quando, telefonando a um número que encontrou numa carta que lhe caiu por acaso nas mãos, fica encantado por uma voz feminina, profundamente humana e expressiva. As relações não passaram das conversas telefônicas, da correspondência e a visão de uma imagem arisca que lhe estendia uma carta. Com acrescido furor êle volta à inevitável amante, sempre esperando escapar, para unir-se à querida desconhecida.

Os anos de busca, dificultados pela amante de tôdas as maneiras, serviram pelo menos para quebrar a reserva da mulher. Ela declara que será dêle e êle se purifica, abandonando o amor terreno. Com o maior mistério a desconhecida é levada ao local do esplêndido encontro. Maiakóvski vai de encontro ao princípio e fim da sua vida.

(1) *Diéti* com o título *Tróie* (Os três: direção de A. Solovióv) e *Dekabriukhov* i *Oktiabriukhov* com o título *Oktiabriukhov* i *Dekabriukhov* (direção A. Smirnov-A. Iskander), ambas em 1928.

(2) Cf. Katanian, *op. cit.*, pp. 366-67, e *Pisma Maiakóvskovo k L. I. Briks*, em *Nóvole o Maiakóvskom*, p. 169.

Mas basta um movimento de cabeça para que êle perceba que a desconhecida é a mesma mulher com quem passou tantos anos e que há pouco abandonara¹.

Este esquema contém temas de um intimismo pouco comum no cinema de Maiakóvski. É claro que nêle o grotesco barulhento vinha cedendo lugar a uma mansa e irônica melancolia, veuada de amargura. Óssip Brik lembra que o poeta gostara especialmente de um filme americano "sôbre uma môça e um rapaz que, encontrando-se por acaso entre a multidão, pela mesma multidão são separados e procuram em vão reencontrar-se, até descobrirem que eram vizinhos num enorme prédio de muitos andares e que nunca o souberam².

Trata-se, ao que parece, do filme de Paul Fejos *Lonesome* (1928), delicado conto de um idílio entre um operário e uma telefonista num parque de diversões de New York, sábado à noite³. Os temas de *Lonesome* (a desolação dos homens nas metrópoles modernas, o colorido lirismo do Luna Park) eram dos que mais falavam ao coração de Maiakóvski.

8.

Deixamos por último o roteiro experimental *Kak pojiváiete?* (Como vai?), que narra em "cinco cinedetalhes" um dia do poeta. Sequência de cortes e analogias relampejantes, de deformações e inversões, trama de audaciosos encaixes semânticos, êste cinempoema desenvolve com fantasia inesgotável aquêlê comportamento estilístico que Jakobson denominou "atuação da metáfora"⁴.

Maiakóvski, por exemplo, lê no jornal a notícia de um terremoto em Leninakan, e os objetos na sua escrivadinha começam a tremer, o lustre se espatifa, o

(1) Cf. A. Fievrálski, *Malakóvski-dramaturg*, Moscou-Leningrado, 1940, pp. 118-19.

(2) O. Brik, *Glazdmi poeta*, cit., em "Kinó", 11 de abril de 1940, n. 16.

(3) No artigo *Tchujte stikhi* cit., Lília Brik reproduz um esboço do enredo, talvez para um roteiro, encontrado entre os papéis de Maiakóvski. Ela está convencida de que o poeta o tinha escrito sob a influência do filme *Müdel aus Havanna*, que ela viu em Berlim em 1932 aconselhada por Brecht. *Das Müdel aus Havanna* é o título alemão de *The Cuban Love Song* (A rumba do amor) de W. S. Van Dyke, com Lawrence Tibbett e Lupe Velez. Ainda que o esquema de Maiakóvski e o conteúdo do filme tenham muito em comum, é absurdo supor uma influência, se pensarmos que o poeta morreu em abril de 1930, enquanto o filme foi feito somente em 1931.

(4) Roman Jakobson, *Noviéhata rásskaia poésia*, (A novíssima poesia russa), Praga, 1921, p. 20.

calendário se desmancha num monte de papel e a chaleira assobia, inchando-se "como que imitando um vulcão em erupção". Ou, cochilando no postigo de uma caixa, Maiakóvski derrama tinta nos papéis do contador, e os papéis transformam-se no Mar Negro. Ou ainda, Maiakóvski e uma garôta inflamam-se, andando "nas asas do amor", e eis a atuação da metáfora: "à garôta e a Maiakóvski nascem asas de avião".

É um processo freqüente na obra dos futuristas. Basta recordar a cena de *Ochibka Smiérti* (O êrro da morte), de Khliébnikov, em que a Morte declara ter a cabeça "vazia como um copo" e é obrigada a desatar-rachá-la para dar de beber a um defunto, ou o episódio do homem que calça um beijo como galocha em *Vladimir Maiakóvski* ou os versos do poema "Pro eto" (Disto), em que as lágrimas formam um rio sôbre o qual o poeta-plantígrado põe-se a navegar.

Podemos encontrar um exemplo também em *Závist* (Inveja) de Oliecha, em que os badalos dos sinos dão vida a uma figura de sons, chamado Tom Virlirli (I, xii). Além disso, já Morgenstern, nos *Galgenlieder* ("Ein Glockenton fliegt durch die Nacht"), entrevira na trama sonora dos sinos a história de uma frívola Bim que trai Bam para fugir com Bum¹.

Neste roteiro reúnem-se todos os temas principais da criação de Maiakóvski. E em primeiro lugar reaparecem, saltitantes e rebeldes, as letras do alfabeto. Na seqüência em que o poeta se apressa a compor uma lírica, as letras se espalham e amontoam, como nos "poemas fonéticos" de Hausmann².

Da cabeça começam a irromper as letras, volteando pelo quarto.

Maiakóvski pula, enfia-as no lápis.

Maiakóvski derrama as letras do lápis, como rôscas de um bastão, e com esforço anota-as no papel.

Letras voadoras enfiam-se em frases trituradas, para depois escapar outra vez.

Por um instante pousam frases do tipo "Como eram belas, como eram frescas as rosas"³ ou "O passarinho de Deus não conhece"⁴ etc.

(1) Paul Klee ilustrou a poesia de Morgenstern no desenho *Glockentoene*, 1918.

(2) Cf. Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, 1958, pp. 51-68.

(3) Verso de uma lírica de I. Míátlev, reproduzido por Turguiéniev numa poesia em prosa de 1879.

(4) Verso do poema "Tzigáni" (Os ciganos, 1824), de Púchkin.

Maiakóvski separa com o lápis uma letra da outra, agarra-as e escolhe as necessárias.

O desfile das peças de vestuário, que descem às ruas com a desagradável dignidade de fetiches, lembra-nos a pitoresca sublevação das roupas e velharias em *Vladimir Maiakóvski*. Passando os olhos pela página dos anúncios, o poeta pára na frase "Vista-se e cosa sòmente na loja do Moskvochviéi"¹, e eis que de repente saem à rua "passados, novos em fôlha, sòzinhos, casacos e ternos: calças, paletós e colêtes, e cada um, no lugar da cabeça, traz um cartaz no qual está marcada uma soma considerável"².

Como a bailarina de celulóide que se descolava da tela, diversos personagens de papel saltam das colunas do jornal que Maiakóvski está lendo. A atenção do poeta é atraída, por exemplo, pela notícia de um suicídio, e imediatamente:

O jornal se levanta e forma um ângulo como um enorme leque.

Do canto escuro do jornal sai a figura de uma môça. Desesperada, levanta a mão com o revólver, leva o revólver à testa, aperta o gatilho.

Despedaçando o jornal, como um cão dilacera um arco estendido, Maiakóvski pula dentro do quarto formado pelas páginas.

Procura agarrar e desviar a mão com o revólver, mas é tarde: a môça cai por terra.

Não falta em *Kak pojiváiete?* a caricatura dos pequenos burgueses. Há uma família de "alegres orangotangos" que odeiam a poesia, uma "família suiniforme" que visita Maiakóvski, entediando-o com suas conversas. Para livrar-se dêles, o poeta recorre a um guarda, que os aterroriza com o aviso de que previsões de terremoto aconselham passar a noite ao relento.

As falas entremeadas à descrição do encontro de Maiakóvski com a "môça da crônica" (que é a mesma que se suicidara) são construídas sôbre uma espécie de negação afirmativa, sôbre um divertido jôgo de oxímoros, como as respostas de Sob Akin aos indiscretos num

(1) "Moskvochviéi": truste estatal moscovita da indústria do vestuário. Na lírica "Pólnotch v Moskvié (Meia-noite em Moscou)", de julho de 1931, Mandelstam define-se "homem da época do Moskvochviéi".

(2) Reminiscência de certas colagens dadaístas.

trecho da *Comiédia s ubiistvom* (Comédia com homicídio):

— Mas eu não falarei com você.

A môça se afasta, vira a cabeça várias vezes, sacode-a em sinal de negação.

Por fim começa a falar.

— Mas eu não virei com você. Só dois passos.

Dá um passo atrás do outro.

Ele a toma pelo braço e caminham juntos.

Maiakóvski colhe da calçada uma flor aparecida como por encanto.

Maiakóvski diante da porta de casa.

— Mas você não vai subir comigo. Só por um instante.

Por toda parte é inverno. Somente diante da casa vê-se um jardim florido, árvores com pássaros. A fachada é coberta de rosas. Num banco o porteiro enxuga a testa suada.

Nas asas do amor.

Na môça e em Maiakóvski nascem asas de avião.

A môça e Maiakóvski sobem a vó a escada.

No quarto imundo tudo começa a florescer. Do tinteiro surgem lírios, os humildes enfeites ornaram-se de rosetas. A simples lâmpada vira um lustre.

Maiakóvski derrama água de uma garrafa.

— Mas nós não beberemos. Só um copo.

A môça diz:

— Como é forte a sua água!

Ele toma-lhe o copo e aproxima-se devagar.

— Mas nós não nos beijaremos!

Beijam-se.

O florescimento inesperado do esqualido ambiente e a aparição das asas recordam o sonho de Chaplin em *The Kid* (O garoto), onde o triste bairro de *slums* vira uma região ilusória, toda guirlandas e maços de rosas, e grandes asas brancas despontam nas costas dos habitantes¹.

Mas o roteiro todo é uma progressão crescente de prodígios e metamorfoses, no espírito dos filmes de vanguarda ocidentais. As figuras e os objetos mudam de dimensão a cada instante, como no mundo mágico de Alice. Vejamos, por exemplo, o episódio em que a cozinheira de Maiakóvski volta para casa, tendo às costas uma cesta com as compras e os jornais:

(1) Cf. Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*. Paris, 1946, pp. 119-24, e Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, Londres, 1952, pp. 120-28.

A cozinheira anda. Os jornais às suas costas crescem, dobrando-a. As casas, pelas quais passa, pouco a pouco diminuem. A cozinheira fica minúscula. As casas ainda menores. Nas costas da cozinheira um enorme globo terrestre. A mulher prossegue, arrastando com dificuldade as pernas sob aquele pêso.

Uma rua em perspectiva. Trilhos de bonde vêm ao encontro da câmara. Do fundo, roda sôbre a objetiva o globo terrestre, aumentando rapidamente.

A entrada de casa. A porta abre sôzinha. O globo rola até à porta, diminuindo até poder entrar.

Pelo turbilhão de metáforas excêntricas, *Kak po-jiváiete?* vincula-se aos mais arrojados poemas de Maikóvski, e sobretudo a "Óblako v chtanákh" (A nuvem de calças) e a "Pro eto" (Disto). As fórmulas cinéticas do futurismo combinam perfeitamente com a dinâmica e os expedientes da montagem cinematográfica.

A exuberância dos temas fantásticos confere ao dia do poeta o caráter de uma viagem imaginária num país de objetos animados, de sortilégios, de aparições de fábula. A trama elástica de crescimentos, desapareições, diminuições, pretende exprimir a comicidade da fragilidade humana e ao mesmo tempo a consoladora certeza de que a vida é uma série de imprevisíveis maravilhas.

Neste roteiro, como também na tragédia juvenil e nos poemas de amor, o que mais impressiona é a amplitude do horizonte, o relâmpago súbito das deixas metafísicas. O final, por exemplo, dilata-se como o final de "A nuvem de calças" sôbre uma paisagem cósmica, sôbre um fundo de estrêlas. O carrossel das metáforas semelhantes a espelhos curvos e o transformismo inquieto dos personagens apaziguam-se, enfim, na enigmática imensidão do universo.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Cartaz de Kukryniksy para <i>Os Banhos</i> (1930).	
<i>Os Banhos</i> no Teatro da Sátira em Moscou (1953)	11
Modêlo do cenário por Krokovski e Lavinski para <i>Mistéria-Buf</i> de Maiakóvski (1921)	45
<i>Professor Bubus</i> , de Alexei Faiko. Desenhos feitos por Ilya Shlepyanov (1925)	68
<i>Le Cocu Magnifique</i> , de Crommelinck, em reapresentação em 1928 no Teatro Meyerhold	112
Igor Ilínski em <i>O Percevejo</i> (Prissípkin), encenação de Meyerhold (1929)	153
<i>Os Banhos</i> , de Maiakóvski, direção de Meyerhold (1930), primeiro ato	191
Desenhos de Maiakóvski. Montagem	210
<i>A Morte de Tariélkin</i> , de Sukhovo-Kobylin. Encenada por estudantes do Teatro Meyerhold no Teatro do Instituto de Arte Teatral, 1922	223
<i>Prêsa pelo Filme</i> (1918). Cena do filme onde aparecem Lília Brik (a bailarina) e Maiakóvski (o pintor)	240

INDICE

A

- Akionov, J., 102
 Aleksandrov, A. S. (Serge), 141, 145
 Aleksandrov, Grigóri, 104, 150
 Aleksiei Aleksieiév-Iákovlev, 81n., 82n., 198n.
 Alexandre III, 74, 158, 199
 Álperov, Dmíttri, 222n.
 Alpers, B., 124n., 127n., 133n., 145n., 177n., 203n.
 Altman Natan, 72, 73, 102, 115
 Andriánova-Pierietz (Várcara P.), 216
 Andriéiev, Leonid, 48, 58n., 138, 231, 244n.
 Andriéieva, M., 86, 88
 Ánienkov, Iúri, 90, 91, 140, 141.
 Antik, P., 244
 Apollinaire, Guillaume, 55, 237, 241
 Apúkhtin, Aleksiei, 47, 228
 Arcimboldo, Giuseppe, 55
 Argan, Giulio Carlo, 236n.
 Arkin, D., 235n.
 Arp, Hans, 119n.
 Artaud, Antonin, 47 e n., 236 e n., 250n.
 Arvatov, Boris, 37n.
 Aschenbrenner, Margot 37n.
 Assiéiev, Nicolai, 12, 15, 18, 22, 121, 129n., 164, 261n.

B

- Babánova, M., 128, 133.
 Bábel, Isaac, 121
 Bagritzki, E., 22, 45, 164
 Baian, Vadim, 24, 176, 177
 Baliev, Nikita, 187
 Bardeche, Maurice, 257n.
 Bart, V., 30
 Bauer, Engeni, 163, 252, 253
 Beethoven, Ludwig van, 147
 Beckmann, Max, 212
 Biebutov, Valiéri, 100, 103, 126
 Biéli, Andriei, 78, 138, 212, 252
 Bierkov, P., 81n., 225n.
 Biezimiênski, Aleksandr, 173, 195, 197
 Blok, Aleksandr, 14, 33, 48, 59, 60, 64n., 77, 78, 82, 88, 117, 156, 158, 163, 168, 200, 212, 216, 217, 246n., 252.
 Boccioni, Umberto, 24, 26
 Bogatiriév, Piotr, 255
 Bogdanov-Berezóvski, 203
 Bracelli, Giovanni Battista, 111
 Braque, Georges, 30
 Brasillach, Robert, 257n.
 Brecht, Bertolt, 265n.
 Brik, Lília, 15n., 36n., 60n., 75, 87, 183, 206, 245, 247, 248, 250, 253, 262n., 265
 Brik, Ossip, 72-75, 121, 155, 165n., 248, 257 e n., 260n., 265 e n.
 Briussov, V., 71
 Bródiski, Isaac, 198
 Bulgakov, Mikhail, 232
 Burliuk, David, 12, 15 e n., 17-20, 23, 26, 29-32, 70, 73, 186n., 242 e n., 245, 247.
 Burliuk, Nicolai, 12, 23, 24, 242
 Byron, G. Gordon, 79

C

- Ceck, S., 178
 Chagall, Marc, 30, 73, 116, 212
 Chaplin, Charles, 57, 138, 214, 255 e n., 256, 257 e n., 260, 261, 268
 Charlot, v. Chaplin
 Chchedrin, R., 104 n.
 Chchóv, A., 40
 Chchúkin, 30
 Chebálin, V., 204
 Chercheniévitich, V., 25, 59, 134, 148, 213, 242, 243, 246n.
 Chestakov, V., 123
 Chestertan, Gilbert Keit, 123
 Chítova, V., 187n.
 Chklóvski, Victor, 28n., 31n., 42 e n., 53n., 60n., 64n., 72n., 83n., 89n., 118 e n., 121-123n., 125 e n., 127n., 141n., 142n., 143 e n., 145n., 148n., 152 e n., 243 e n., 245 e n., 248 e n., 255, 256 e n., 257 e n., 258n., 262n.
 Chkólvik, I., 30, 62, 146
 Chopin, Fryderyk, 137
 Chostakovitich, D., 130n., 157, 185.
 Chub, Esfir, 258, 259
 Cimbali, S., 236n.
 Clair, René, 264
 Clemenceau, Georges, 93, 95, 100
 Crommelynk, Fernand, 123, 128, 129, 154
 Cruze, James, 130

D

- Danilov, S., 137n., 144n., 146n.
 Dankman, A., 222
 Dante, 71
 Dargomiyski, A., 138
 De Amicis, Edmondo, 248
 Deineka, Aleksandr, 204
 Delvari, Georges, 141, 216

Dérain, A., 30, 31
 Diáquilev, S., 39
 Didelot, C.-L., 202
 Dienfkin, A., 93
 Dierjávín, G., 13, 164
 Dierjávín, K., 63n., 91, 116n.
 Dimíttriev, I., 214n., 215n.,
 216n., 217n.
 Dimíttriev, V., 115, 127
 Dohnányi, Ernest von, 234
 Dostoiévski, F., 18, 28, 89,
 187
 Dráudin, T., 99
 Dreiden, Simon, 156
 Duchamp, Marcel, 57
 Dulac, Germaine, 250n.
 Durov, Anatóli, 215n.
 Durov, Vladímír, 215n.
 Duvákin, V., 92n.

E

Edison, Thomas Alva, 110
 Euchenbaum, Boris, 72
 Einstein, Albert, 109-110, 200
 Eisenstein, Sierguéi M., 12,
 73, 104, 121, 122n., 131,
 140, 148-152, 205n., 214,
 220, 227n., 245n., 255, 258,
 259, 260
 Ekster, Aleksandra, 30, 39,
 63, 73, 116, 136, 146
 Eli Egandiuri, v. Zdaniévitch,
 Iliá.
 Erdman, Boris, 213, 215
 Erdman, Nicolai, 105, 137,
 177, 179
 Erenberg, Vladimir, 203n.
 Erenburg, Iliá, 70 e n., 85n.,
 119n., 135
 Erlich, Victor, 72n.
 Éventov, I., 28n, 105n.

F

Faikó, A., 123, 135, 136
 Fairbanks, Douglas, 129, 172,
 255n., 256
 Falk, Robert, 30, 72
 Fatty, nome de arte de Ros-
 coe Arbuckle, 197, 262
 Fejos, Paul, 265

Ferdinandov, B., 114, 124,
 134, 140, 148
 Femillade, Louis, 248
 Fievrálski, A., 46n., 86n.,
 88n., 99n., 101n., 103n.,
 104n., 105n., 106n., 109n.,
 124n., 170n., 185n., 205n.,
 207n., 221n., 265n.
 Filonov, D., 30, 62, 146
 Fiódorov, N., 53, 110, 199
 Fiódorov, V., 227n.
 Fonvizin, Denis, 199
 Ford, Charles, 172n., 256n.,
 257n.
 Foregger, Nicolai, 109, 114,
 124, 148, 153, 155, 213
 Fort Paul, 234
 Fortugé, 154n.
 Fraenkel, Heinrick, 172n.
 Fratellini, Albert, 215n.
 Frelich, Oliég, 247

G

Gabo, N., 119n.
 Gan, Aleksiéi, 119 en.
 Gardin, Vladímír R., 259 e
 n.
 Gárin, E., 133, 138
 Gay, John, 202
 Giacomino, 216
 Gish, Lilian, 256
 Glier, R., 202, 230
 Glinka, M., 105, 138
 Gniésin, M., 138
 Gógol, Nicolai, 25n., 51,
 137, 138, 139n., 144-147,
 154, 199, 228, 238
 Goldschmidt, Alfons, 116n.
 Goltschmidt, Vladímír, 26, 71
 Goleizóvski, Kassian, 124,
 213
 Goll, Iwan, 255
 Goloúchev, S., 231
 Golovin, A., 127
 Gontcharova, N., 20, 30, 31,
 32, 35, 39 e n., 242
 Gorelik, Mordecai, 116n.,
 123n.
 Gorin-Goriánov, Boris, 158
 Górkí, M., 142n.
 Gorodietzki, Sierguéi, 40

Gorski, Alksandr, 213
 Gortchakov ou Gorchakov,
 Nicolai A., 101n., 148n.,
 151n.
 Gourfinkel, Nina, 99n., 148n.
 Gozzi, Carlo, 101, 115
 Grabbe, Christian Dietrich,
 66
 Granóvski, Aleksiei, 102,
 114, 116.
 Griboiedov, A., 55, 139,
 205n.
 Griffith, David Wark, 252
 Grigóriev, Boris, 125
 Gritz, T., 32n., 211n.
 Grinkrug, Liev., 245 e n. 246
 Gropius, Walter, 236
 Grosz, George, 98, 161, 165
 e n., 254.
 Guro, Elena, 15
 Gruchner, S., 185n.
 Gvózdiev, A., 124 n., 161n.

H

Haftmann, Werner, 30n,
 54n.
 Hasek, Jaroslav, 16, 147
 Hausmann, Raoul, 266 e n.
 Heartfield, John, 254
 Hildebrandt, Hans, 66n.,
 141n.
 Hoffmann, Ernst Theodor
 Amadeus, 62, 115, 139
 Honze, J., 42n., 124n., 236n.
 Huff, Theodore, 268n.
 Hugnet, Georges, 146n.

I

Iakulolov, G., 39, 70-71, 115
 Iarón, Grigóri, 226
 Ichikawa, Sadanji, 154 e n.
 Ieláguin, I., 124n., 135n.,
 234n.
 Ielizavieta Petrovna, 157
 Ierchóv, Piotr, 35n.
 Iessiênin, Serguei, 13, 19, 78,
 79, 96, 128, 172, 218
 Ievlinov, B., 65m.

Ievriéinov, N., 19, 41, 61, 91
 e n., 151, 152n., 203n.,
 232n.
 Ilf, Iliá, 147, 168, 199
 Ilinski, Igor, 101 e n., 104,
 105, 115n., 124n., 128n.,
 132, 133, 145n., 187, 207n.,
 226, 227 e n., 235, 256
 Inber, Nat, 71n.
 Iskander, A., 202
 Iudiênitch, N., 93
 Iúriev, Iúri, 235
 Iuriéniev, R., 148n.
 Iutkiévitch, S., 122n., 140,
 143, 148n., 187, 188n., 194,
 195 e n., 207 e n.
 Ivanov, Alikssandr, 77
 Ivanov, Viacheslav, 40

J

Jakobson, Roman, 72, 109,
 200, 265 e n.
 Janácek, Leos, 178
 Jarry, Alfred, 147
 Jeanne, René, 172n., 256n.,
 257n.
 Jéguin, Liev, 23
 Jones, Sidney, 105
 Jukóvski, S., 29

K

Kalínikov, Ióssif, 169, 171
 Kalítin, N., 183n., 187, 207n.
 Kamiénski, Vassíli, 12, 15,
 20 e n., 23n., 26 e n., 29,
 34, 35, 40, 43n., 70-73, 88,
 121, 125, 186n., 211n.,
 212n., 213 e n., 235 e n.
 Kandínski, V., 54 e n., 72,
 119n.
 Karandash, 215
 Kassianov, Vladímir, 242
 Katanian, V., 23n., 24n., 45n.,
 62n., 65n., 75n., 86n., 88n.,
 92n., 98n., 104n., 105n.,
 109n., 110, 120n., 153n.,
 154n., 155n., 159n., 160n.,
 161n., 185n., 186, 191n.,
 206n., 207n., 221n., 222n.,
 231n., 243n., 264n.

Kaviérin, V. 142, 261
 Keaton, Buster, 256, 257n.
 Kélin, D., 29
 Kellermann, Bernard, 135
 Kêrenski, A., 158, 246
 Kháitchenko, G., 101n.
 Khárdjiev, N., 24n., 28n.,
 30n., 32n., 40n., 183n.,
 186n., 211n., 228n.
 Khersnski, Khrisanf, 127n.
 Khlíebnikov, V., 12-19, 24,
 25, 32 e n., 33, 34-37, 40-
 42, 46, 55, 56, 59, 63, 72,
 83, 117, 164, 180-182, 195,
 211 e n., 242n., 266.
 Khmieliov, Nicolai, 187
 Khodassievitch, Valentina, 222
 Kholódnaia, Viera, 169, 173,
 229
 Khrakóvski, V., 100
 Kibaltchitch, Margarita, 246,
 250
 Kirilov, Vladímir, 74
 Kirkiner, E. L., 31
 Kissielióv, V., 100, 138
 Klee, Paul, 55, 212, 230,
 266n.
 Kokoschka, Oskar, 68
 Komarov, S., 255n.
 Komissarjévskaja, Viera, 61,
 64, 233
 Komissarjévski, F., 115
 Kóniekov, Sierguéi, 213
 Koonen, Alisa, 43n.
 Koslov, Piotr, 79
 Kózintzev, N., 188
 Kózintzev, Grigóri, 131,
 139n., 140, 143-145, 147,
 169n., 185, 214, 237, 255,
 257n., 258, 261
 Kracauer, Siegfried, 172 e n.
 Kramskói, J., 16
 Krijítz, G., 143
 Krilov, Víctor, 164
 Krimmer, E., 204n.
 Kúgiel, A., 64, 90, 91
 Kukriníksy, 185
 Kúlblin, Nicolai, 25, 30
 Kulechóv, L., 145, 152, 245n.,
 257n., 258 e n., 261
 Kuprin, A., 216, 217

Kuznietzov, Ievg., 81n.,
 138n., 198n., 213n., 215n.,
 216n., 219n., 221n.
 Kuznietzov, Pávied, 213, 214

L

Laforgue, Jules, 61
 Larianov, Mikhail, 20, 24,
 30-32, 35, 37-39, 215, 242
 Lariéniov, Boris, 242
 Lavínski, A., 92, 100, 117-
 119, 121, 180, 184
 Lazárienko, Vitáli, 101, 212,
 214-219, 242
 Lecocq, Charles-Alexandre,
 102, 115
 Léger, Fernand, 97
 Lelièvre, Léo, 154n.
 Lemarchand, Louis, 154n.
 Lénin, Vladímir, 93, 109-110
 Lenormand, H.-R., 236n.
 Lentóvski, Mikhail, 206
 Lentulov, A., 30, 31, 65n.,
 70
 Leonardo da Vinci, 31
 Leprophon, Pierre, 268n.
 Leslie, Earl, 154n.
 Levenson, A., 87
 Levi, Carlo, 188n.
 Liébiediev, Ivá, 217
 Liébiediev, N. A., 122n.,
 144n., 148n., 169n., 234n.,
 237n., 253n., 258n.
 Liénski, A., 136n.
 Liénski, D., 105
 Liepkó, V., 188n., 208.
 Liérmantov, M., 167

M

Machkov, Iliá, 30, 31, 70, 72
 Maeterlinck, Maurice, 233
 Maiakóvskaja, Liudmila, 17,
 20 e n.
 Maiakóvskaja, Olga, 17
 Maksímov, V., 169, 173, 253
 Maksimóvitch, V., 242 e n.
 Maláchkin, Sierguéi, 170n.
 Maliévitch, Casímir, 23, 30,
 37-39, 44, 62, 72, 73, 83,
 87, 117, 119n. 180

Maliúguin, L., 187n.
 Maliútin, J., 92, 106n., 226
 Mandelstam, O., 13, 14, 267
 Marajanichvíli ou Mardjanov,
 Kote, 88, 91, 153
 Mariengof, A., 19 e n.
 Marinetti, Filippo Tommaso,
 24-26, 140, 145, 148, 149
 Markov, P., 79n., 114n.,
 132n., 164n., 177n., 203
 Markov, Wladimir, 16n.
 Martínek, K., 188n., 207n.
 Martinet, Marcel, 130
 Martinson, Sierguéi, 133, 203
 Masereel, Frans, 134
 Mass, V., 155
 Massenet, Jules, 14
 Matichina, O., 62n.
 Matínski, M., 229
 Matisse, Henri, 30
 Matiúchin, Mikhaíl, 38, 39,
 61
 Mathias, Leo, 109, 1
 Matov, Aleksíei, 227
 Mei Lang-fang, 205n.
 Melchinger, Siegfried, 236n.
 Méliès, Georges, 252
 Menglet, G., 188n.
 Meyerhold, Vsiévolod, 12, 64,
 71, 75, 85-88, 95, 97-100,
 102, 103, 104, 114, 115,
 123-139, 141, 152, 154-161,
 173, 177, 184, 187 e n.,
 188, 190, 191, 198, 202,
 203, 205 e n., 207 e n.,
 209, 219, 226, 227 e n.,
 232-238, 249
 Mguebróv, A., 7 e n., 62 e
 n., 67 e n., 80n., 87
 Miátlev, J., 14, 266n.
 Miétchenko, 76n.
 Milton, Georges, 227
 Mistinguett, 154n.
 Moholy-Nagy, Laszlo, 119n.
 Mokúlski, S., 141n.
 Moldávski, D., 85n.
 Mológuin, N., 133
 Moltchanov, J., 170
 Moor, D., 92
 Morgenstern, Christian, 266
 e n.
 Morozov, 30

Moskvín, Ivã, 187
 Mozjúkhin, Ivã, 253, 257

N

Naumov, E., 76.
 Nezval, Vitezslav, 22 e n.,
 255n.
 Nicolau I, 137
 Nielsen, Asta, 251
 Niemiróvitch-Dántchenko, V.,
 102, 131
 Niestchastlivtzev, 19
 Niúrenberg, A., 92
 Nivínski, J., 115
 Novitzki, Páviel, 123 n.

O

Offenbach, Jacques, 105, 115
 Ogníóv, Vladímír, 104n.
 Ókhlopkov, Nicolai, 104, 236
 Oliecha, Iúri, 13, 19, 29 e
 n., 57, 120 e n., 158, 159n.,
 214 e n., 218n., 249 e n.,
 255n., 266
 Ostróvski, A., 19, 40, 131-
 -132, 150, 151, 152, 154,
 187, 194, 227, 228.
 Ovídio, 118
 Oy-ra, 154n.

P

Pallenberg, Max, 161
 Pasternak, Boris, 12-15, 18,
 27, 28, 46 e n., 52, 121,
 164.
 Pat e Patachan, *nome de*
arte de Carl Schenströen e
 Herald Madsen, 214
 Pevsner, Antoine, 119n.
 Picabia, Francis, 200
 Picasso, Pablo, 31
 Pickford, Mary, 256 e n.
 Piel, Harry, 171, 172 e n.
 Piertzóv, V., 53n., 62n., 64n.,
 83n., 165n., 180n., 184n.
 Piérski, R., 243
 Pietróv, E., 147, 168
 Pietróv, N., 91 e n., 207 e n.

Pietróvski, D., 34, 35n.
 Pilsudski, J., 93
 Piotróvski, A., 91
 Piromonichvíli, Niko, 32
 Piscator, Erwin, 161, 236 e n.
 Plutchek, Valentin, 104n, 187,
 188, 194, 195 e n., 207
 e n.
 Pobiedonóstzev, K., 199
 Podgaiétzki, M., 135, 154
 Pogodin, N., 236
 Polianóvski, Maks, 242,
 243n., 247 e n.
 Polónski, V., 169, 253
 Popova, L., 117, 119, 121,
 123, 128, 130
 Pozner, Vladímír, 173 e n.
 Prokófiev, Sierguéi, 182, 185,
 186n.
 Protazanov, Iakov, 185, 259n.
 Pudovkin, V., 257n.
 Pugatchóv, E., 34
 Púchkin, A., 13, 18, 37, 74,
 172, 184, 247, 259, 266n.
 Púnin, N., 37n, 72, 73, 118
 e n., 225 e n., 227 e n.
 Purviance, Edna, 257n.
 Puchmin, B., 230

R

Rabinóvitch, J. 131
 Rachmâninov, S., 17
 Radlov, N. E., 118n.
 Radlov, Sierguéi, 43 e n., 44
 n., 90, 91, 114, 139 e n.,
 141, 142 e n., 214, 222
 Radúnski, J., 214n., 215n.,
 216n., 219n.
 Rafael, 31, 74
 Rafálski, M., 116n.
 Raich, Zinaída, 133, 204, 235,
 238
 Raikhel, A., 188n.
 Rait, Rita, 103 e n., 198n.
 Rostrelli, Bartolomeo, 74
 Rávdél, E., 102
 Rázin, Stienka, 34
 Read, Herbert, 119n.
 Rébikova, Aleksandra, 249n.,
 250
 Rémy Tristan, 215n.

Riabuchíuski, Páviel, 175n.
 Richter, Hans, 236
 Ridolini, *nome de arte de*
 Larry Semon, 263
 Riémizov, Aleksiéi, 40, 83
 Rimski-Kórsakov, N., 146
 Ripellino, Ângelo Maria,
 74n., 121n.
 Rochal, Grigóri, 134
 Ródtchenko, A., 72, 117, 119,
 121, 152, 180, 184-185.
 Romachóv, Boris, 176n., 179
 Romanov, Pontielicimón,
 170n.
 Room, Abram, 257n., 262n.
 Rostótzki, B., 60n., 62n., 249n.
 Róskin, V., 92
 Rostovtzev, M., 158, 226
 Roth, Joseph, 116n.
 Rouault, Georges, 30
 Rousseau, Jean-Jacques, 76
 Royer, Jean-Michel, 236n.
 Rózanov, V., 139
 Rózanova, O., 30, 36, 72
 Rukavíchnikov, Ivã, 213, 214
 Rumiántzev, Mikhaíl, 215 e n.

S

Sakhnóvski, I., 102
 Saltikóv-Chchedrin, 195n.
 Sapak, Ve. 187n.
 Sapunov, N., 138
 Sarian, M., 26
 Schlemmer, Oskar, 21, 66,
 140, 141 e n., 204
 Schnitzler, Arthur, 234
 Schreyer, Lothar, 21n., 39n.,
 54n., 67n.
 Schwitters, Kurt, 42, 145
 Scott, A. C., 154n.
 Selvínaki, Iliá, 109
 Semett, Mack, 189, 205
 Seton, Marie, 148n.
 Seuphor, Michel, 38n.
 Severini, Gino, 177
 Shakespeare, William, 136n.
 Siemionov, S., 42
 Sievieriánin, Igor, 14, 15, 24,
 173, 176, 198, 242
 Simolin, B., 104

Sinclair, Upton, 135
 Slavínski, Levquêni, 248
 Slonimsky, I., 124, 202
 Smichliáiev, Valiéri, 148, 245n.
 Smirnóv, A., 123n., 265n.
 Smólin, D., 146, 164
 Smólitch, N., 157
 Snopkov, P. 203 n.
 Sologub, Fiódor, 163n.
 Solovióv, A., 264n.
 Solovióv, V., 87, 91
 Sonrel, Pierre, 236n.
 Spassky, S., 70n.
 Stanislávski, K., 79 e n., 114, 132, 226, 230-233
 Sterenberg, D., 72, 73
 Stiepanova, V., 117, 118, 121, 123, 129, 184
 Strauch, Maksim, 133, 205, 206
 Stravínski, Igor, 186
 Subótik, L., 106n.
 Súkhovo-Kobílin, A., 123, 129, 163, 194, 196, 199, 227
 Svierdlin, Liev, 133, 205
 Sweeney, James Johnson, 116n.
 Szaniawski, Jersy, 255n.

T

Tai-Choa, 202n.
 Taírov, Aleksandr, 39, 43n, 63, 71, 114-116, 124, 125, 154, 214, 234n., 237.
 Tatlin, Vladímir, 30, 37, 41, 42, 70, 71, 117-118, 123, 127, 140
 Taylor, Frederick Winslow, 148
 Tchaikóvski, P., 157n.
 Tchapek, Josef, 31
 Tchardínin, P. 169
 Tchitchikov, 25
 Tchekhov, A., 51, 228, 229, 231, 238
 Tchekov, Mikhail, 138, 187
 Tchelepianov, Iliá, 135, 136
 Tchekríguin, Vassíli, 23, 30, 53

Tcheriemnikh, M., 92
 Tcherniávski, J., 188n.
 Tchernichévski, N., 180
 Tchárni, Sacha, 28 e n.
 Tchukóvski, Korníei, 22 e n., 28 e n., 35 e n., 244n.
 Terechkovitch, K., 255
 Thomas, Ambroise, 14
 Thúchkin, N., 79n., 132n.
 Tibbett, Lawrence, 265n.
 Tichler, A., 104n.
 Tiemiérin, A., 133
 Tieriéntiev, J., 37, 42, 140 e n., 146, 147
 Tinianov, Iúri, 121, 184 e n., 257 e n.
 Toeplitz, Jersy, 148
 Toeplitz, Krzysztof Teodor, 246n.
 Toller, Ernst, 116n.
 Tolstói, A., 200
 Tolstói, Leão, 18, 76, 95, 99, 141, 264.
 Tranberg, L., 131, 139n., 147, 169n., 185, 214, 237, 255, 257n., 261.
 Triênin, Vladímir, 28n.
 Trietiakóv, Sierguéi, 53, 100, 121-122, 151, 227, 236
 Triolet, Elsa, 46 e n., 181 e n., 186 e n.
 Truzzi, Williams, 218, 222
 Tugendchold, ou Tugendhold, Jacques, 41n., 116n., 136n.
 Turguiéniev, J., 250, 266n.
 Túrkin, Nicandr, 247, 250
 Tzara, Tristan, 146n.
 Tzvietáieva, Marina, 22

U

Uldaltzova, N., 72

V

Vakhtangov, Ievguêni, 43, 79 e n., 101, 115, 125, 129, 177
 Vakhtangov, Sierguéi, 204, 235
 Van Dogen, Kees, 30
 Van Dyke, W. S., 265n.

Van Gogh, Vincent, 30
 Varlamov, A., 138
 Varna, Henri, 154n.
 Veisbrem, P. 204n.
 Velez, Lupe, 265n.
 Verhaeren, Émile, 25 e n.,
 87, 98, 115, 126, 243
 Vialov, 134
 Vichniévski, Ven., 26n., 169n.,
 171n., 215n., 242 e n.,
 244.
 Vichniévski, Vsievolod, 203
 Viertov, Dziga, 121, 122,
 152, 258, 259, 263
 Viesmin, A., 123
 Vinokur, G., 121
 Vlaminck, Maurice, 30
 Vogel, Jaroslav, 178n.
 Volkov, Nicolai, 64n., 124n.,
 237n.
 Volóchinov, V., 204n.
 Vorónski, A., 80n.
 Vsievolódski-Gerngross, 81n.,
 123n.

W

Wagner, Richard, 128
 Wells, Herbert George, 110,
 199, 200
 Whitman, Walt, 71
 Wilson, Woodrow, 93
 Wingler, Hans Maria, 66n.
 Wrangel, P., 93

Z

Zabolótzcki, Nicolai, 13, 164
 Zaitchikov, V., 133, 205
 Zamiátin, Ievguèni, 83, 163
 e n., 181, 190, 200
 Zdaniévitch, Ilia, *dito* Iliazol,
 29, 31n., 32, 37, 38, 42,
 146n.
 Zetkin, Clara, 197
 Zevierjéiev, L., 62n.
 Zglinicki, Friederich V., 172n.
 Zielinski, Kornéli, 16n., 165
 Znosko-Bocóvski, Ievg. A.,
 234n.
 Zograf, Nicolai, 136n.
 Zonov, A., 106n., 226
 Zóchchenko, M., 191 e n.,
 203 e n.

COLEÇÃO DEBATES

1. *A Personagem de Ficção*, A. Rosenfeld, A. Cândido, Décio de A. Prado, Paulo Emílio S. Gomes.
2. *Informação. Linguagem. Comunicação*, Décio Pignatari.
3. *O Balanço da Bossa*, Augusto de Campos.
4. *Obra Aberta*, Umberto Eco.
5. *Sexo e Temperamento*, Margaret Mead.
6. *Fim do Povo Judeu?*, George Friedmann.
7. *Texto/Contexto*, Anatol Rosenfeld.
8. *O Sentido e a Máscara*, Gerd A. Bornheim.
9. *Problemas de Física Moderna*, W. Heisenberg, E. Schroedinger, Max Born, Pierre Auger.

10. *Distúrbios Emocionais e Anti-Semitismo*, N. W. Ackerman e M. Jahoda.
11. *Barroco Mineiro*, Lourival Gomes Machado.
12. *Kafka: pró e contra*, Günther Anders.
13. *Nova História e Novo Mundo*, Frédéric Mauro.
14. *As Estruturas Narrativas*, Tzvetan Todorov.
15. *Sociologia do Esporte*, Georges Magnane.
16. *A Arte no Horizonte do Provável*, Haroldo de Campos.
17. *O Dorso do Tigre*, Benedito Nunes.
18. *Quadro da Arquitetura no Brasil*, Nestor Goulart Reis Filho.
19. *Apocalípticos e Integrados*, Umberto Eco.
20. *Babel & Antibabel*, Paulo Rónai.
21. *Planejamento no Brasil*, Betty Mindlin Lafer.
22. *Linguística. Poética. Cinema*, Roman Jakobson.
23. *LSD*, John Cashman.
24. *Crítica e Verdade*, Roland Barthes.
25. *Raça e Ciência I*, Juan Comas e outros.
26. *Shazam!*, Álvaro de Moya.
27. *As Artes Plásticas na Semana de 22*, Aracy Amaral.
28. *História e Ideologia*, Francisco Iglésias.
29. *Peru: Da Oligarquia Econômica à Militar*, Arnaldo Pedroso D'Horta.
30. *Pequena Estética*, Max Bense.
31. *O Socialismo Utópico*, Martin Buber.
32. *A Tragédia Grega*, Albin Lesky.
33. *Filosofia em Nova Chave*, Susanne K. Langer.
34. *Tradição, Ciência do Povo*, Luís da Câmara Cascudo.
35. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, Affonso Ávila.
36. *Sartre*, Gerd A. Bornheim.
37. *Planejamento Urbano*, Le Corbusier.

38. *A Religião e o Surgimento do Capitalismo*, R. H. Tawney.
39. *A Poética de Maiakóvski*, Bóris Schnaiderman.
40. *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty.
41. *A Multidão Solitária*, David Riesman.
42. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, A. M. Ripellino
43. *A Grande Esperança do Século XX*, J. Fourastié
44. *Comunicação e Arte*, Décio Pignatari
45. *Unissexo*, Charles Winick
46. *A Arte de Agora, Agora*, Herbert Read
47. *Bauhaus — Nova arquitetura*, Walter Gropius
48. *Signos em Rotação*, Octavio Paz
49. *A Escritura e a Diferença*, Jacques Derrida
50. *Linguagem e Mito*, Ernst Cassirer
51. *As Formas do Falso*, Walnice Galvão
52. *Mito e Realidade*, Mircea Eliade
Raça e Ciência II, L. C. Dunn e outros
O Trabalho em Migalhas, George Friedman
Espaço e Tempo, Hugh Lacey
A Significação no Cinema, Christian Metz
A Operação do Texto, Haroldo de Campos



SÍMBOLO S.A. INDÚSTRIAS GRÁFICAS
Rua General Flores 518 522 525
Telefones 51 6173 52 1209
São Paulo Capital Brasil

