

O teatro de **MEYERHOLD**

Tradução, Apresentação e Organização de
Aldomar Conrado



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA



Em

Teatro de Meyerhold

— volume organizado e apresentado pelo crítico e teatrólogo Aldomar Conrado — estão reunidos os textos fundamentais da experiência inovadora e criativa praticada pelo célebre diretor artístico.

MEYERHOLD

rompeu as fórmulas em uso no seu tempo, a velha tradição da cena teatral, abrindo novos caminhos e oferecendo inéditas alternativas à representação dos textos dramáticos, procurando levar para a arte cênica as inquietações e fermentações intelectuais da época que vivia.

Como

Teatro Dialético

— de Bertolt Brecht,

A Preparação do Ator

— de Constantin Stanislávski,

e Teatro Político

— de Erwin Piscator,

O Teatro de Meyerhold

é obra indispensável a todos quantos se interessam pelos problemas da cultura em tôdas as suas dimensões, notadamente as da arte teatral.

MAIS UM LANÇAMENTO DE CATEGORIA DA
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Coleção
TEATRO DE HOJE
Direção de
DIAS GOMES
Série Teoria e História
Volume 10

VOLUMES PUBLICADOS

SÉRIE AUTORES NACIONAIS

Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar — *Se Correr o Bicho Pega,
Se Ficar o Bicho Come*
Flávio Rangel e Millôr Fernandes — *Liberdade, Liberdade* (2.^a ed.)
Dias Gomes — *O Santo Inquérito*
Dias Gomes — *O Pagador de Promessas*
Dias Gomes — *Senhora na Bôca do Lixo*

SÉRIE AUTORES ESTRANGEIROS

Bertolt Brecht — *O Sr. Puntila e Seu Criado Matti* — trad. de Millôr
Fernandes
Sófocles — *Édipo Rei* — Trad. de Mário da Gama Kury

SÉRIE TEORIA E HISTÓRIA

Paolo Chiarini — *Bertolt Brecht*
Bertolt Brecht — *Teatro Dialético*
Erwin Piscator — *Teatro Político*
Constantin Stanislavski — *A Preparação do Ator* (2.^a edição)

PRÓXIMO LANÇAMENTO

Joahn Strindberg — *Senhorita Júlia* — trad. de Mário da Silva e
Knut Bernström

O TEATRO DE MEYERHOLD

Tradução, apresentação e organização de
ALDOMAR CONRADO

Este volume reúne trabalhos diversos de e sobre Meyerhold, inseridos em várias revistas, jornais e publicações editados dentro e fora da União Soviética.

Claudio



civilização
brasileira

Montagem de capa:
MARIUS LAURITZEN BERN

Diagramação e supervisão gráfica:
ROBERTO PONTUAL

Direitos desta tradução reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua 7 de Setembro, 97
RIO DE JANEIRO

1969

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

ÍNDICE

Vsévolod Meyerhold: uma Informação (Aldomar Conrado)	1
O Teatro Naturalista e o Teatro de Estados da Alma	15
Presságios Literários de um Nóvo Teatro	23
Primeiros Ensaios de um Teatro Estilizado	27
O Teatro de "Convenção Consciente"	37
O Teatro-Studio	41
No Teatro Vera Kommissarjevskaja	49
<i>Notas Sôbre a Direção</i>	51
<i>Montagens</i>	53
O Esteta dos Espetáculos Imperiais	61
<i>"Tristão e Isolda", de Wagner</i>	63
<i>"Don Juan", de Molière</i>	71
<i>Montagens</i>	77
Dr. Dappertutto	83
<i>A Barraca de Feira</i>	85
<i>O Grotresco no Teatro</i>	91
<i>Programa do "Studio Meyerhold" 1914-1915</i>	103
<i>Crônica do "Studio Meyerhold"</i>	105
<i>Curso de Meyerhold — A Técnica dos Movimentos</i>	

<i>Cênicos</i>	107
<i>"Studio Meyerhold" — 1916-1917</i>	113
O Outubro Teatral	117
<i>Montagem</i>	119
<i>O Teatro do Nosso Tempo (Mensagem de Meyerhold dirigida aos atôres, técnicos e demais dirigentes do "Teatro Livre")</i>	121
<i>A Propósito de "As Auroras" — A recriação de uma obra</i>	125
Meyerhold e Maiakóvski	129
<i>Encontro com Maiakóvski</i>	131
O Construtivismo	139
<i>O Construtivismo Espacial na Cena</i>	141
<i>Da Cena Elisabetana à Biomecânica</i>	149
<i>A Biomecânica</i>	157
<i>Montagens</i>	161
O Ator de Meyerhold	165
<i>O Ator e sua Técnica</i>	167
O Ator e sua Atuação	173
<i>Características Indispensáveis ao Ator</i>	175
A Reconstrução do Teatro	179
Meyerhold Fala (Anotações feitas por Alexandre Gladkov)	193
Cartas a Tchekov	219
Enfrentando o Tribunal Stalinista (Discurso de Meyerhold na Conferência dos Diretores em Abril de 1936)	235

Vsévolod Meyerhold: uma Informação

ALDOMAR CONRADO

EM ABRIL de 1936 realiza-se em Moscou uma conferência de diretores de teatro. Na realidade não se trata de uma conferência e sim de uma espécie de tribunal onde se pretende julgar um homem e suas idéias. O réu: Vsévolod Meyerhold. Dêle se pretende uma profunda autocrítica onde seus princípios sejam totalmente renegados.

Em janeiro do mesmo ano Zdanov havia estigmatizado o "formalismo" numa sessão do Soviete Supremo e esta excomunhão foi seguida de uma série de vigorosos artigos no *Pravda*, que, se não foram redigidos por Stálin, tiveram sua inspiração. Condenavam tôdas as pesquisas artísticas que não tivessem por objetivo um realismo concreto e didático (com referência especial a tôdas as tendências não-figurativas) e convidavam os seguidores do "formalismo cosmopolita" a uma autocrítica. O compositor Chostakovitch foi a primeira vítima e no território do teatro o *Teatro de Arte II* (antigo Primeiro Estúdio de Stanislávski) foi tachado de mórbido. Em 28 de fevereiro foi

fechado por ordem do Soviete Supremo e do Comitê Central do Partido. Logo começaram os expurgos que privaram a jovem dramaturgia soviética de suas melhores esperanças.

Em abril de 1936 reuniu-se a conferência dos diretores de teatro na qual os formalistas eram convidados a confessar publicamente sua culpa. O discurso de Meyerhold era particularmente esperado.

Mas quem é Meyerhold? Durante anos e anos uma verdadeira cortina de silêncio envolveu este nome. O estudo da filiação Meyerhold-Piscator-Brecht ainda está em seus inícios. A dificuldade de se encontrar os materiais para pesquisa (até bem pouco tempo seu nome fôra apagado na União Soviética) explica o silêncio. Somente em 1956, quando se realizou uma série de debates sobre a crise do teatro soviético, o nome de Meyerhold voltou a ser pronunciado. O *Novy Mir*, em edição de agosto de 1956, pede "que sejam preenchidos os brancos da história do teatro" e que a arte russa exangue seja autorizada a se nutrir nas fontes vivas de mestres como Meyerhold ou Eugene Vakhtangov.

Desde então o nome de Meyerhold é pronunciado cada vez com maior insistência na imprensa soviética. Memorialistas como Ilya Ehrenburg, Alexander Golovine, Igor Ilinski e sobretudo Alexandre Gladkov comparecem na reabilitação do genial homem de teatro russo. Atualmente o que resta dos arquivos de Meyerhold encontra-se na Biblioteca Estatal Lunatcharski, em Leningrado. Uma comissão especial, da qual faz parte uma filha do artista, ocupa-se de preparar uma publicação.

Nasceu em Penza, na Rússia Central, em 28 de janeiro de 1874. Sua mãe tinha origem báltica e seu pai era filho de uma francesa. Foi batizado Karl-Theodore-Kasimir. Seu pai era fanático de sua pátria alemã, do regime bismarquiano e da fé luterana. As relações entre pai e filho eram tão deterioradas que, ao atingir a maioridade, Karl naturalizou-se russo, converteu-se à religião ortodoxa e, nesta mesma ocasião, trocou seu nome. O Meyergold (denunciando a origem judaica paterna) transformou-se em Meyrhold e seu prenome Karl-Theodore-Kasimir transformou-se em Vsévolod, em homenagem a Garchine, novelista cheio de talento, que ainda na juventude suicidou-se.

“Era o escritor preferido da minha geração”, diz Meyerhold. “Exprimiu a música de seu tempo”.

Confessa ainda outras predileções intelectuais na juventude. “Lia tudo de Dostoiévski, felizmente alternado com Lermontov, o segundo atenuando o efeito do primeiro”.

Penza era um centro teatral. Depois da abolição da servidão, ficaram na cidade numerosos amadores do teatro. A mãe de Meyerhold, frustrada em suas relações conjugais, refugiava-se na música e nos espetáculos, transmitindo seus gostos aos filhos. Conta Meyerhold que, na sua infância, ficava muito tempo defronte de um espelho, fazendo poses, representando.

As companhias teatrais em excursão encontravam em Penza uma platéia entusiasta. Os grupos locais representavam, de preferência, o *vaudeville* e os artistas itinerantes apresentavam os textos clássicos. O jovem artista vai se familiarizando com os grandes textos e ainda estudante toma parte em representações de amadores. O programa de uma representação escolar de 1892 — tinha então dezoito anos — cita-o duas vezes: como ator e como assistente de direção.

Meyerhold não foi um aluno brilhante: várias vezes reprovado, prolongou por muito tempo seus estudos secundários. Depois, vai estudar Direito em Moscou, mas logo vê-se atraído pela intensa vida teatral desta cidade. Como toda a juventude de seu tempo fez sua aprendizagem nas galerias superiores do Teatro Maly, onde os melhores atôres desempenhavam os grandes papéis. Nesta época o jovem Stanislávski aplicava seus princípios de nova arte da *mise-en-scène* na “Sociedade de Arte e Literatura”. Meyerhold abandona o Direito e entra na escola dramática tendo como professor Dantchenko. É incluído num grupo que participa do Teatro de Arte de Moscou pelo seu professor. Dantchenko assim fala do seu aluno — “Entre os alunos da Escola Filarmônica, Meyerhold é um fenômeno excepcional. Raro encontrar-se um jovem tão sério!”

No Teatro de Arte, Meyerhold delira de entusiasmo. Escreve: “Tenho a impressão de ter sido admitido numa Academia de Arte Dramática, tantas são as coisas interessantes, inteligentes, originais, novas. Stanislávski não é somente um talento, é um genial *metteur en scène* e um pedagogo também genial. Que erudição, que fantasia! “O que mais fascina Meyerhold é a arte de Stanislávski em utilizar os meios cênicos para criar a

atmosfera exigida pelo repertório moderno. No entanto, Meyerhold começa a discordar dos caminhos do Teatro de Arte. Em carta a uma amiga de infância, diz: "Chorei. Tive vontade de fugir. Aqui só se fala de forma. Beleza, beleza, beleza! Quanto à idéia, um grande silêncio, e se chegam a mencioná-la, é de tal maneira como se fôssem ultrajados por ela. Meu Deus!" Mais tarde seu nome será sinônimo de formalismo.

Seu primeiro grande papel foi o de Treplev em *A Gaivota* de Tchekov: um jovem dramaturgo em procura de formas novas, infeliz no amor e na arte e que termina por suicidar-se. Esta continua sendo sua interpretação favorita embora a maioria da crítica e do público tenha preferido a sua composição do príncipe de Aragon, no *Mercador de Veneza*.

Começa a sentir-se sufocado no Teatro de Arte. Considera que o realismo psicológico é incapaz de trazer uma solução exigida pela literatura. Em 1902 separa-se de seus mestres e decide procurar um caminho próprio. Em companhia de Kocheróv, outro ator rebelde, organiza um grupo que tomou o nome de "Sociedade do Drama Novo" (16 atôres e 11 atrizes). Em excursão pela província, Meyerhold, encontrando as piores dificuldades, esforça-se para apresentar a um público não esclarecido um repertório de real qualidade, com a apresentação de textos novos que permitissem experiências inéditas. Ao lado de peças de Tchekov, Hauptmann, Zudermann, Górkí ou Ibsen, apresenta outras mais difíceis, "modernas", de Hamsun, Heyermans, Maeterlinck, Schnitzler e mesmo do simbolista polonês, Przybyszewski (pronunciar: Pchebychévski). Sobre êste período, escreve: "Comecei por imitar servilmente Stanislávski. Em teoria rejeitava a maior parte de seus conceitos, mas na prática caminhava tímidamente sob seu comando. Não me arrependo, pois êste período me enriqueceu bastante. Não é perigosa a imitação para um jovem artista. Trata-se de um degrau quase obrigatório. Para os jovens é útil copiar os bons modelos: isto os dispõe à independência interior. A imitação de um artista de quem nos sentimos próximos permite a definição total."

Em Tiflis, no Clube Artístico, encontra um palco moderno com muitas inovações técnicas: palco giratório, mecanismo permitindo a elevação de setores do palco em diferentes níveis, novas instalações elétricas. Tenta substituir a massa individualizada de Stanislávski, onde cada figurante tem seus próprios

movimentos, por grupos coloridos. Esquematiza. Mas como não tem um decorador que compreenda suas idéias nem os meios para contratar um, utiliza profusamente os efeitos de luz, chegando mesmo a usá-los em lugar de cenários. Mas o público está por demais acostumado a admirar o realismo psicológico de Stanislávski, e a montagem de a *Neve* de Przybyszewski provoca vaias.

As experiências demasiado difíceis para as platéias da província são seguidas de longe por Stanislávski. Este, embora um mestre, estava sempre insatisfeito, sempre em busca do novo. Fascinado pelo gênio do seu ex-aluno resolve proporcionar-lhe os meios de poder praticar suas pesquisas. Convida-o a dirigir em Moscou um Estúdio-Laboratório experimental. Encontra forte oposição dos integrantes do Teatro de Arte, mas enfrenta-os. A tentativa foi um fracasso.

Atravessando um período de grande dúvida em que sentia ter chegado o seu teatro a uma espécie de beco sem saída, apesar do imenso sucesso que ainda obtinha, Stanislávski resolve convidar Meyerhold e juntos fundam o Estúdio Teatral. Conta em *Minha Vida na Arte*: "Não se tratava de um teatro organizado nem de uma escola para principiantes, mas de um laboratório onde se fariam experiências com atôres mais ou menos traquejados". "O credo do novo Estúdio resumia-se, aliás, na seguinte frase: o realismo acabou. Chegou a hora de transportar para o palco o irreal. É necessário representar a vida não como ela é de fato, mas tal qual, em sonhos e visões, a vê o artista, nos seus momentos de inspiração. Seria necessário traduzir cênicamente essa visão dos seres e das coisas, à moda dos pintores, músicos e poetas da nova escola, cujas obras não possuem contornos nítidos, melodias acabadas ou pensamentos formulados com clareza. A força da nova arte dramática deve provir de uma combinação, de uma harmonia de côres, de linhas, de sons e de assonâncias, capazes de criar uma impressão geral que influa inconscientemente no espectador". No entanto, embora concordasse teóricamente com as experiências que estavam sendo feitas por Meyerhold, Stanislávski, ao assistir ao ensaio geral de *Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, e *Schluck e Jau*, de Hauptmann, desanima. Diz: "Pude assim convencer-me, mais uma vez, de que existe um abismo entre os sonhos do diretor e a sua realização, e de que o teatro ne-

cessitava, em primeiro lugar, de atôres novos e de uma técnica nova. Já que o Estúdio não nos trouxera nada disto, claro que só serviria para formar diretores e encenadores. Ora, nessa época, o que me interessava não era um diretor capaz de encobrir as falhas dos artistas, mas um diretor capaz também de formar verdadeiros artistas.” “Sem os atôres adequados tudo aquilo ficava reduzido a teorias e fórmulas abstratas”. O que realmente acontecia entre Stanislávski e Meyerhold era um conflito da estética de duas gerações artísticas, diz Nina Gourfinckel, era a oposição entre um “teatro do ator” e um “teatro do diretor”. No fim de sua vida, Meyerhold dava razão ao seu mestre: “Quando Stanislávski fechou o Estúdio da rua Povarskaia, isto foi para mim um drama pessoal, mas na realidade êle tinha razão. A impaciência e a impetuosidade que me são características levaram-me a juntar elementos inconciliáveis: dramaturgia simbolista, pintores estilizantes e jovens atôres formados pelo realismo psicológico do Teatro de Arte. Passada a amargura do fracasso, dêle extraí uma lição: era necessário formar um nôvo tipo de ator e só então impor-lhe as tarefas novas.”

Em fevereiro de 1906 Meyerhold encontra-se sem trabalho. Retorna, então, à província para ressuscitar a Sociedade do Drama Nôvo. Em Tiflis e Poltava retoma seu antigo repertório e aplica-lhe um trinômio: forma, ritmo e luz. Um público atrasado e atôres medíocres dificultam-lhe os passos. “Aqui não tenho nenhuma satisfação”, lamenta-se numa carta. Vem então um grande acontecimento: recebe uma carta de Vera Kommissarjevskaja, considerada pela crítica como a Duse da Rússia, convidando-o para dirigi-la. Em Petersburgo Vera tem o seu próprio teatro; a Meyerhold entrega a direção geral. Vários são os espetáculos apresentados: *Hedda Gabler*, de Ibsen; *Casa de Bonecas*, de Ibsen; *O Eterno Conto*, de Przybyszewski; *Irmã Beatriz*, de Maeterlinck; *A Vida do Homem*, de Andréiev; *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlinck; *O Milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck e *A Barraca de Feira*, de Alexandre Block. Embora alguns dêesses espetáculos tivessem uma boa acolhida, Meyerhold tem que deixar a companhia. As intrigas do irmão de Vera, também encenador, e o próprio descontentamento da atriz são os motivos. “Verifiquei, diz Vera Kommissarjevskaja, que nós, atôres, nada temos a fazer neste tipo de

teatro; senti o nó que Meyerhold tinha atado ao nosso pescoço... Ele tinha transformado nosso teatro em laboratório experimental de encenação." Pode-se verificar que Vera e Stanislávski têm o mesmo ponto de vista.

Imediatamente após o rompimento de Vera com Meyerhold, para grande espanto da classe teatral russa, Teliakóvski, diretor dos teatros imperiais, convida Vsévolod para fazer parte da Companhia Dramática Alexandrina, como ator e diretor. Até então, nada era mais rotineiro do que os espetáculos oficiais, geralmente conduzidos por altos funcionários e nunca por homens de teatro. Mas Teliakóvski desejou violentar seus espectadores — gente da Córte, nobres e altos burgueses. Como cada espetáculo de Meyerhold era sempre um escândalo na Rússia, isto pareceu-lhe um fator de divertimento.

Para Meyerhold a oportunidade foi excelente: contou com meios teatrais praticamente ilimitados.

A velha guarda realista que integrava a companhia imperial recebe Meyerhold com grande agressividade. Davydov e Savina, os dois grandes nomes da companhia, tornam-se seus inimigos irreconciliáveis. O único aliado poderoso que Meyerhold vai encontrar é o pintor Golovine. Nesta época, Vsévolod professava o "esteticismo" então em moda. "Sou um poeta e não um mestre escola... sou um esteta", diz nesse tempo. Com o auxílio de Golovine, realiza os seguintes espetáculos: *Tristão e Isolde*, de Wagner, *Don Juan*, de Molière; *Orfeu*, de Gluck; *O Convivado de Pedro*, de Púshkin; *O Baile de Máscaras*, de Lermontov.

Desde a montagem de *A Barraca de Feira*, de Block, no Teatro Kommissarjevskaja, em 1906, Meyerhold tem uma atividade intelectual das mais febris. Ao lado do elegante esteta apaixonado pelo drama literário, surge um outro Meyerhold investigando as fontes do teatro popular. Participa então das famosas "quarta-feiras" de Viatcheslav Ivanov, em companhia de críticos de arte e poetas, onde toma parte em discussões sobre o teatro. É desta fase a montagem de *A Adoração da Cruz*, de Calderón. Sendo artista dos teatros imperiais, Meyerhold esconde essa sua atividade sob o pseudônimo de Doutor Dappertutto, personagem demoníaco de Hoffmann, um dos seus autores prediletos. Como Dr. Dappertutto escreve ensaios, faz conferências e cria pequenos estúdios e grupos teatrais.

Desta época é a criação de um estúdio-escola que terá quatro anos de vida, vindo a desaparecer no caos da Revolução. Ao mesmo tempo publica uma pequena revista: *O Amor das Três Laranjas*. Nela se combate o teatro literário, psicológico e realista em nome da *commedia dell'arte*. Publicam-se textos de Plauto, Menandro, Lope de Rueda, Tieck, Gozzi. Dessa época é a sua afirmação de que "o movimento, numa representação, é o meio de expressão mais poderoso; o papel do movimento cênico é o mais importante de todos os elementos teatrais. Privado da palavra, do figurino, de todos os elementos outros, o teatro continua teatro somente com o ator e sua arte de movimentos".

No *Estúdio Meyerhold* eram as seguintes as principais matérias de ensino:

I — Estudo da técnica dos movimentos cênicos: dança, música, atletismo, esgrima. Esportes recomendados: tênis, lançamento de disco, barco a vela.

II — Estudo prático dos elementos materiais do espetáculo: cenário, decoração, iluminação do palco; os figurinos e os objetos de cena;

III — Princípios fundamentais da técnica da comédia italiana improvisada;

IV — Aplicação ao teatro moderno dos métodos tradicionais de espetáculo dos séculos XVII e XVIII (estudados sem academismo dogmático nem espírito de imitação);

V — A música do drama.

Ainda deste período: "O teatro é uma arte; por conseguinte tudo deve estar subordinado às leis desta arte. As leis da vida e as da arte não são idênticas. O fundamento da arte teatral é a representação. Mesmo ao se mostrar o cotidiano no palco, isto é feito através de uma representação. Mostrar a vida no palco significa representar esta vida".

A Revolução Socialista de Outubro encontra em Meyerhold um partidário incondicional. Quase que a totalidade da intelectualidade russa mantinha-se ainda ligada aos princípios liberais da Revolução de Fevereiro; Meyerhold, juntamente com Block e Maiakóvski, são os únicos artistas a responderem ao apêlo de Lunatchárski, comissário do povo para a educação nacional, que pedia a democratização do teatro. Considerados como um poderoso instrumento de cultura, os teatros foram

incorporados, por decreto de 22 de novembro de 1917, à educação nacional, formando um departamento especial (T.E.O.). Meyerhold é nomeado diretor da seção de Petrogrado do T.E.O. Em meio às imensas dificuldades dos primeiros tempos revolucionários Meyerhold pouco pôde fazer como afirmação, a não ser a apresentação do *Mistério Bufo*, de Maiakóvski, em colaboração com o autor, por ocasião do primeiro aniversário da Revolução de Outubro.

Em 1919, fugindo da fome, abandona Petrogrado juntamente com sua mulher e três filhas e se refugia na Criméia. É então aprisionado pelos “brancos” e só consegue voltar para a República Socialista Soviética Russa em agosto de 1920.

Nomeado diretor do T.E.O. panrusso, Meyerhold reúne os elementos da extrema esquerda artística, a qual identifica a revolução na arte com a revolução política. Surge então o movimento “outubro teatral”. Seus integrantes desejavam esquecer por completo o antigo teatro profissional para substituí-lo por um teatro proletário. No jornal *O Mensageiro do Teatro*, em 1920, diz Meyerhold: “O T.E.O. organizará seu trabalho de modo a tornar-se, no terreno teatral, um órgão de propaganda comunista. É preciso liquidar de uma vez por todas com as tendências culturais neutras”. E no mesmo jornal, em 1921: “Nas mãos do proletariado a arte é um instrumento, uma ferramenta e um produto industrial”.

Desta forma Meyerhold aceitava o ponto de vista extremista do *Proietkūl* (Comitê Central das Organizações Culturais, formado em setembro de 1917), rejeitando toda cultura não politizada. É criado o *Mastkomdram* — atelier de dramaturgia comunista — onde os autores são convidados a criar o drama novo e que não produz nenhuma obra aceitável. Diante deste fracasso, para inaugurar o seu teatro, Meyerhold recorre a uma peça de Verhaeren, *As Auroras*, escrita em 1898. Ao fazer a adaptação desta peça para a nova realidade russa, Meyerhold proclama os direitos do encenador sobre o texto, sua visão tendo primazia sobre a visão do autor.

Diz então Meyerhold: “Atualmente, somente dois tipos de teatro são possíveis:

- 1) o teatro proletário, ativo, que anuncia a futura cultura da jovem classe no poder;
- 2) o teatro chamado profissional.

Abordemos o problema dos teatros profissionais. O autor desse teatro se pretende "apolítico", mas somente ele mesmo acredita nisto. Na realidade o apoliticismo é um contra-senso; ninguém — e também o ator — é jamais apolítico ou associal; cada um de nós é um produto de seu meio, cujas linhas de força determinam a natureza do ator nas suas variações individuais, sociais e históricas".

E a respeito da encenação de *As Auroras*:

"A renovação do público teatral nos obriga a modificar nossa atitude em relação ao dramaturgo. Muitas coisas parecem insuportáveis ao novo espectador soviético. Aos seus interesses nos dirigimos e não aos dos autores. O auditório, o espectador, é quem decide."

Podemos ver, deste modo, que toda a modificação da atitude do diretor em relação a um texto, modificação que no Ocidente teve seus grandes teóricos em Brecht e Piscator, realmente tem seu ponto de partida nas experiências de Meyerhold, com o advento da Revolução de Outubro. Quando Meyerhold já submetia os textos a uma adaptação de acordo com as exigências sociais de sua época, Brecht ainda começava a escrever suas primeiras peças: *Baal* e *Tambores na Noite*.

Nos fins de setembro de 1918, Maiakóvski, numa reunião privada, lia *Mistério Bufo*, primeira obra dramática da nova era. Lunatchárski ficou entusiasmado. No entanto, os teatros não se interessaram pela sua montagem e contam que certos atores faziam o sinal da cruz ao escutar tais "heresias". Sem conseguir furar a barreira dos teatros, Maiakóvski exclama, um dia, indignado ao ver o repertório que era representado (*O Tzar Fédor, O Príncipe Igor, O Rei se Diverte, O Barão Cigano, O Conde de Luxemburgo*): "Diabos, vivemos ainda sob a monarquia!"

Meyerhold vai em socorro do poeta e a peça é representada para a comemoração do primeiro aniversário da Revolução de Outubro. Dois anos depois, respondendo ao "apelo das novas realidades revolucionárias", Maiakóvski modificou a peça, atualizou-a, Meyerhold desenvolveu sua concepção do espetáculo e o *Mistério* foi desta vez apresentado, em Moscou, para o Terceiro Congresso do Comintern. Escreve Meyerhold: "Entendemo-nos perfeitamente sobre a "política", que, em 1918, era o tema principal: Outubro, aos nossos olhos, representava

a saída para o impasse em que se encontrava a *intelligentsia*. Apesar de muito jovem, Maiakóvski possuía uma espantosa maturidade política e, apesar de ser mais velho, muito teve que aprender com êle. Apesar de sua reputação de rústico, possuía um tato impressionante". Meyerhold encena, ainda, de Maia-kóvski: *O Percevejo* e *A Grande Lixívia*.

Em 2 de abril de 1923 celebraram-se solenemente, no Teatro Bolshoi, em Moscou, os cinqüenta anos de Meyerhold, ao mesmo tempo que os 25 anos de suas atividades teatrais. Foi-lhe concedido o título de Artista do Povo. Em 25 de abril era apresentado o primeiro espetáculo construtivista: *O Corno Magnífico*. O credo da nova escola negava tôda tendência figurativa, preconizava o emprêgo de materiais em seu estado bruto e clamava por uma arte antiestética, exclusivamente utilitária, em harmonia com a alma e o ideal dos operários. Integravam o grupo construtivista: Popova, Radtchenko, Medounétski e os irmãos Stenberg. Meyerhold, com o mesmo ardor com que elabora o "teatro teatral", pôe-se a experimentar a idéia de uma teatralidade antiestética. Disto resultou um nôvo estilo que recebeu o nome de *construtivismo* e que, combinado com a excentricidade, a acrobacia e a representação biomecânica, foi largamente utilizado na Rússia durante muitos anos.

O espetáculo construtivista obedecia aos seguintes princípios:

- I) construção linear em três dimensões;
- II) ritmo visual, determinado pelos efeitos cuja natureza não fôsem nem de côr nem de relêvo;
- III) inclusão no dispositivo unicamente de elementos construtivos ativos necessários ao trabalho do ator.

Seus realizadores não viam neste tipo de encenação construtivista senão um primeiro passo: esperavam chegar mais tarde a um espetáculo inteiramente extra-teatral: abolição da cena, do cenário e dos figurinos, que redundaria fatalmente na abolição do ator e da peça; a representação seria substituída por um jôgo livre de operários, que consagrariam uma parte de seu tempo livre a um jôgo teatral improvisado, talvez no próprio lugar de trabalho e num cenário inventado por um dêles. O construtivismo atingiu seu apogeu com a montagem

de *A Floresta*, comédia de Ostróvski. Por esta época, Meyerhold tenta utilizar o cinema em seus espetáculos. Tendo representado o papel de lord Henry no filme *O Retrato de Dorian Gray*, entusiasma-se pela nova arte. E passa para um tipo de espetáculo cineificado. No entanto percebe o perigo que corria o teatro de perder sua especificidade. Então, tenta uma síntese dos elementos resultantes de um quarto de século de pesquisas. Esta síntese teve seu apogeu em *O Inspetor*, de Gogol. Ehrenburg conta em suas memórias o que foi a estréia desse espetáculo em Paris: "Grande parte dos espectadores eram franceses: diretores, atôres apaixonados pelo teatro, escritores, pintores; parecia a grande parada na celebridade. Eis Louis Jouvet e, próximo dêle, Picasso; Dullen junto a Cocteau, Derain, Bati... E quando o espetáculo terminou, êsses homens, que já deviam ter tomado indigestão de arte e estavam habituados a dosar seu consenso, puseram-se de pé e prorromperam numa ovação como jamais se havia visto em Paris."

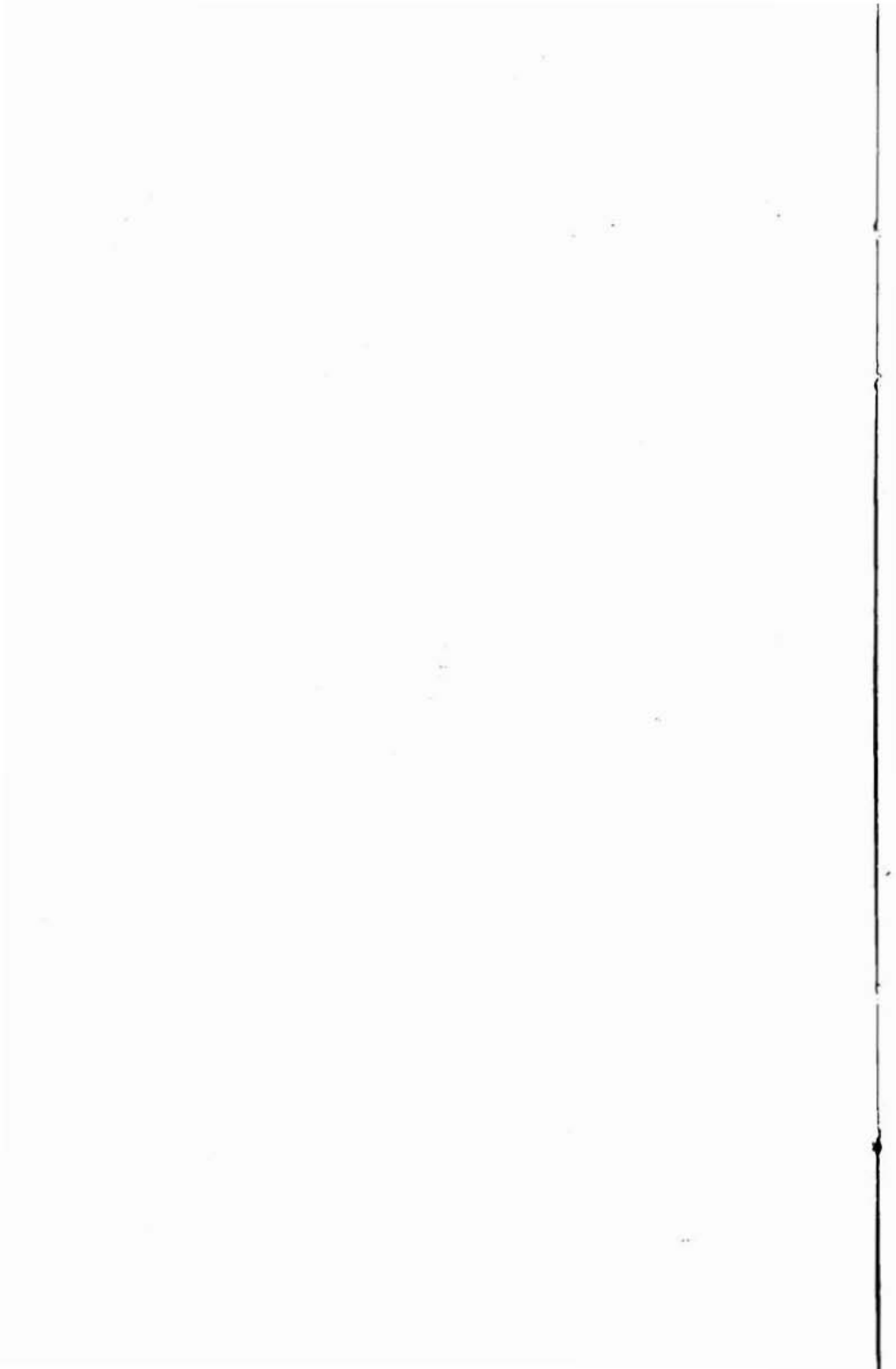
As atividades culturais na União Soviética começam a ser orientadas por uma disciplina cada vez mais forte. A proclamação da supremacia do realismo socialista, em 1934, por Zdanov e Górkí, vem dificultar as demais manifestações criadoras. Neste ambiente, cada vez mais sombrio, trabalhava Meyerhold. Seu grupo começa então a se liqüefazer. Alguns alunos o abandonam. Seu temperamento sarcástico, tirânico, muito contribui para isto. E também sua paixão alucinada por Zenaide Reich, sua segunda espôsa, faz com que êle a transforme em primeira estrêla da companhia. Isto também concorre para a criação de mais problemas no interior do teatro. Em 1936, em Leningrado, pronuncia uma conferência intitulada "Meyerhold Contra o Meyerholdismo", onde ataca violentamente inúmeros de seus seguidores. Novos inimigos são criados. Vem então a conferência de diretores de teatro. Em lugar de uma auto-crítica, Meyerhold reafirma seus princípios e critica violentamente a política cultural do Partido. Seu discurso termina assim: "Gostaria de falar ainda um pouco sôbre o problema da forma e do conteúdo. Os dois formam uma unidade obtida cimentando-os fortemente. Este cimento é a vontade e as forças vivas de um homem: o artista. O homem cria a obra de arte, na qual o homem é o principal, e é para outros homens que êle a oferece. Numa obra de arte autêntica a forma e o

conteúdo são inseparáveis e assim deve ser para seduzir um gênio criador! O artista conhece a alegria no exato momento em que, dominada pelo conteúdo, surge a forma de expressão adequada. Admirando a forma, o artista a sente respirar e percebe em suas profundezas a pulsação da idéia."

Em 8 de janeiro de 1938, o Teatro Meyerhold é fechado por decreto. Colocado no índice, Vsévolod só encontra um homem disposto a ajudá-lo: Stanislávski. Através dele obtém trabalho e refúgio. No entanto, a morte de Stanislávski, em 7 de agosto de 1938, priva Meyerhold de seu último apoio. Novamente, em 1939, é convidado a autocriticar-se. Comparece, mas recusa-se a dobrar-se. É prêsô por quarenta e oito horas. Sua mulher, Zenaide Reich, foi encontrada assassinada por bandidos, segundo a versão oficial. Meyerhold morreu em 1942; deportado, segundo a Grande Enciclopédia Soviética, edição de 1958.

Ehrenburg conta o seguinte em suas *Memórias*: "Em 1955, um jovem procurador, que antes não tinha sequer ouvido mencionar o nome de Meyerhold, contou-me as calúnias que estavam sendo lançadas contra Vsévolod Emilievitch; depois me leu a declaração dele: "Tenho sessenta e seis anos. Quero que minha filha e os meus amigos saibam, um dia, que permaneci até o mais fundo um comunista honesto." Ao ler estas palavras, o procurador se pôs de pé. Levantei-me também eu"¹.

¹ Ilya Ehrenburg, *Memórias*, vol. II, pág. 136, Editora Civilização Brasileira.



O Teatro Naturalista e o Teatro de Estados da Alma

O TEATRO de Arte de Moscou tem duas faces: uma, o teatro naturalista; a outra, um teatro de estados da alma. Seu naturalismo originou-se em Meiningen, com o princípio fundamental de *reprodução exata da natureza*: tanto quanto possível, todo o cenário deveria ser *verdadeiro*: os forros do teto, lareiras, cornijas, estufas, etc.

Sôbre o palco cai uma cascata ou chove com água de verdade. As lareiras, as mesas, as prateleiras estão cobertas por pequenos objetos só distinguíveis por meio de binóculos que um espectador curioso e perseverante usará durante os diversos atos. Vê-se, por uma janela, um verdadeiro navio cruzar o fiorde. Diversas salas e também diversos andares são construídos no palco, munidos de escadas verdadeiras e de portas pesadas. O cenário gira e se desloca. Mas os refletores e as bambolinas são mantidos no mesmo lugar e o céu é representado por uma fazenda semi-circular. Resumindo, o *cenógrafo tra-*

balha em íntima colaboração com o marceneiro, o decorador e o modelador.

Numa peça histórica, o teatro naturalista visa a transformar o palco numa exposição de objetos de museu. O diretor e o cenógrafo esforçam-se por determinar, o mais exatamente possível, o ano, o mês, o dia da ação. Torna-se de extrema necessidade saber que tipo de mangas era usado no reinado de Luís XV e em que os penteados daquela época diferenciavam-se daqueles do tempo de Luís XVI.

Dessa forma nasceu no teatro naturalista o princípio da *cópia dos estilos históricos*. Compreende-se, então, por que a composição rítmica de uma peça como *Júlio César*, de Shakespeare, construída na luta *plástica* de duas forças adversas, tenha passado despercebida. Nenhum diretor compreendeu que uma caleidoscópia de cenas "vividias" e de *tipos* de multidão, por mais exato que fôsse, não poderia criar uma síntese do "cesarismo".

A maquilagem dos atôres é sempre *extremamente característica*. São rostos vivos, cópias exatas daqueles que encontramos todos os dias. Evidentemente, o teatro naturalista vê no rosto o principal meio de expressão do ator, e negligencia todos os outros. Ignora os encantos do plástico e não obriga os seus atôres a um treinamento corporal. Ao criar uma escola, esquece que a *cultura física* deveria ser a principal matéria de ensino; ao pensar na montagem de *Antígona* e *Júlio César*, esquece que a *música* destas peças coloca-as num teatro de *outro tipo*. Finalmente, a memória retém os gestos perfeitos, mas nunca as atitudes nem os movimentos rítmicos.

O teatro naturalista criou atôres perfeitamente aptos para as transformações e que se servem, para tal fim, não do plástico mas da maquilagem do sotaque e até dos dialetos e onomatopéias. Estes atôres são convidados a *perder o senso do pudor*, quando se deveria desenvolver seu senso estético. Por conseguinte, êles adquiriram o hábito, próprio dos fotógrafos amadores, de *observar os detalhes* cotidianos.

O teatro naturalista pede ao ator uma expressão exata, precisa; não admite uma representação alusiva, voluntariamente imprecisa. Por isto, freqüentemente, êste ator *representa demasiado*. Ora, ao *interpretar um personagem não se torna de modo algum necessário precisar rigorosamente os contornos*

para tornar a figura clara. O espectador possui a faculdade de completar a alusão pela sua própria imaginação. Muitos são justamente atraídos pelo teatro exatamente pelo seu mistério e o desejo de desvendá-lo. O teatro naturalista parece recusar ao público êste poder de sonhar e de completar que êle exerce quando ouve música.

Com uma insistência perseverante, o teatro naturalista destituiu-se a expulsar do palco o poder do mistério. Dêste modo, na primeira versão da montagem de *A Gaivota*, de Tchekov, no primeiro ato, não se via para onde se dirigiam os personagens que saíam de cena. Depois de atingirem um certo ponto, desapareciam em *alguma parte*, na massa negra dos bastidores (nesta época o pintor do cenário ainda não tinha sido auxiliado por um modelador); no entanto, na reprise de *A Gaivota*, todos os cantos do palco eram visíveis: construíram um verdadeiro templo com uma verdadeira cúpula e verdadeiras colunas; havia no palco um barranco por onde desciam os personagens. Na primeira versão, no terceiro ato, a janela era colocada de lado, ficando a paisagem invisível; dessa forma, quando os personagens entravam sacudindo seus capotes, seus xales, imaginava-se o outono. Na reprise, num cenário tècnicamente aperfeiçoado, as janelas estavam defronte do público, que via a paisagem. Mas em tais condições a imaginação se cala e os personagens perdiam seu tempo falando da paisagem, porque ninguém acreditava; não podia ser como descreviam; via-se que era pintura. A partida da tróica (no final do terceiro ato da primeira versão) acontecia nos bastidores, excitando a imaginação do espectador; na segunda, o espectador via a escadaria da casa e, então, passava a exigir que também fôsem mostrados os cavalos.

Voltaire diz em algum lugar: "O segredo de ser enfadonho consiste em tudo dizer".

O teatro naturalista recusa o dom de sonhar e mesmo a capacidade de compreender as proposições inteligentes apresentadas no palco. Daí uma análise minuciosa dos diálogos ibsenianos, por exemplo, que torna as obras do dramaturgo norueguês maçantes, demagógicas... Ao aprofundar a análise, quebrando a obra, o diretor perde de vista o *conjunto*; fascinado pelo polimento das cenas particularmente "características", compromete o equilíbrio e a harmonia do todo.

O tempo é precioso no palco. Quando uma cena que deve ser rápida se alonga, pesa sobre a cena seguinte que, no espírito do autor, pode ser de maior importância. O espectador, a quem se pediu demasiada atenção para pouca coisa, está cansado no momento da cena capital. Desta forma, o diretor do Teatro de Arte comprometeu a harmonia do terceiro ato de *O Jardim das Cerejeiras*. Segundo o autor, o *leitmotiv* deste ato é o pressentimento da tempestade (a venda do cerejal) por Ranevskaia. A vida perdera todo o sentido. Eis os satisfeitos — dançam ao ritmo monótono da orquestra judia, levados como num pesadelo; giram numa entediante dança moderna, sem entusiasmo, ardor, graça, e até sem prazer, ignorando que o solo, sobre o qual dançam, desmorona sob seus pés. Sôzinha, Ranevskaia prevê o infortúnio, espera-o e luta contra êle: por um instante chega a pensar em parar o movimento da roda — aquela dança de pesadelo.

A harmonia do ato apresenta-se dessa forma: de um lado, os suspiros de Ranevskaia e seu pressentimento (a fatalidade no nôvo drama místico de Tchekov), e, do outro, a barraca de feira (não foi sem motivo que Tchekov faz Charlotte dançar com um vestido preto e calças fôfas, como uma referência ao teatro de marionetes). Traduzido em linguagem musical, êste é um dos movimentos da sinfonia, contendo, de uma parte, a *melodia principal* — a angústia de Ranevskaia, cujos estados de alma vão do *pianissimo* aos acordes do *forte*, e, de outra, o *fundo* — acompanhamento dissonante: o ritmo monótono da orquestra provinciana e a dança dos cadáveres ambulantes (pequenos-burgueses mesquinhos). A cena da prestidigitação é apenas uma agitação desta dança néscia, dissonância que explode de repente para confundir-se logo com as cenas da dança; por conseguinte, a música deve aumentar e logo diminuir; quanto às danças, podem prolongar-se durante *todo o tempo*, com um acompanhamento baixo, unicamente como *um fundo*.

Ora, o diretor do Teatro de Arte mostrou como se pode quebrar a harmonia de um ato. Encheu *tôda uma cena* com números de prestidigitação, com tôda sorte de detalhes e truques. O espectador concentra-se nisto, perde a linha do tema, e, no fim do ato, se *êle se lembrar da melodia do fundo*, o *leitmotiv*, quebrado, escapou-lhe,

Há em *O Jardim das Cerejeiras* como nos dramas de Maeterlinck, um herói invisível, cuja presença deve persistir depois que o pano caiu. Ele não foi percebido no Teatro de Arte de Moscou. Só os tipos foram lembrados. Ora, para Tchekov os personagens não são o essencial, mas um meio. Entretanto, no Teatro de Arte, eles se tornaram a essência enquanto o aspecto lírico e místico da peça não foi revelado.

Lembro-me que em *Os Pilares da Sociedade*, de Ibsen, o essencial desaparecia na engenhosa análise das cenas de *transição*.

Nas peças de Tchekov, os detalhes fizeram o diretor esquecer o todo, já que as figuras, esboçadas pelo autor de modo impressionista, foram completadas até tornarem-se tipos, vivos e precisos. Quanto a Ibsen, o diretor naturalista acredita dever *explicá-lo* ao público que, segundo ele, será incapaz de compreendê-lo por si mesmo.

Dedica-se então a *animar os diálogos "tediosos"*: faz os personagens comerem, preparar as valises, colocar manteiga nos pães, etc. Em *Hedda Gabler*, durante a cena entre Tesman e tia Júlia, serve-se o jantar.

O desejo de *mostrar tudo*, custe o que custar, o medo do mistério, do inacabado, transforma o teatro numa *ilustração* das palavras do autor.

"Ouço ainda o ladrar de um cão" — diz um personagem, e logo o ladrar de um cão é reproduzido. Escuta-se a chuva caindo no teto de ferro. Pássaros, rãs, grilos.

A este propósito, citarei uma conversa de Tchekov com os atores. Ele assistia pela segunda vez aos ensaios de *A Gai-vota* (no dia 11 de setembro de 1898) no Teatro de Arte de Moscou, e um dos artistas contou-lhe que seriam ouvidos o coaxar das rãs, o canto dos grilos, o ladrar dos cães.

— Por quê? — perguntou Tchekov descontente.

— Para ficar real — respondeu o ator.

— Real — repetiu Anton Pavlovitch, e, depois de um silêncio, acrescentou:

— O teatro é arte. Tome um bom retrato, tire o nariz e introduza um nariz verdadeiro no buraco. Isto ficará "real" mas o quadro estará destruído,

Um dos atôres, muito orgulhoso, conta que no fim do terceiro ato de *A Gaivota*, o diretor irá colocar em cena todos os domésticos, inclusive uma mulher com uma criança chorando.

Anton Pavlovitch diz:

— Não é necessário. É como se você tocasse *pianissimo* e a tampa do piano caísse, de repente, com estrondo.

— Mas, na vida acontece muito que o *forte* irrompa súbitamente no *pianissimo*, argumenta um dos atôres.

— Sem dúvida — diz Tchekov —, mas o palco exige que se leve em conta certas convenções. Não se tem a quarta parede. O teatro é arte, exprime a quintessência da vida. Assim, não é necessário introduzir nêle detalhes inúteis.

Será necessário precisar o veredicto sugerido por Tchekov em relação ao teatro naturalista? Este teatro nunca deixou de procurar a quarta parede, o que levou-o ao *absurdo*. Tornou-se prisioneiro de uma oficina de acessórios. Quis que no palco tudo acontecesse como na vida, e transformou-se numa loja de objetos de museu.

Confiantes em Stanislávski, os diretores acreditaram que o público terminaria por tomar um céu pintado por um céu verdadeiro; e então tiveram uma única preocupação: elevar o teto o mais alto possível.

E ninguém se apercebeu que em vez de aperfeiçoar o palco (o que exige muito dinheiro), é preciso acabar com o princípio do teatro naturalista.

No segundo ato de *O Jardim das Cerejeiras* os personagens perambulam em “verdadeiros” barrancos, sôbre “verdadeiras” pontes, perto de uma “verdadeira” capela. Do alto caem duas grandes peças pintadas de azul e ornamentadas de blocos de tule, mas nada disto lembra nem o céu nem as nuvens. As colinas do campo de batalha (em *Júlio César*) são construídas de modo a diminuírem perto do horizonte; então, por que os atôres que se distanciam não diminuem? Ao lado de uma árvore pintada, uma árvore verdadeira parece grosseira e artificial: pelas suas três dimensões, traz uma desarmonia à pintura, que só tem duas dimensões.

Estou profundamente convencido de que se o Teatro de Arte conseguiu alojar sob o mesmo teto o teatro naturalista e o teatro de estado de alma, é devido sobretudo a Tchekov, ao fato de que o autor tenha assistido aos ensaios de suas peças, e

que, pelo encanto de sua personalidade e suas freqüentes discussões com os atores, tenha influenciado o gosto e a atitude em relação às suas metas artísticas.

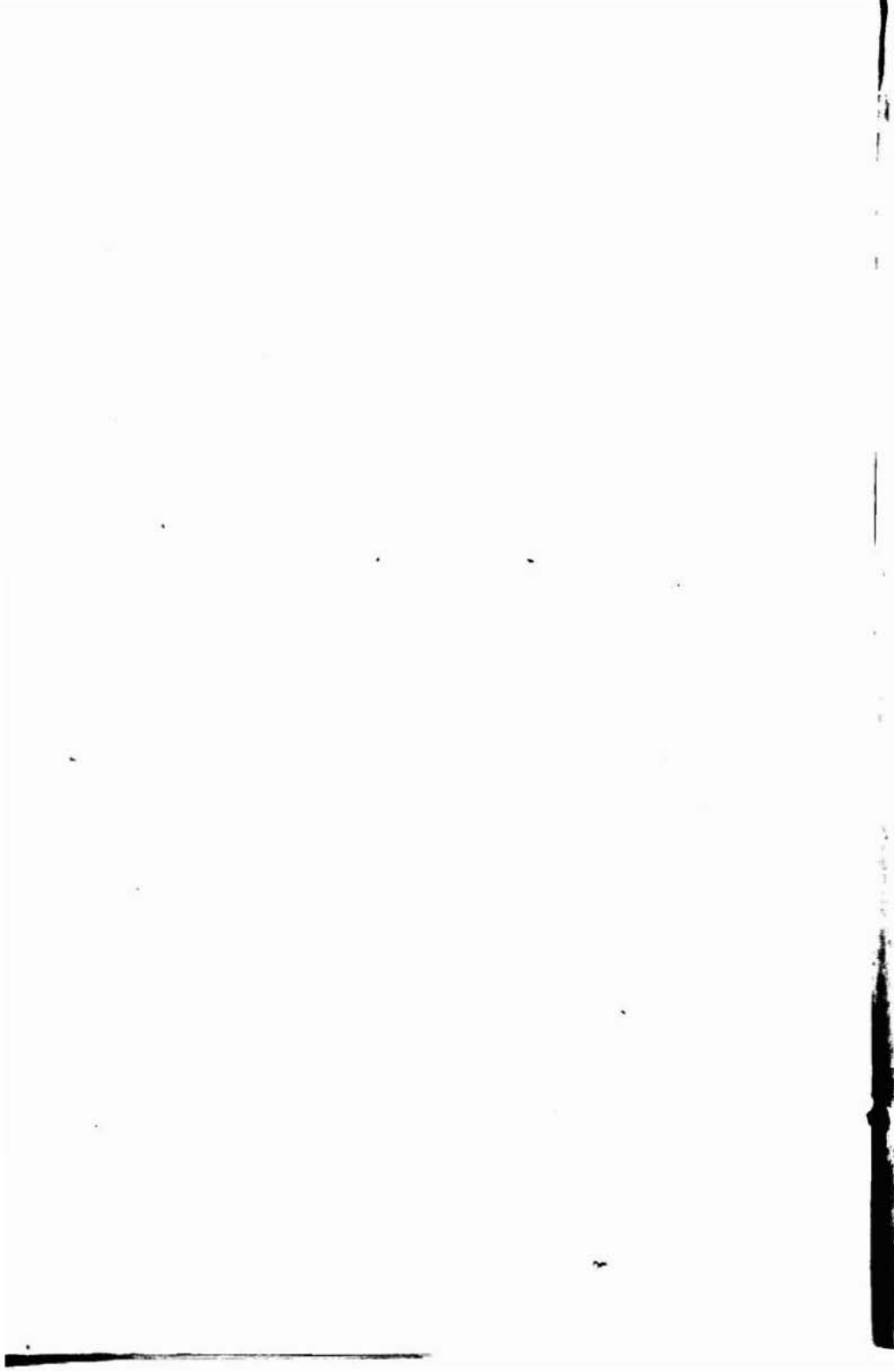
Este fato fez com que um grupo de atores recebesse o nome de "tchekovianos". A chave de interpretação destas peças encontrava-se em suas mãos.

Mas, tendo captado o ritmo verbal, o diretor perdeu logo a chave do todo: não se apercebeu de que (com *O Jardim das Cerejeiras*) Tchekov tinha passado de um realismo refinado para um lirismo místico profundo.

Esta maneira de interpretar Tchekov tornou-se para o Teatro de Arte um método que foi aplicado automaticamente a outros autores, interpretando Ibsen e Maeterlinck "à la Tchekov". Na verdade aproximou-se de Maeterlinck, não através da música de Tchekov, mas armado de seu antigo comportamento de racionalização. Transformou os personagens de *Os Cegos* em caracteres, e em *O Intruso* a Morte aparecia sob a forma de uma nuvem de tule.

Tudo era muito complicado, como acontece sempre no teatro naturalista, e não somente sugerido, como é da essência das peças de Maeterlinck.

O Teatro poderia ter saído do impasse graças ao talento lírico do musical Tchekov, mas subordinou esta música à técnica e aos truques e perdeu, finalmente, a chave de interpretação de seu próprio autor (como os alemães perderam a chave de interpretação de Hauptmann). Assim, ao lado de peças deste gênero, começou a criar obras que exigiam um outro tipo de enfoque.



Presságios Literários de um Nôvo Teatro

LIEM alguma parte que o *teatro criava a literatura*. Isto é falso. Se a cena exerce alguma influência sôbre a literatura, é na verdade retardando sua evolução, pois suscita imitadores da tendência dominante (Tchekov e seus sucessores). É *na literatura* que o *nôvo teatro tem suas raízes*. Foi ela sempre que teve a iniciativa tôda vez que se tratou de quebrar as antigas molas dramáticas. Tchekov escreveu *A Gaivota* antes que aparecesse o Teatro de Arte de Moscou, que iria representá-la. Van Lerberghe e Maeterlinck precederam os espetáculos que se inspiraram em suas obras. Ibsen, *As Auroras*, de Verhaeren; *A Terra*, de Briussov; *Tântalo*, de Viatcheslav Ivanov — onde os teatros capazes de representá-los? A literatura sugere o teatro não sômente na pessoa dos dramaturgos que oferecem modelos novos exigindo novos comportamentos, mas também na dos críticos que condenam as formas antigas.

Apupando o naturalismo, os cronistas de teatro preparam um terreno propício à fermentação dos meios teatrais; mas os

iniciadores dos caminhos inéditos são devedores, em suas pesquisas, sobretudo à propaganda em favor de um teatro novo, conduzida por nossos poetas em certas revistas de arte, e a Maurice Maeterlinck. Durante dez anos Maeterlinck escreveu peças que, levadas à cena, não suscitavam nenhuma perplexidade. Ele mesmo disse várias vezes que elas tinham sido montadas de uma maneira demasiado complicada. Com efeito, a extrema simplicidade de seus dramas, sua linguagem simples, a sucessão rápida de cenas breves exigem uma outra técnica. Ao descrever a representação da tragédia *Pelleas e Melissande*, montada com direção do autor, Van Bever conta que o número de acessórios era reduzido ao extremo. Maeterlinck deseja que a montagem de seus dramas seja a mais simples possível, a fim de que a imaginação do espectador esteja livre para completar o que não estava dito. Ele temia, sobretudo, que os atôres, habituados a representar no amontoado asfixiante dos nossos palcos, exteriorizassem ao máximo, o que lhes impediria de tornar visível o lado interior, o lado mais secreto de suas tragédias. Chegou a pensar que suas peças exigiam imobilidade, que eram "tragédias para um teatro de marionetes".

Há alguns anos o sucesso despreza o teatro de Maeterlinck. Também, aqueles que se agradam da arte do dramaturgo belga sonham com um teatro novo, com uma técnica nova, que nós chamamos "teatro estilizado".

Para criá-lo, para elaborar seus postulados, é preciso tomar como ponto de partida as alusões do próprio poeta (*O Tesouro dos Humildes*). Para ele, a tragédia não se afirma nem na acumulação dos efeitos nem nos gritos dilacerantes, mas, ao contrário, numa forma contida, estática, nas palavras pronunciadas a meia-voz.

Torna-se necessário um teatro imóvel. Isto não é nenhuma novidade. Já existiu. As melhores tragédias antigas são tragédias imóveis: *As Eumênides*, *Antígona*, *Electra*, *Édipo em Colona*, *Prometeu*, *As Coéforas*. Sem falar de ação psicológica, do que nós chamamos de "sujeito". São fixadas sobre o *fatum* e a condição do homem no universo.

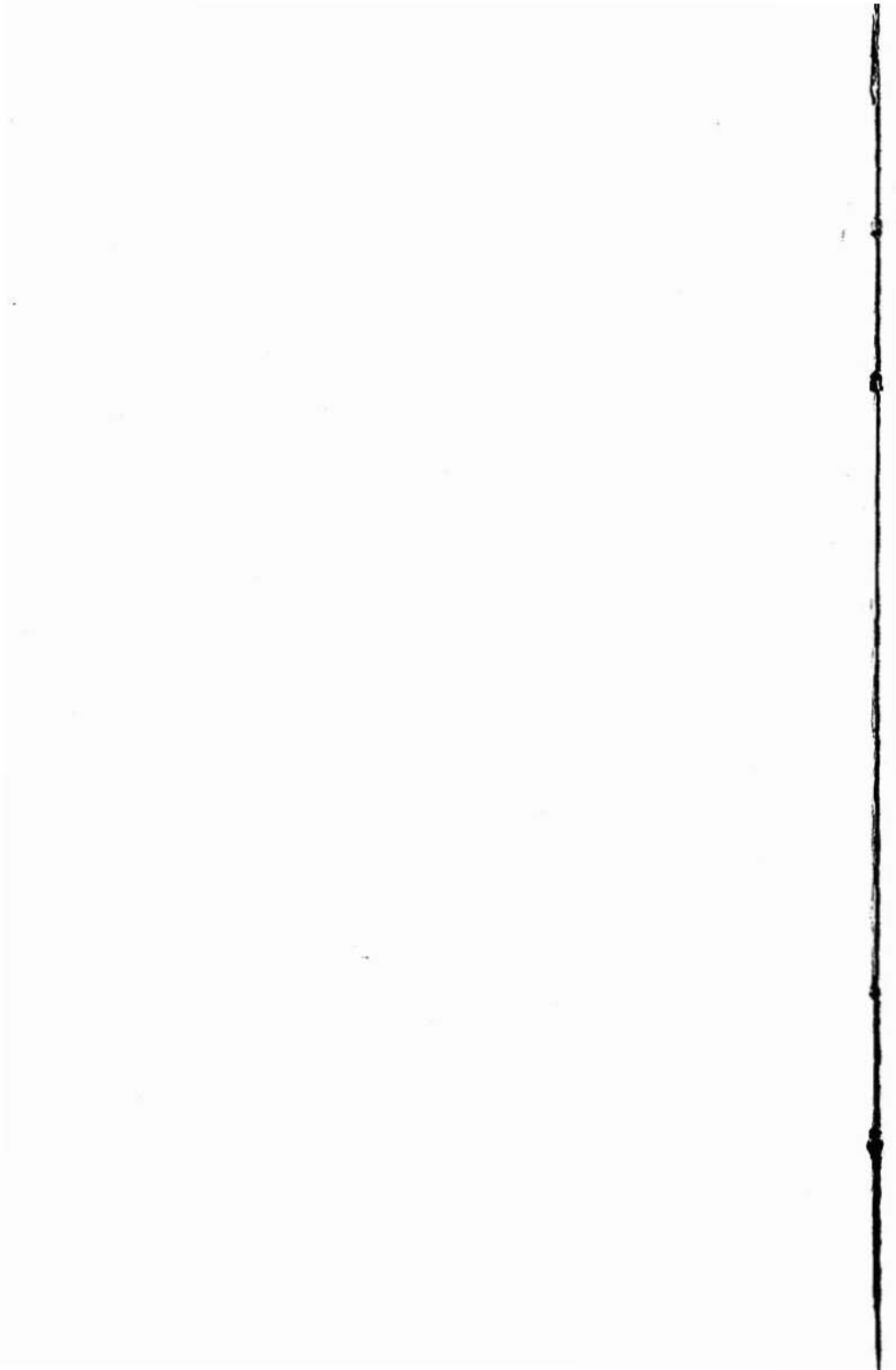
Na ausência de qualquer propulsão do sujeito, a tragédia sendo construída nas relações recíprocas entre o *fatum* e o homem, requer uma técnica de imobilidade; o movimento será

nela uma música plástica, um desenho fora do sentimento (ao contrário do movimento-ilustração). Esta técnica também prefere, ao gesto lugar-comum, o gesto reprimido e a economia dos movimentos. Prescinde-se de tudo que é supérfluo, a fim de não distrair o espectador dos sentimentos complexos que são melhor percebidos num gemido, num silêncio, numa vibração da voz, numa lágrima que enevoa o olhar do ator.

Tôda obra dramática comporta dois diálogos: o exterior, necessário, que consiste nas palavras que acompanham e explicam a ação; e o diálogo interior, que o espectador surpreenderá não na réplica mas nas pausas, não nos gritos mas nos silêncios, não nas tiradas mas na música dos movimentos plásticos. Maeterlinck construiu o diálogo "exterior necessário" de modo a não atribuir aos personagens senão um mínimo de palavras com um máximo de tensão.

Para revelar ao espectador o diálogo "interior" de seus dramas, para ajudá-lo a percebê-lo, o artista deve procurar novos meios de expressão.

Não creio estar enganado ao afirmar que, na Rússia, o poeta Valeri Briussov foi o primeiro a proclamar a inutilidade da "verdade" que, nestes últimos anos, tem-se tentado reproduzir, custe o que custar, nos nossos palcos; êle foi também o primeiro a indicar caminhos inéditos concernentes à encarnação dramática. Em lugar da *verdade inútil das representações contemporâneas* êle conclama à *convenção objetivada da estilização*.



Primeiros Ensaios de um Teatro Estilizado

AS PRIMEIRAS tentativas de um tal teatro, sugerido por Maeterlinck e Briussov, foram realizadas no Teatro-Studio. Acredito que foi na montagem de *A Morte de Tintagiles* que êste teatro de pesquisa aproximou-se o máximo do teatro de convenção consciente ideal.

O teatro revela sempre uma divergência entre os criadores que se apresentam diante de um público coletivamente. O autor, o diretor, o ator, o músico e o decorador não conseguem fundir-se numa obra comum. Por isto desconfio que a síntese wagneriana das artes não seja possível. O pintor e o músico têm seus domínios próprios; o primeiro amolda-se a um teatro decorativo onde é obrigado a mostrar telas indicando a cena e não uma exposição de pintura, o que lhes exige planos múltiplos, iluminação de noite e não de dia, etc; quanto ao músico que deve dirigir seu amor unicamente à sinfonia, cujo modêlo é a *Nona* de Beethoven, nada tem a fazer num teatro dramático, onde somente um papel subordinado é destinado à música.

Estes pensamentos só me vieram à mente quando depois do primeiro estágio das nossas pesquisas (*A Morte de Tintagiles*), passamos para o segundo (*Pelleas*). No entanto, desde o início eu estava atormentado pela desarmonia entre os criadores do espetáculo: já que era impossível ao diretor fundir-se com o cenógrafo e o músico, era natural que cada um dêles tentasse, instintivamente, uma afirmação pessoal. Pelo menos quis que o diretor se fundisse com o autor e o ator.

Então constatei que era possível a êstes três criadores, que são o fundamento mesmo do teatro, *tornarem-se um*, mas na condição de abordar o trabalho num espírito como foi o nosso, no Teatro-Studio, durante os ensaios de *A Morte de Tintagiles*.

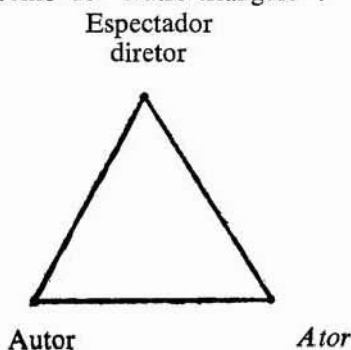
Eis como isto se passou: depois de ter procedido, como de costume, a nossas "discussões" sobre a peça (tendo antes o diretor estudado tudo que se tinha escrito sobre ela), o diretor e o ator liam juntos os poemas de Maeterlinck e as cenas dos outros dramas cuja atmosfera se aproximasse mais das cenas similares na tragédia de *Tintagiles* (e, na espera, deixávamos a tragédia de lado para não transformá-la em matéria de exercício e só abordá-la com segurança). Os atôres recitavam, cada um, os poemas e fragmentos. Este é um trabalho equivalente aos esboços de um pintor ou aos exercícios de um músico. Enriquece o artista com a experiência necessária para que possa abordar a obra. O ator, ao declamar, procura novos meios de expressão. O auditório (o diretor e todos os atôres presentes) formula suas observações e guia, dessa forma, o declamador através de novos caminhos. Todo êste trabalho tem o objetivo de encontrar "valôres" que farão a verdade do texto. Uma vez que a alma do autor foi revelada através destas pesquisas em comum, tendo um de seus fragmentos atingido a plenitude em pelo menos um dos atôres, o auditório passa à análise dos meios de expressão aptos a expor o estilo e o tom específicos do autor.

Antes de enumerar os novos comportamentos técnicos descobertos intuitivamente e já que êstes exercícios comuns estão ainda vivos na minha memória, vou indicar *dois métodos de trabalho do diretor*, cada um estabelecendo um diferente gênero de relação entre o diretor e o ator. O primeiro dêstes métodos priva de sua liberdade criadora tanto o ator quanto o espectador; o segundo, pelo contrário, libera um e outro e força o

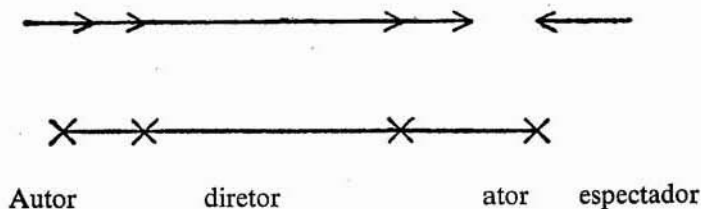
espectador a passar de uma simples contemplação ao ato criador (para começar, fazendo trabalhar sua imaginação).

Compreenderemos êstes dois métodos representando os *quatro fundamentos do teatro* (o autor, o diretor, o ator e o espectador) pelo gráfico seguinte:

- 1.º) Um triângulo em cujo ângulo superior figura o diretor e, nos dois inferiores, o autor e o ator. O espectador entra em contato com a arte dos dois últimos através da arte do diretor. Chamemos êste método como de "teatro-triângulo".



- 2.º) Uma horizontal direita onde os quatro fundamentos do teatro estão representados por quatro pontos, da esquerda para a direita: o autor, o diretor, o ator e o espectador. Trata-se de um outro teatro que designaremos como "no teatro da linha direita". O ator revela sua alma livremente ao espectador depois de ter acolhido a arte do diretor, como êste acolheu a arte do autor.



No "teatro-triângulo", o diretor, depois de ter revelado inteiramente a sua proposição, esboça os personagens tal como os vê e indica as pausas; depois, êle faz com que tudo seja repetido até o momento em que sua concepção esteja realizada nos mínimos detalhes e quando ela aparecerá tal como êle a viu no seu trabalho solitário.

Este "teatro-triângulo" é semelhante a uma orquestra sinfônica e o diretor tem o lugar do regente.

No entanto, o fato de que o teatro não destina ao diretor uma batuta, faz com que fique evidente a diferença entre um e outro.

Poderão objetar que, em certos casos, a orquestra sinfônica pode prescindir do regente; por exemplo, quando executar, sem êle, uma música que durante anos executou sob sua regência. Desta vez, no entanto, a execução será inferior e não entusiasmará o público diretamente.

A arte do ator tem um objetivo altamente significativo: não lhe é suficiente transmitir ao público a concepção do diretor. O ator só atingirá seu verdadeiro objetivo se, penetrado das idéias do autor e do diretor, exprime, do palco, seu próprio eu.

Por outra parte, a qualidade maior de um artista que faz parte de uma orquestra sinfônica é possuir uma técnica de virtuose e saber executar exatamente as diretivas do regente, renunciando à sua própria personalidade.

Identificando-se a uma orquestra sinfônica, o "teatro-triângulo" acolhe o artista-virtuose, obrigatoriamente despersonalizado e capaz de executar com precisão a tarefa que lhe foi confiada pelo diretor.

No "teatro da linha direita" o diretor, depois de ser penetrado pela arte do autor, transmite ao ator a sua própria arte (autor e diretor *sendo um*). Depois de haver absorvido a arte do autor através do diretor, o ator (apoiado pelo autor e diretor) volta-se para o espectador e oferece-lhe sua alma *livremente*; dessa forma fortalece a interação de dois fundamentos principais do teatro: o comediante e o espectador.

A fim de evitar que a reta, ondule, o diretor deve ser o *único* a conferir à obra o tom e o estilo: no "teatro da linha direita" o ator permanece livre na sua arte.

O diretor revela seu plano durante discussões com os atôres sôbre a peça. Confere ao todo da obra sua *própria* concepção. Está apaixonado pela peça e o seu amor envolve os atôres para a interpretação exata da alma do autor. Mas, *terminadas as discussões*, todos os artistas são livres para agir a seu modo. Mais tarde o diretor os reunirá novamente para harmonizar as diversas partes do espetáculo. Como? Limitando-se a equilibrar tudo que foi livremente elaborado pelos outros criadores desta obra coletiva. Uma vez estabelecida a harmonia, sem a qual um espetáculo é inconcebível, o diretor *não procurará realizar exatamente a sua concepção*. Esta limita-se a coordenar o conjunto, para evitar a disparidade de diferentes enfoques. O diretor esperará o momento em que possa se retirar para os bastidores, pronto a voltar para onde se precise dêle.¹

Deixemo-nos penetrar do colorido da obra de Maeterlinck no seu conjunto, dos seus poemas, dos seus dramas, de seu prefácio à recente edição dos seus escritos, e de seu livro: *O Tesouro dos Humildes*, onde fala do teatro imóvel. Veremos que não pretende, de modo algum, criar o horror no palco, conduzir os espectadores para a histeria, fazer o público fugir aterrado. Pelo contrário, deseja conduzir o espectador a contemplar o inevitável, tremendo, mas com sabedoria; deseja fazê-lo chorar e sofrer mas também enternecê-lo, para conduzi-lo a um estado de serenidade e de graça. Seu objetivo principal é diminuir nossas dores fazendo nascer em nossa alma a esperança, que logo diminui e logo reanima. Uma vez fora do teatro, o homem conduzirá sua vida com tôdas as *paixões*, mas estas não lhe parecerão *vãs*; as alegrias, os desgostos e os deveres que fazem parte da vida terão um sentido pois que, de agora em diante, é possível sair das trevas ou pelo menos *suportá-las sem amargura*. A arte de Maeterlinck é sadia e vivificante. Ele conclama os humanos a contemplar a grandeza do *Fatum* com sabedoria e seu teatro se transforma num templo. Não é em vão que Pastore² faz o elogio do seu misticismo, último

¹ O "teatro-triângulo" necessita de atôres despersonalizados, mas que sejam *virtuosos de grande classe*, qualquer que seja a escola a que pertençam. Ao "teatro da linha direita" o que interessa é a arte individual do ator, sem a qual a liberdade de criar é inconcebível. Este teatro necessita de atôres da *nova escola*.

² Meyerhold refere-se ao livro de Anibal Pastore sôbre Maeterlinck, publicado em russo em 1903.

refúgio dos evadidos da religião que, ao se recusarem a inclinar-se diante do poder *temporal* da Igreja, não desejam renunciar a uma fé livre num mundo supra-terreno. A solução do problema religioso pode ser realizada no teatro. Por mais lúgubre que seja o colorido de uma obra, desde o instante que seja um *mistério*, comporta um irresistível apêlo à vida.

Parece-nos que o êrro dos nossos predecessores, realizados dos dramas de Maeterlinck, foi o de querer atemorizar o espectador em lugar de reconciliá-lo com a fatalidade. "Coloquei em minhas peças — disse Maeterlinck — a idéia do Deus cristão ao mesmo tempo que a idéia do *fatum* da antiguidade..."

Nossa interpretação visava a suscitar na alma do espectador esta impressão de reconciliação procurada pelo autor. Um espetáculo de Maeterlinck é um *mistério*: harmonia pouco perceptível das vozes, côro das lágrimas silenciosas, dos soluços contidos, dos frêmitos de esperança (como em *A Morte de Tintagiles*); êxtase apelando a um ato de fé comunitário, salmo com sons de trombeta e de órgão, a um desencadeamento do milagre triunfante (como no segundo ato de *Irmã Beatriz*). Os dramas de Maeterlinck são, sobretudo, "uma manifestação e uma relevação das almas..."

Partindo destas considerações gerais sôbre a arte do poeta, elaboramos, durante os ensaios, os seguintes princípios:

A — A DICÇÃO

1.º) As palavras são *emitidas friamente*, sem nenhum trêmulo, sem vozes gementes. Ausência total de tensão e tom lúgubre.

2.º) O som deve ser sempre *segurado*, as palavras caem como as gôtas num poço profundo: ouve-se perfeitamente a queda, sem que o som vibre. Nem suavidade, nem terminações alongadas e difusas.

3.º) O frêmito místico é mais intenso que o temperamento do velho teatro. Este último é sempre desenfreado, exteriormente grosseiro (braços agitados, mãos batendo nas coxas). O frêmito deve-se refletir nos olhos, sôbre os lábios, no som, na maneira de articular: sentimentos vulcânicos, mas calma exterior.

4.º) O trágico das emoções está indissolúvelmente ligado à forma. Não é por acaso que Maeterlinck conferiu esta e não outra forma às coisas simples, conhecidas desde sempre.

5.º) Nunca a *volubildade*, que só é suportável nos dramas de tom neurastênico, onde nos deleitamos nos pontos de suspensão. As emoções trágicas impõem a grandeza.

6.º) O trágico, um sorriso nos lábios. . .

B) — O PLÁSTICO

1.º) Para revelar o diálogo interior, Richard Wagner apela para o auxílio da orquestra: a frase musical cantada parece-lhe insuficiente. Acredita que somente a orquestra saberá dizer o que ficou em suspenso, revelando o mistério para o espectador. Como a frase cantada no “drama musical”, a palavra no “drama” não é um instrumento bastante poderoso para revelar o diálogo interior. Com efeito, se a palavra fôsse o único meio de revelar a essência da tragédia, qualquer pessoa poderia levá-la ao palco. Dizer o texto, e mesmo dizê-lo bem, não significa que a essência foi revelada. É necessário, pois, procurar outros meios de expressão para exprimir o que o texto tinha de inacabado, de latente.

Wagner encarrega a orquestra de revelar as emoções; eu as revelo nos *movimentos plásticos*.

Sem dúvida, o teatro antigo usou também a expressão plástica. Lembremo-nos de Salvini em *Otelo* ou *Hamlet*. Mas para mim trata-se de outro plástico.

O antigo correspondia rigorosamente ao texto debitado, enquanto que eu penso “numa plástica que não corresponda às palavras”.

Que significa isto?

Duas pessoas falam do tempo, da arte, da casa. Com a condição de não ser pouco sensível, uma terceira pessoa, que as observa, saberá, através desta troca de palavras indiferentes, o que são os interlocutores: amigos, inimigos ou amantes. Pois, ao falar eles fazem gestos, tomam atitudes, baixam os olhos de um modo que não corresponde ao que dizem e que permitem definir suas relações recíprocas. Dócil à vontade do autor, o diretor coloca uma ponte entre o espectador e o ator impri-

mindando aos movimentos e atitudes dos intérpretes um desenho que permitirá ao espectador penetrar no diálogo interior oculto. As palavras não dizem tudo. *A verdade* das relações entre os seres é determinada pelos gestos, as posturas, os olhares, os silêncios. As palavras destinam-se aos ouvidos; o plástico, aos olhos. É, pois, sob a impulsão de impressões duplas: as visuais e as auditivas, que trabalha a imaginação do espectador. A diferença entre o teatro antigo e o nôvo consiste em que, no segundo, o plástico e a palavra são subordinados cada um ao seu próprio ritmo, os dois ritmos não coincidindo sempre.

2.º) As imagens de Maeterlinck são arcaizadas. Seus nomes parecem tirados dos ícones. Temos vontade de dispor os personagens simetricamente. Daí uma tarefa parecida a de um pintor de ícones.

Em lugar da acumulação insensata, tão cara aos diretores naturalistas, o nôvo teatro exige uma composição rigorosamente subordinada ao movimento rítmico das linhas, à consonância musical das manchas coloridas.

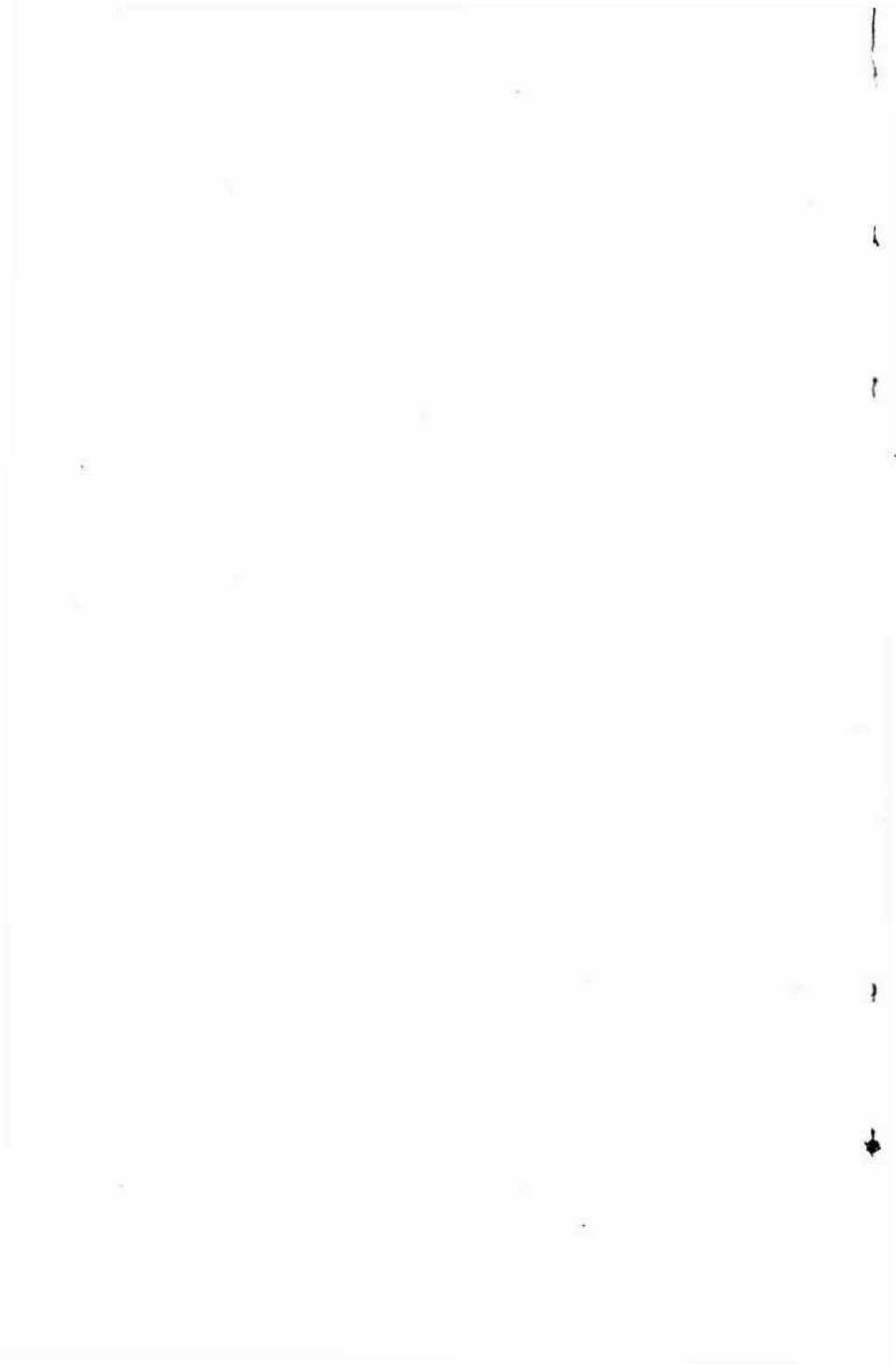
E como não tínhamos ainda renunciado totalmente aos cenários, tivemos que aplicar o "princípio do ícone". Tínhamos necessidade de um cenário que impedisse que os movimentos plásticos do ator, o meio principal da expressão do diálogo interior, se diluíssem, um cenário que concentrasse tôda a atenção do espectador sôbre os movimentos. Atribuímos à *Morte de Tintagiles* apenas um fundo decorativo. Representamos a peça com apenas um fundo da fazenda e a tragédia tornava-se mais impressionante à medida que o desenho dos gestos era mais puro. Assim que colocamos os atôres em cenários onde havia espaço e ar, a peça perdeu-se. Tentamos o painel decorativo. Mas uma série de experiências (*Irmã Beatriz*, *Hedda Gabler*, etc.) demonstrou que o painel decorativo tinha o mesmo significado que os cenários construídos, entre os quais os movimentos diluíam-se em lugar de serem fixados, precisos. Em Giotto nada rompe a harmonia das linhas, já que êle coloca sua arte sôbre um plano decorativo e não naturalista. No entanto, se não há mais retôrno do naturalismo para o teatro, não há por que defender o ponto de vista "decorativo" (a não ser que seja entendido como no teatro japonês).

Como a música sinfônica, o painel decorativo desempenha uma função especial. E se, como um quadro, êle tem neces-

cidade de figuras, elas serão pintadas somente na superfície. No caso do teatro, serão silhuêtas de papelão, mas nunca figuras de cêra, de madeira ou de carne, pois o painel decorativo tem duas dimensões e exige figuras de duas dimensões.

O corpo do homem e os acessórios — mesas, cadeiras, leitos, armários, têm três dimensões. Então, no teatro, onde o ator é o objeto principal, é preciso recorrer aos achados da arte plástica, e não da pintura. Para o ator a base é a *arte estatuária*.

Tal é o resultado das primeiras pesquisas de um novo teatro. Um ciclo está fechado, ciclo historicamente necessário. Chegou a uma série de resultados de direção ciosamente convencional e designou para a pintura decorativa um novo lugar na cena dramática.



O Teatro de "Convenção Consciente"

“DA VERDADE inútil das representações contemporâneas, eu conclamo para a convenção consciente do teatro antigo”, escreve Valeri Briussov.

A ribalta abolida, o teatro de convenção consciente baixará a cena ao nível da orquestra. E como a dicção e os movimentos dos atôres estão fundamentados no ritmo, contribuirá para ressuscitar a *cascata*. Neste teatro, a palavra se transformará facilmente num grito melodioso ou num silêncio, também melodioso.

O diretor dêste teatro limita-se a conduzir o ator, em lugar de governá-lo (como faziam os Meininger). Limita-se ao papel de uma ponte entre a alma do autor e a do ator. Penetrado pela arte do diretor, o ator estará só diante do espectador, e a chama jorra dêstes dois princípios livres: a arte do ator e a fantasia criadora do espectador. As indicações do autor eram necessárias para a técnica praticada na época em que a peça foi escrita. Em nossos dias, tendo percebido o diálogo interior, o

diretor exterioriza livremente, no ritmo da dicção e da plástica do ator; leva em conta as indicações do autor, na medida em que transcendem das limitações técnicas.

Enfim, depois do autor, do diretor e do ator, o método de estilização supõe no teatro um quarto criador: o espectador. A nova concepção de direção obriga o espectador a *completar pela sua imaginação as alusões* feitas em cena. "Em um teatro de convenção consciente, o espectador não esquece, por um instante sequer, que se encontra diante de um ator que representa, como o ator não esquece por um instante que se encontra em um palco. No entanto, consegue-se um sentimento de vida sublimado, apurado. Muitas vezes mais vê-se o *palco* e mais o sentimento da *vida é poderoso*"¹.

A técnica da "convenção consciente" luta contra o princípio da ilusão. O novo teatro nada tem a fazer com a ilusão, êste sonho apolíneo. Fixando a plástica, estatuária, fixa ao mesmo tempo, na lembrança do espectador certos agrupamentos portadores, ao lado das palavras, das notas falsas da tragédia.

O novo teatro não procura a variedade dos jogos de cena como o faz sempre o teatro naturalista, onde a multiplicidade das evoluções dá lugar a um caleidoscópio de atitudes. O novo teatro aspira a dominar as linhas, a composição dos grupos, os coloridos das roupas, e, na sua imobilidade, exprime mil vezes melhor o movimento do teatro naturalista. Pois não é o deslocamento próprio dito que cria o movimento no teatro, mas a repartição das côres e das linhas, e a arte de cruzá-las e fazê-las vibrar.

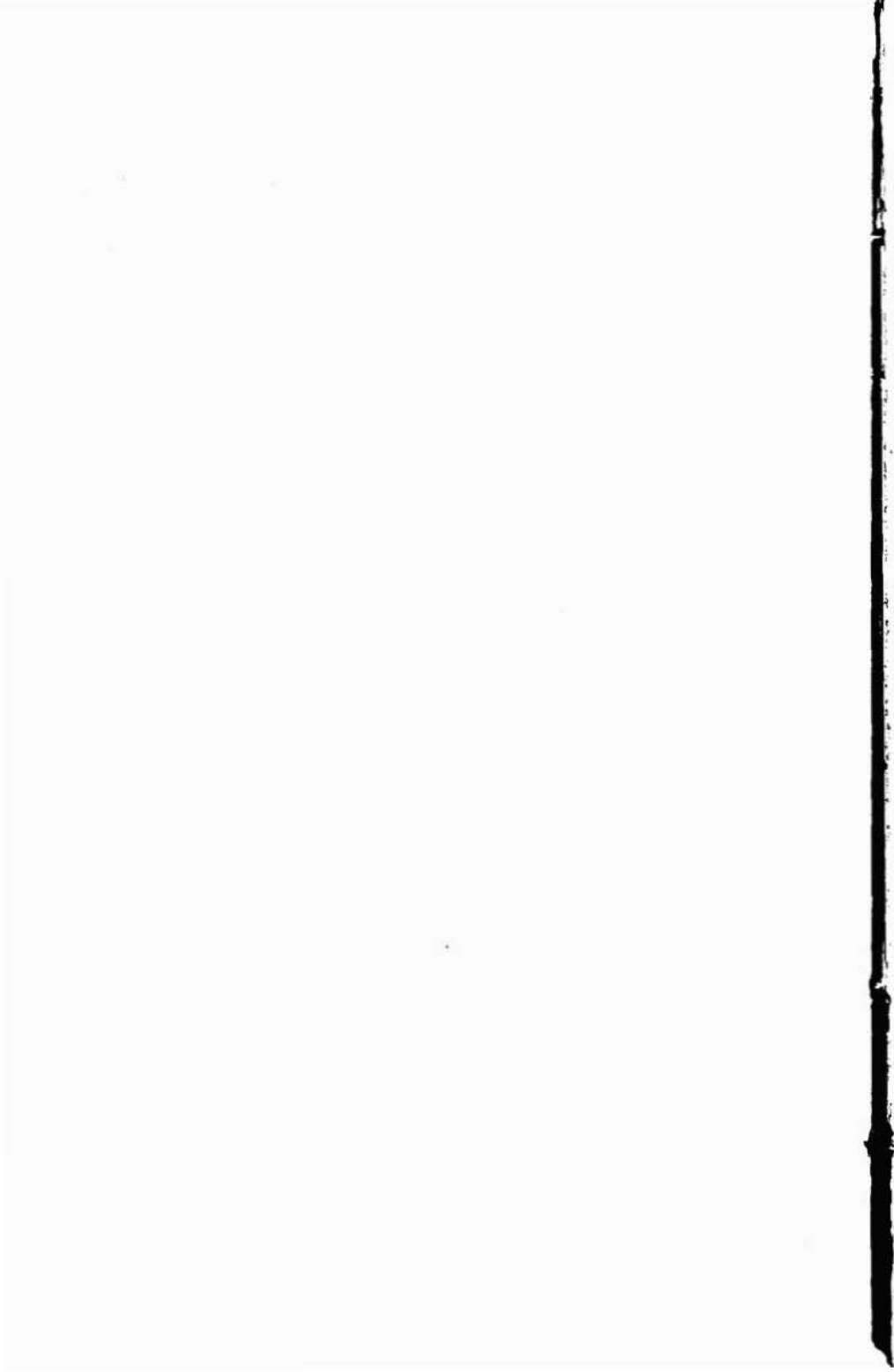
O novo teatro quer destruir os cenários colocados no mesmo plano que os atôres e os acessórios; rejeita a ribalta; subordina a representação do ator ao ritmo da dicção e dos movimentos plásticos; impele o espectador a participar da ação. Não pretende a ressurreição do teatro antigo?

Sim, pretende.

A arquitetura do teatro antigo possui justamente tudo de que necessita o teatro contemporâneo; na ausência de cenários, seu espaço, de três dimensões, necessita de uma plástica estatuária.

¹ Tirei esta passagem de uma carta que Leonid Andréiev me enviou. V. Meyerhold.

Sem dúvida, será necessário introduzir certas modificações, conforme as exigências modernas. Mas com sua simplicidade, sua orquestra, o teatro antigo é o único que pode acolher o repertório moderno na sua feliz diversidade, assim como os poetas russos: Block, Andréiev, Kuzmine, Rémizov, Sologub, as tragédias de Maeterlinck e tantas outras admiráveis obras da nova dramaturgia que ainda não encontraram o seu teatro.



O TEATRO-STUDIO



EMBORA o Teatro-Studio nunca tenha aberto suas portas para o público, desempenhou um papel importante na história do teatro russo. Podemos afirmar que tudo o que os nossos teatros introduziram em suas montagens, dentro de uma excitação febril, foi extraído desta fonte.

O Teatro-Studio foi fundado por Stanislávski. Nêle entrei como diretor, com um núcleo dos melhores atôres da "Sociedade por Um Drama Nôvo". Ainda que o fundador desejasse que fôsse uma filial do Teatro de Arte de Moscou, o Teatro-Studio não se apresentou nunca dessa forma. É necessário tornar bem claro que o Teatro-Studio viveu sua vida própria, livre e ardente. Por causa disto, conseguiu destacar-se tão rápida e facilmente do Teatro de Arte, renunciando às formas preestabelecidas, para lançar-se, com impetuosidade, num mundo nôvo e retomar tudo do ponto de partida.

Desde a primeira reunião dos colaboradores, no dia 5 de maio de 1905, os objetivos apresentaram uma forma nova: as

formas atuais da arte dramática estão ultrapassadas; o espectador exige um comportamento técnico inédito. O Teatro de Arte atingira o virtuosismo na representação natural da vida, na simplicidade e na verdade da interpretação. No entanto, apareceram dramas que exigem uma outra concepção de direção e um outro tipo de interpretação. A julgar pelo fato de que esta reunião começou com a leitura de um trecho de Antoine, não devia passar (no pensamento de seus organizadores) de uma *evolução*, de uma progressão no caminho aberto pelo Teatro de Arte. Mas o Studio vai atingir a renovação da arte dramática ao criar formas novas correspondentes às obras novas.

Para isto, os artistas fecharam-se, durante um mês, no *atelier* de cenários que lhes fôra colocado à disposição pelo Teatro de Arte. Pintores trabalhavam com êles. Mas, enquanto método de pesquisa de linhas, de ângulos e de atmosfera do cenário, o trabalho sôbre a maquete é um artesanato; e isto não era aceito por nenhum artista.

Se o diretor e o decorador pertencem a uma mesma escola de pintura, então é preciso que o primeiro faça um desenho (um plano) para que o segundo anime-o com as côres dispostas harmoniosamente. Dêste trabalho em comum resulta uma série de esboços. Um croquis esquemático do diretor, a *fusain* ou a lápis, ou um esboço colorido pelo pintor (desde que o diretor não possua o dom das côres) são quase que inteiramente suficientes, desde que estejam acentuados os movimentos das linhas, permitindo que se possa abordar diretamente o palco, sem passar pela maquete.

Eis por que, depois de ter construído um grande número de maquetes de interiores e exteriores tais como são encontrados na vida, nosso *atelier* enraiveceu-se e, nervoso e exasperado, ficou à espera do instante em que se encontrasse alguém capaz de gritar que já era tempo de acabar com tudo aquilo.

No entanto, o tempo gasto neste trabalho não foi um tempo perdido: o artesanato servira ao teatro; todo mundo compreendera que estas montagens e colagens eram complicadas porque todo o aparelho teatral era complicado. Girando as maquetes em nossas mãos, deslocávamos todo o teatro contemporâneo. Se desejávamos queimá-lo e jogá-lo aos pés é que

nós, dentro de pouco tempo, iríamos fazer o mesmo com os princípios do teatro naturalista.

Foram os pintores Sapunov e Sudeikin que tomaram a iniciativa da ruptura definitiva com a maquete. Eles dirigiram-se à origem da pesquisa das formas cênicas expressivas, novas e simples. Encarregados de encontrar uma solução para *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, dedicaram-se piedosamente a êste trabalho, pois todos dois eram atraídos pela pintura decorativa e todos dois amavam a Maeterlinck. Um e outro, recusando-se a colar maquetes, apresentaram os esboços. Só quando os esboços estavam terminados é que consentiram em fazer montagens coloridas, unicamente para que o maquinista pudesse compreender sôbre que plano deveriam evoluir os atôres. Desde que se soube no *atelier* que as maquetes feitas por Sapunov e Sudeikin traziam para a apresentação de *Tintagiles* “uma solução plana”, estilizada, os outros artistas perderam definitivamente o gôsto pelo trabalho, e desde então apareceu uma atitude negativa em relação às maquetes enquanto nascia o entusiasmo pelo método dos planos impressionistas.

As maquetes antigas foram abandonadas. Um nôvo trabalho aparecia. No primeiro ato de *Colega Krampton*, de Hauptmann (cenário: o *atelier* de um artista), em lugar de ser apresentada uma peça inteira com todos os acessórios, o decorador Denissov limitou-se a grandes manchas vivas características. A atmosfera do lugar era criada, ao levantar do pano, por uma cortina imensa que ocupava a metade do palco, fazendo esquecer os detalhes. Mas, para que o espectador soubesse do assunto do quadro, um único canto da cortina era pintado; o resto da superfície apresentava ligeiros contornos feitos a *fusain*. Acima, percebia-se o céu. Diante da cortina o cavalete do pintor. Um divã, exigido pela ação, e uma grande mesa onde se amontoavam estudos lançados em desordem.

O princípio da estilização estava colocado.¹

Foi o pintor Ulianov que fêz o trabalho principal para a peça de Hauptmann, *Schluck e Jau* (co-diretor: V. Repman). Renunciando às composições complicadas, quis encontrar o estilo geral do século XVIII francês, o século das perucas.

¹ A segunda variante era muito mais simplificada.

A primeira variante continha ainda construções complicadas: tratava-se exatamente da construção de salões e de jardins de Luís XV, extraídos das fotografias autênticas ou de desenhos calcados sobre as obras preciosas desta época suntuosa. Mas, uma vez admitido o princípio de estilização, o objetivo era atingido facilmente. Em lugar de um amontoado de detalhes, dois ou três complementos característicos eram suficientes.

Primeiro ato: A entrada do castelo, diante da qual os caçadores encontravam Schluck e Jau bêbados. Só a entrada era mostrada, com um pórtico arredondado e uma estátua, em bronze, do Amor. Colocado na *avant-scène*, tinha um efeito violento pelas suas dimensões e magnificência. Quando o pórtico era aberto, não se via o castelo, mas uma sucessão de biombos: o espectador sente o estilo da época e adivinha a riqueza dos que vivem lá dentro. Diante do pórtico, as figuras de Schluck e Jau criavam o contraste necessário da tragicomédia, da sátira¹.

A atmosfera do quadro real era sintetizada pelo absurdo de um leito suntuoso com dimensões exageradas, dominado por um pálido inverossímil. Tudo tinha uma dimensão exagerada a fim de criar a atmosfera de um fausto real paralelo a um aparato ridículo.

O terceiro quadro leva a estilização ao mais alto grau do exagêro.

A atmosfera de ociosidade e de preciosismo era expressa por um alinhamento, ao longo da *avant-scène*, de corbelhas floridas. A linha do horizonte era sublinhada por rosas vermelhas vivas sobre toda a extensão do palco. As perucas brancas e as roupas dos personagens estavam em harmonia com as cores do cenário. O problema pictorial a resolver era uma sinfonia nacarada. O início da peça era precedido por um duo no estilo do século XVIII. O pano se abre. No centro está sentada a princesa; as damas da Corte estão nas corbelhas laterais. Todas bordam, com o mesmo movimento, com agulhas de prata; ao longe, um duo acompanhado pelo clavicórdio e pela harpa. Música e ritmo exatamente coordenados com os movimentos de linhas, gestos, palavras, cores dos cenários e dos figurinos.

¹ A segunda variante era muito mais simplificada.

Dessa forma o Teatro-Studio recusou a seguir as teses do Teatro de Arte e iniciou a construção de um novo caminho, a partir dos fundamentos.

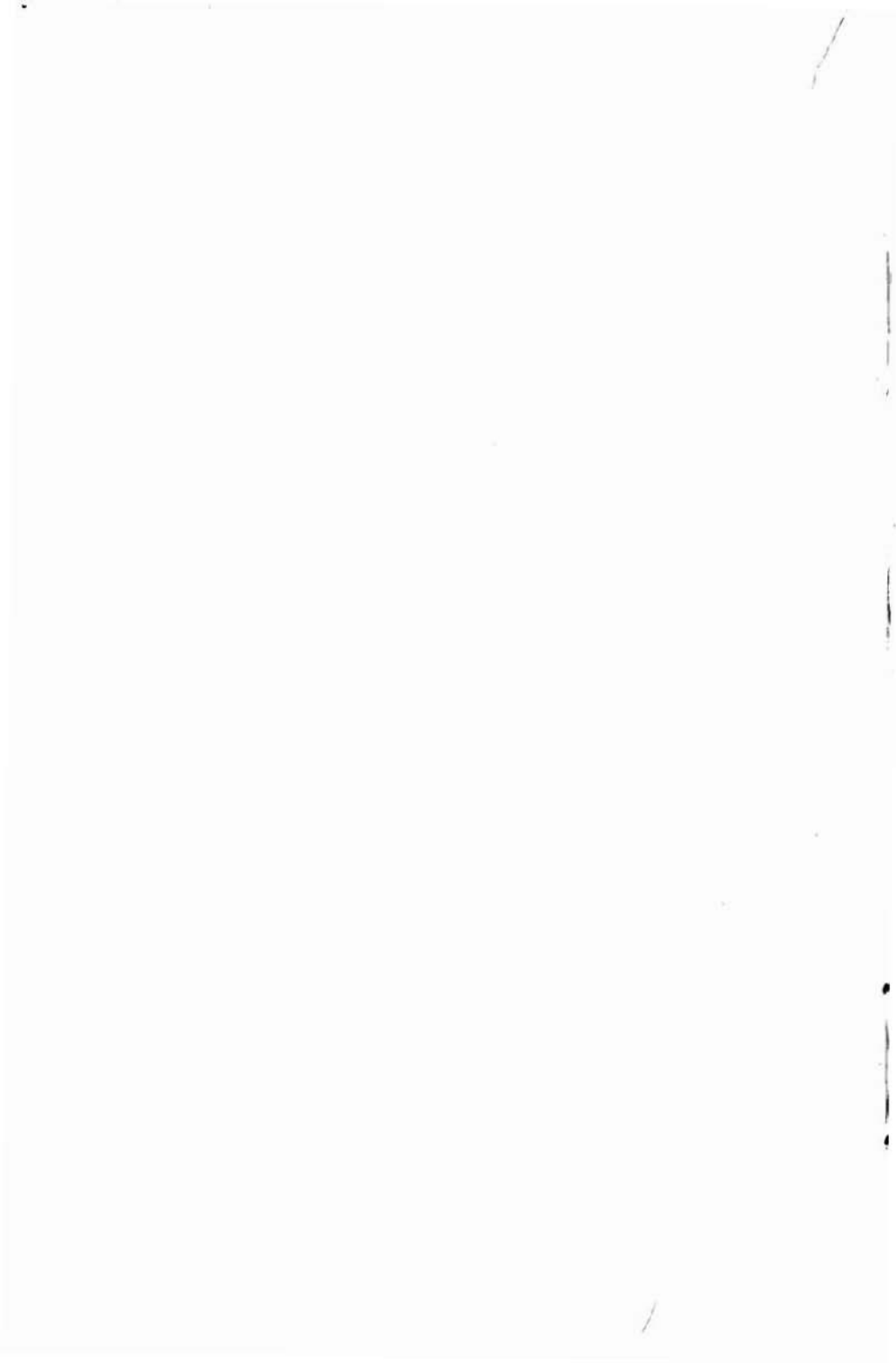
Isto era tão difícil na medida que se devia trabalhar com atôres formados na velha escola.

Foi então que eu compreendi que a existência de uma escola ligada a um teatro era nefasta para os jovens atôres e que uma escola deve ser independente. Não se devia ensaiar uma maneira de interpretar, mas engendrar um novo teatro.

No lugar de uma evolução esperada, o Teatro-Studio realizou uma revolução no teatro contemporâneo. Sua pesquisa de novos caminhos influenciou o trabalho dos outros teatros, até mesmo aqueles que foram criados depois de seu desaparecimento.

O trabalho sobre *A Comédia do Amor*, de Ibsen, conduziu-nos à rejeição do teatro dos tipos e nos revelou o teatro de síntese. O trabalho sobre *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, ensinou-nos a dispor as figuras sobre o palco à maneira dos baixos-relevos e dos afrescos, a exteriorizar o diálogo interior com o auxílio da música e do gesto plástico: permitiu-nos verificar, na prática, a necessidade da acentuação artística em lugar da antiga acentuação "lógica". O trabalho sobre *Schluck e Jau*, de Hauptmann, nos ensinou a só nos interessarmos pelo essencial, "a quinta-essência da vida", segundo a expressão de Tchekov, ao nos revelar a diferença entre a *reprodução no palco de um estilo e a estilização das situações*. Mais nos deixávamos conduzir pelo ardor neste trabalho, e mais percebíamos os erros do nosso irmão mais velho, o Teatro de Arte de Moscou.

Meus principais inimigos foram os Meininger. Como o Teatro de Arte, numa fase de suas atividades, tinha adotado os seus princípios, e fui obrigado, na minha luta pelas novas fórmulas cênicas, a considerá-los também como inimigos.



NO TEATRO VERA
KOMMISSARJEVSKAIA



Notas Sobre a Direção

O TEATRO recupera a arte da forma que havia perdido. A tarefa decorativa deve se confundir com a tarefa da ação dramática que é o trabalho do ator. Devemos vigiar para que uma rigorosa coincidência reine entre a idéia, a música interior da obra e suas premissas psicológicas, de uma parte, e o estilo, o "decorum" da direção, de outra.

A direção e a representação dos atôres contribuem para elaborar novos meios de representação, conscientemente estilizados. As formas cênicas são intencionalmente intensificadas: nada sobre o palco deve ser fortuito.

Em certos casos, coloca-se o ator o mais perto possível do público: isto faz evitar os detalhes "do gênero", sempre pesados, favorece uma mímica mais refinada, mais expressiva, e permite o enriquecimento das nuances vocais. Os espectadores tornam-se mais receptivos, e a linha fronteira entre eles e os atôres parece desaparecer.

As atitudes, os movimentos e os gestos dos atôres são seus meios de expressão. Regidos pela lei do ritmo eles apresentam as palavras cuja significação exata é dizer alguma coisa; inversamente, as composições plásticas confinam as palavras.

A incumbência do ator é animar tal forma de um determinado conteúdo. Se fôr incapaz disto, fracassa e faz fracassar toda a direção. Isto acontece toda vez que não se souber animar de um conteúdo vivo as novas formas cênicas sugeridas pela direção. Acontece igualmente quando as experiências novas se confundem com o conhecimento antigo. Os atôres da escola antiga acomodavam as inovações à sua maneira e o público, aceitando-os através de modos de expressão e de representação conhecidos, acreditava aceitar, dessa forma, "o novo teatro".

Foi assim que certos atôres, que na realidade não possuíam nem côres nem sons novos, transformaram *Irmã Beatriz* num melodrama. A nova arte teatral tende a simplificar a expressão e exige do ator imobilidade e musicalidade. Estas sempre existiram no teatro: o melodrama era imóvel (monólogo) e musical (declamação cantada). Os progressos do novo teatro são tão lentos justamente porque o ator volta sempre ao que é familiar: o melodrama e a declamação.

O novo teatro espera o novo ator, armado de conhecimentos especiais nos campos musicais e plásticos.

Quanto às indicações do autor, pouco importa que o ator as execute ao pé da letra, em todos os detalhes; o que importa é que ele saiba expressar o estado de alma indicado. Por exemplo, a indicação: "Furioso, fica nas pontas dos pés". O ator pode muito bem não ficar nas pontas dos pés e expressar sua cólera de uma outra maneira. As indicações ainda são menos obrigatórias para o diretor, já que elas estão condicionadas à técnica que reinava na época em que a peça foi escrita. Dessa forma, o que poderia tirar das indicações dos primeiros editôres de Shakespeare um diretor moderno, de posse dos meios de representação os mais variados e de uma técnica muito mais apurada? Mas pouco importantes do ponto de vista cênico, no entanto as indicações são essenciais na medida em que ajudam a penetrar no espírito da obra.

Montagens¹

HEDDA GABLER, de Ibsen. Acessórios de Sapunov, figurinos de Miliotti (estréia: 10 de novembro de 1906).

Foi o primeiro trabalho de Meyerhold no Teatro Kommissarjevskaja. Com esta montagem êle pretendia dar um grande salto. A peça já havia sido apresentada em 1898, na primeira temporada do Teatro de Arte, por Stanislávski.

Ignorando conscientemente as indicações do autor, que situa o drama de Hedda, abatida por uma existência burguesa incolor, num meio abastado, Meyerhold renuncia a qualquer localização (a Noruega de 1890 havia sido escrupulosamente resuscitada no palco por Stanislávski) e cria uma atmosfera "im-

¹ Todas as notas de montagens de Meyerhold, reunidas neste e nos demais capítulos, são extraídas de análises críticas feitas por comentaristas da época.

pressionista". O palco do teatro (14 metros de largura e 5 de comprimento) favorece a sua concepção.

O cenário, único, foi concebido com painéis decorativos nos quais dominavam o azul e o ouro, de maneira a criar uma impressão de outono. Interior luxuoso. Sobre toda a largura do fundo, uma vasta abertura, cheia de hera, abre-se para um longínquo céu azul claro: o outono está no interior. Um grande tapete azul e ouro, suspenso sobre a parede, do lado do jardim, representa uma mulher e um cervo. Todos os móveis são brancos e os tapetes azuis com reflexos de ouro. Impressão geral de fria riqueza outonal.

A iluminação é noturna na cena do último ato, quando Hedda queima, na lareira, o manuscrito de Levborg; o céu diurno na abertura do fundo foi substituído por um céu cheio de estrêlas cintilantes.

Os figurinos têm cores vivas com contornos sumários. Cada personagem tem a sua cor simbólica: o vestido de Hedda é verde-marinho; Tesman usa uma roupa cinza-chumbo, corte 1820; Levborg está de marrom; Téa, de rosa claro, e Brack, de cinza escuro: "correspondências".

Os personagens entram e saem pelos bastidores. Economia calculada de movimentos e de gestos. A mímica é reduzida aos frêmitos, à intensidade dos olhares, aos sorrisos. A configuração do palco permite jogos de cena desenrolados na distância; muitas vezes dois interlocutores são colocados nas duas extremidades da cena, o que acentua o efeito desejado de frieza. Silêncios, longos olhares, movimentos rítmicos simplificados. Hedda e Levborg olham-se pouco, declamam diante do espectador ou se calam, contidos nêles mesmos; é o "diálogo interior". Os atôres movimentam-se ritmadamente. O conjunto tende a criar uma "sinfonia".

As reações do público e da crítica foram violentas, indo do entusiasmo à indignação. Meyerhold foi acusado de substituir o autor e de esmagar os fatores sob o peso da sua direção. Um crítico comparou-o ao Horla, de Maupassant, vampiro que chupa as forças vitais dos humanos, no caso, os atôres.

NORA, de Ibsen (estréia: 18 de dezembro de 1906) — Uma das grandes interpretações de Vera Kommissarjevskaja, mas onde era notada a tendência de Meyerhold a subordinar o

ator à simplificação e ao ritmo do conjunto de sua concepção pictórica. Indiferente à interpretação psicológica do drama de Nora pela genial trágica, Meyerhold só exaltava a cena da tarantela, o movimento nervoso que ela imprimia à dança. “Se só olharmos para os seus pés, dizia, percebemos que se trata menos de uma dança que de uma fuga.”

NA CIDADE, de Iuchkévitch (estréia: 13 de novembro de 1906) — Com cenários de Kolenda. Uma família judia é oprimida pela hostilidade de uma grande cidade. Supõe-se que a cidade está dentro da sala. Sua atração é sublinhada pela orientação do solo do palco; com um grande avanço, até formar um prosccênio, é constituído por pranchas de um amarelo brilhante distribuídas pela sala a partir do cenário — um interior sumário com tons ocres, cenário único para os três primeiros atos; a escala ocre e verde escuro do quarto ato tem a finalidade de insinuar a lividez da morte.

Representação “plástica” dos atôres, segundo um delineamento preciso, a entonação ritmada pelo canto característico do ídiche.

O espetáculo não obteve sucesso: o abismo era muito grande entre a medíocre peça ultra-realista e os meios simbólicos empregados pelo diretor.

O CONTO ETERNO, de Przybyszewski, cenários de Denissov (estréia: 4 de dezembro de 1906) — Luta, situada fora do tempo, entre um rei legendário e seus cortesãos. Meyerhold explicou que, para sua direção, inspirou-se no teatro infantil:

Colocamos sôbre a mesa um punhado de cubos de construção de tôdas as dimensões: pequenos esquadros, colonazinhas redondas ou quadradas, etc. Com êste material infantil deve-se construir um castelo dos contos de fada. De início, nasce uma plataforma na qual serão colocados dois tronos. Tudo é fortuito nesta construção, tudo é criado por mãos canhestras, nervosas e apressadas de criança, com seu dom inato por uma arquitetura bizarra de gradis e cubos. No fundo, nos dois lados da plataforma, erguem-se duas escadas estreitas: sobem para plataformas superiores invisíveis. Detrás dos tronos, altas colunas com quatro lados, e, nos intervalos, janelas estreitas:

no meio da cena, uma grande porta (a criança admite esta incongruência...) Há nesta construção qualquer coisa de inacabada, como se houvesse faltado material...

A intriga foi simplificada. Os cortesãos, todos semelhantes, alinham-se simetricamente pelos gradis: no fim do terceiro ato, aparecem suas cabeças nas janelas. Nenhum papel individualizado. Os partidários do rei e seus adversários formam dois coros: seus grupos se imobilizam em baixo-relievo. A maioria das cenas desenrola-se diante dos tronos (3 metros de largura), enquanto que os dois coros permanecem imobilizados nos gradis. Os atores não agem, "cristalizam-se" em suas atitudes à maneira de silhuetas ou de figuras de baralho. Não passam de elementos do cenário, subordinados ao estilo musical do espetáculo.

Este espetáculo obteve vivo sucesso.

IRMÃ BEATRIZ, de Maeterlinck, cenários de Spudeikin, música de Liadov (estréia: 22 de novembro de 1906).

Seduzida pelo amor terrestre, a irmã Beatriz deixou o convento e durante sua ausência, a Virgem, tendo descido do seu altar, a substitui entre as religiosas. Inspirando-se na pintura cristã primitiva, Meyerhold realiza uma concepção "plana" em baixo-relievo. O fundo, muito aproximado, é formado por um muro "gótico" com pedras lilás, esverdeadas e ouro velho, lembrando a tapeçaria antiga. A ribalta foi suprimida. O cenário é construído tão perto que o espectador tem a ilusão de encontrar-se diante de um altar.

As religiosas estão vestidas com um hábito estreito, cinza azulado. Todas idênticas, apresentam-se de perfil. Gestos avaros, sempre os mesmos e com o mesmo ritmo. Formam grupos simétricos; enlaçam-se ou se abandonam, e com uma mesma voz, em côro, lançam as mesmas réplicas.

No terceiro ato, na cena do milagre, caem de joelhos e viram a cabeça para a porta da capela por onde desce a Virgem-Beatriz conduzindo o vaso de ouro. A cena é violentamente iluminada, o som dos sinos mistura-se às melodias do órgão. Kommissarjevskaja, em Beatriz, soube encontrar nesta cena uma voz irreal.

No mesmo momento, na extremidade oposta da cena, aparecem três jovens peregrinos vestidos de marrom, com rostos

de ícones, grandes bastões nas mãos. A Virgem atravessa a cena e aproxima-se dêles. À medida que ela avança as religiosas baixam a cabeça.

Na abertura onde se imagina a porta do convento, os mendigos aglutinam-se num grupo compacto; os da frente estão ajoelhados. Enquanto a Virgem volta-se para êles a fim de abençoá-los, elevando diante de seus olhos o vaso de ouro, o manto de Beatriz se entreabre deixando ver o brocado do manto da Virgem. Os mendigos manifestam seu êxtase levantando os braços, com as palmas das mãos voltadas para a frente.

No quarto ato, Beatriz, tendo retornado, prostra-se, morrendo, aos pés da imagem da Virgem. As roupas da pecadora estão rasgadas e sua voz é trágica. As religiosas cercam-na formando grupos que lembram os da descida da Cruz.

O ritmo é caracterizado por longas pausas e gestos articulados lentamente. As palavras são pronunciadas, em tom baixo, e num ritmo cantante.

Desta vez o cenário "estatuário" servia admiravelmente à peça.

Espectáculo duplo: O MILAGRE DE SANTO ANTÔNIO, de Maeterlinck, cenário de Kolenda;

A BARRACA DA FEIRA, de Alexandre Block, cenário de Sapunov e música de Kuzmin (estréia em 30 de dezembro de 1906).

Estas duas peças são animadas pelo mesmo espírito de ironia romântica. Block foi influenciado por Maeterlinck e todos dois são envolvidos por um clima fantástico hoffmanesco. Nas duas montagens Meyerhold aplica o princípio do "grotesco", empregando-se êste termo na concepção italiana. Mais tarde, êle dará a seguinte definição: "Um estilo cênico explorando os contrastes e que não pára de deslocar os planos de percepção". De outra maneira: "contrastes irônicos que passam do fantástico para o cotidiano." Em 1912 desenvolverá os princípios dêste estilo, aplicando-os ao teatro.

Em Poltava, alguns meses antes, Meyerhold tinha apresentado uma primeira versão do *Milagre de Santo Antônio*, impondo aos intérpretes os movimentos mecanizados das marionetes. Disto resultou uma impressão de sátira, mas também de

pesadelo. Agora êle desenvolve e acentua mais ainda êste comportamento. Sòmente os santos e a Virgem são humanos.

Pode-se, dizia Meyerhold, interpretar esta peça como "uma alta comédia", sem recorrer aos comportamentos do teatro de marionetes, sem sublinhar, depois de cada réplica, o sorriso irônico do autor; mas, desta forma, omitiríamos o essencial, não atingiríamos um impacto trágico.

Em *A Barraca da Feira*, Block retoma de uma maneira irônica a eterna história de Pierrô, Arlequim e Colombina. Meyerhold, intérprete de Pierrô, apresenta um personagem sinuoso, fantástico, quase imaterial, um Pierrô lunar *à la Jules Laforgue*; sem nenhum traço sentimental, o personagem é anguloso e insolente.

A visão de um mundo duplo do poeta simbolista Block é apresentada pela presença, no palco, de um segundo teatro, um pequeno teatro de feira onde as marionetes desenvolvem uma ação periódica paralela. Como de hábito, Meyerhold fornece ao palco um proscênio bastante grande, mas, desta vez, de modo a orientar o olhar do espectador para o fundo, formado de telas brancas: defronte destas telas eleva-se o pequeno teatro de feira, munido de todos os seus atributos.

Os cenários, bastante simplificados, são de papelão ou de papel colorido.

Os personagens têm exclusivamente gestos típicos. Pierrô, por exemplo, não cessa de suspirar levantando os braços, sempre o mesmo gesto monótono.

A estréia dêste espetáculo foi uma réplica da batalha de *Hernani*, com assobios, gritos e aplausos frenéticos. Meyerhold sempre frisou a importância da etapa que foi para êle a montagem de *A Barraca da Feira*.

A VIDA DO HOMEM, de Leonid Andréiev (fevereiro de 1907) — Esta peça, durante muito tempo interdita, recebeu, de repente, a liberação da censura teatral. Meyerhold, em dez dias, preparou a montagem e forneceu também informações detalhadas para a visão cênica e os acessórios. Tomou como ponto de partida a informação do autor: "A vida do homem se desenrola diante de vossos olhos como um eco longínquo e fantasmagórico".

O pano era levantado numa total escuridão. Tudo estava imóvel.

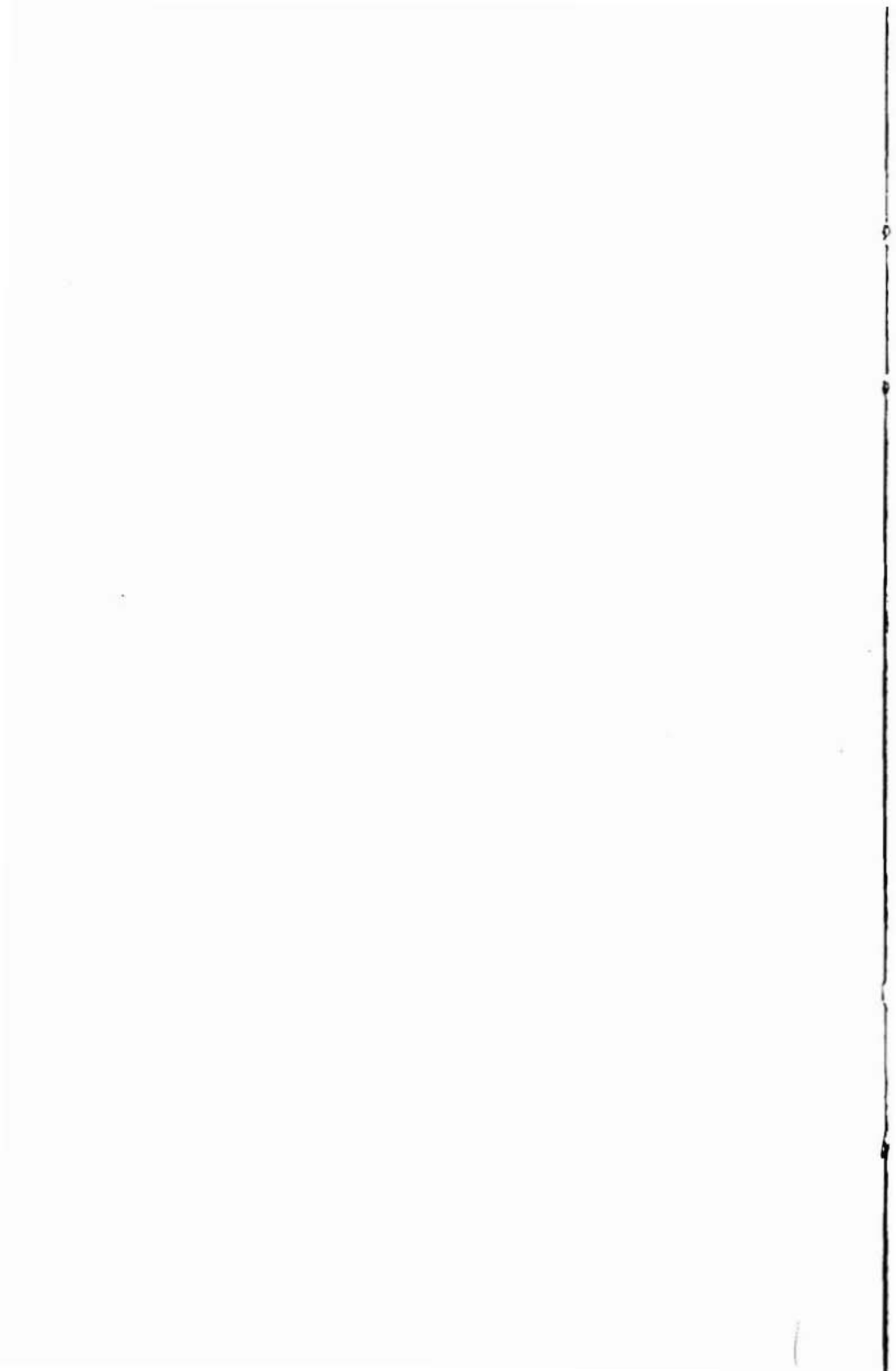
No decorrer de três segundos, num canto do palco começava-se a perceber os contornos dos móveis e as silhuêtas de velhas mulheres abraçadas. Na ausência do cenário habitual, os móveis e acessórios, pouco numerosos e com dimensões fantásticas, adquiriam uma importância simbólica, determinante para a atmosfera desta ou daquela cena: o contôrno bizarro de um divã, uma coluna, um armário, etc. As figuras dos atôres, em silhuêta, apresentavam-se linhas esculturais. A maquiagem era feita à la Goya.

Este espetáculo teve um imenso sucesso.

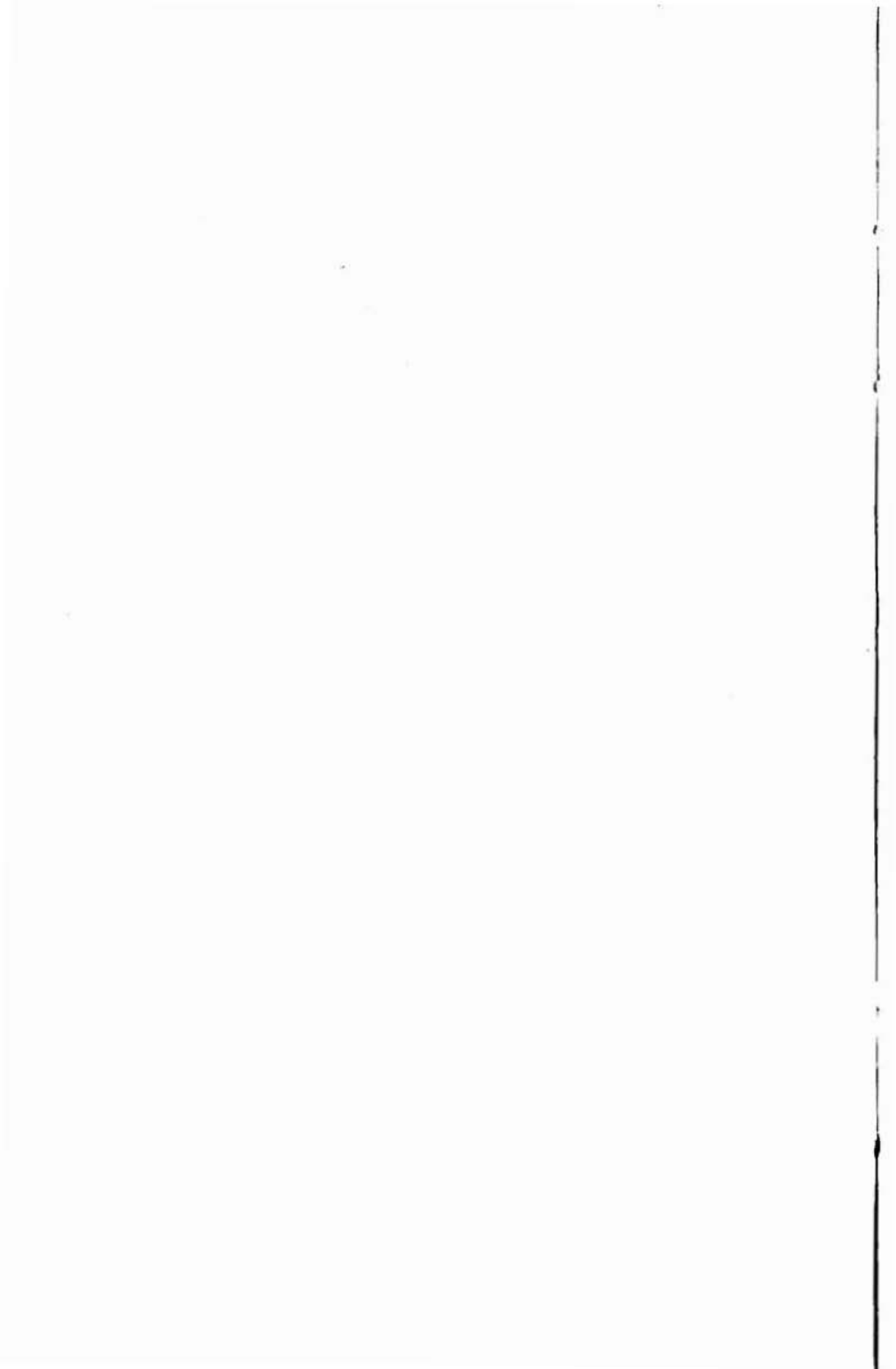
PELLEAS E MELISSANDE, de Maeterlinck, tradução de Valeri Briussov, cenários de Denissov, música de Spiesse von Eschenbruch (estréia: 10 de outubro de 1907).

Meyerhold tentou realizar sua concepção pictórica combinando-a com o princípio do teatro em círculo; mas não podendo estender êste princípio à platéia, limitou-o ao palco: a ação desenrolava-se no centro do palco, cercado por um fôso onde estava instalada a orquestra. A imobilidade, a lentidão e a monotonia imposta aos atôres fizeram um espetáculo mortalmente enfadonho, falsificado desde o início pela combinação de dois princípios contraditórios: o corpo tridimensional do ator e o painel decorativo tinham sido colocados num mesmo plano criado para um teatro em círculo parcial. O público vaiou e a crítica foi cruel.

Vera Kommissarjevskaia declarou: "Tôda a minha paixão arrebatada por Maeterlinck eu consagrei a Melissande. Mas, com a repetição dos ensaios, constatei a inutilidade dos meus esforços, dos meus e dos meus camaradas de trabalho. Obstina-damente, Meyerhold pretendeu reduzir tudo a uma "superfície plana" e à "imobilidade". "Foi um fracasso, mas um fracasso merecido".



O ESTETA DOS
ESPETÁCULOS IMPERIAIS



“Tristão e Isolda”, de Wagner

SE, NA montagem de uma ópera, desfazemo-nos da palavra, obtemos, na verdade, uma espécie de pantomima.

Ora, numa pantomima cada episódio e os movimentos que êle determina (suas modulações plásticas), assim como os gestos dos personagens e seus agrupamentos, são determinados pela música, pela modificação de seus ritmos e do seu desenho geral. Todos êstes elementos são rigorosamente sincronizados com o ritmo da música: só mesmo na condição de uma sincronização absoluta podemos nos aproximar da execução cênica ideal de uma pantomima.

Por que então, em seus movimentos e gestos, os artistas de uma ópera não seguem com uma precisão matemática o *tempo* musical — desenho tônico da partitura? O fato de se acrescentar o canto modificará a relação entre a música e o espetáculo?

Acredito que a modificação é devida a que o artista inspire-se mais no libreto do que na partitura.

Ora, no mais freqüente dos casos, a matéria oferecida pela partitura é tão *real* que o artista é tentado a aplicar os princípios do drama realista. Segundo o estilo do teatro dramático da época, reina sobre a ópera gestos de uma graça estilizada, semelhantes aos de uma marionete que se move para dar a impressão de viver — tal a representação dos atôres franceses no tempo de Racine e de Corneille; ou ainda, se é o naturalismo que domina, a representação do ator aproxima-se da vida real; “os gestos da ópera” substituem os gestos verdadeiros, gestos-reflexos habituais com os quais acompanhamos nossas conversações cotidianas.

No primeiro caso, o desacôrdo entre o ritmo ditado pela orquestra e o ritmo dos movimentos e dos gestos é quase imperceptível (gestos delicados, medidas, invenções mecânicas nada têm com o ritmo desejado); o desacôrdo manifesta-se em que o movimento não tem o sentido nem a expressão que exige, por exemplo, Wagner. No segundo caso, o desacôrdo torna-se intolerável: de início, porque há uma desarmonia entre a música e o gesto cotidiano real, pois, como nas más pantomimas, a orquestra desempenha um papel acompanhador que toca os *refrões*; em seguida, porque o espectador fatalmente se aliena: uma boa representação faz aparecer, irremediavelmente, a fragilidade da ópera; com efeito, sente-se como absurdo que as pessoas comportem-se no palco como na vida real e, de repente, comecem a cantar. A arte da ópera fundamenta-se numa convenção: as pessoas exprimem-se cantando. Não se pode então tornar a representação natural sem que expluda a contradição entre uma tal representação e a convenção fundamental: necessariamente, a representação “natural” revela sua insuficiência. O fundamento da arte é aviltado. *É preciso que um drama musical seja representado de modo que, em nenhum momento, o espectador se pergunte por que os atôres cantam em lugar de falar.*

Esta pergunta jamais surgiu quando Chaliapin estava em cena.

Chaliapin é um dos raros artistas que sabem se mover segundo um *desenho* rigorosamente de acôrdo com o gráfico do compositor. Sua plástica confunde-se sempre harmoniosamente com o desenho tônico da partitura.

A síntese das artes, transformada por Wagner em princípio de sua reforma do drama musical, não cessará de evoluir. O arquiteto, o pintor, o regente e o diretor, que formam o elo desta cadeia, trarão para o teatro do futuro iniciativas sempre novas. Mas é evidente que esta síntese não poderá ser realizada sem que apareça um *ator nôvo*.

Um fenômeno como Chaliapin indica pela primeira vez ao ator do drama musical o único caminho que pode conduzi-lo ao majestoso edifício construído por Wagner.

Mas poucos foram aqueles que souberam descobrir em Chaliapin as particularidades que o transformaram em o *ideal* para o artista da ópera: a maioria confunde a verdade teatral de sua arte com a verdade real, tomando isto como naturalismo. Eis por que a aparição de Chaliapin na cena coincide com o triunfo do Teatro de Arte de Moscou do primeiro período (orientado pelos Meiningers).

A cintilação de um fenômeno tão importante como êste teatro foi tal que, sob a influência de seu estilo, a arte de Chaliapin foi apreendida como um processo naturalista introduzido na Ópera. Ora, o artista do drama musical não encontrará seu lugar na síntese wagneriana se não tiver compreendido a arte de um Chaliapin, não à luz do Teatro de Arte, onde a representação dos atôres é regida pela lei da *mimesis*, mas à luz de um ritmo todo poderoso.

Se o drama musical deseja viver, não pode passar ao largo da esfera musical: pelo contrário, deve-se abandonar ao poder do mundo misterioso dos nossos sentimentos, pois o mundo da nossa alma não pode se manifestar senão através da música e, inversamente, só a música é capaz de expressar, em tôda a sua amplitude, o mundo da nossa alma.

Penetrando no âmago da música, o autor do drama musical vivifica a imagem concreta por êle criada, através da *palavra* e do *tom*; dessa forma, tem origem a partitura: texto verbal e música.

Para Adolpho Appia (*Die Musik und die Inszenierung*), o único meio para o autor atingir a uma concepção dramática é lançar-se no mundo afetivo da esfera musical.

A música, que determina a duração de tudo que se cumpre no palco, exige um ritmo que nada tem de comum com o cotidiano. A vida da música não é uma vida da realidade

diária: “Uma vida, não tal qual é nem tal como deveria ser, mas como aparece nos sonhos”. (Tchekov)

A essência do ritmo cênico é antípoda do cotidiano.

Por conseguinte, a figura cênica do ator será uma invenção artística; mesmo se algumas vezes funde-se com a realidade, seu efeito final não se identificará em nada com o que vemos na vida. Os movimentos e os gestos do ator *estarão no tempo* da conversação — canto estilizado.

A mestria do ator do drama naturalista consiste em observar a vida e transportar seus elementos em sua arte; quanto à mestria do ator do drama musical, não poderá se subordinar à exclusiva experiência do vivido.

Freqüentemente, a arte do ator do drama naturalista depende do seu temperamento, enquanto que a partitura, que impõe uma medida determinada, permite ao ator do drama musical libertar-se do arbitrário do seu temperamento pessoal. É obrigado a penetrar na essência da partitura e transpor as nuances do desenho da orquestra para a linguagem plástica. Em harmonia com o cenário e em co-ritmia com a música, o ser humano transforma-se, êle também, em *obra de arte*.

Qual o caminho que permite ao corpo, flexível em seu trabalho cênico e em sua expressividade, atingir o máximo das suas possibilidades?

É o caminho da *dança*.

Pois a dança, que faz movimentar o corpo na esfera rítmica, é para êle o que a música é para o sentimento: uma forma criada artificialmente, sem o auxílio do conhecimento.

Richard Wagner definiu o drama musical como “uma sinfonia tornada visível graças à aparência e a uma ação compreensível (*ersichtlich gewordene Taten der Musik*)”. Aprecia seu fundo coreográfico: “A dança harmonizada é o fundamento da sinfonia contemporânea”, chamando a *Sétima Sinfonia* de Beethoven “a apoteose da dança”.

Então, “a ação visível e compreensível” empreendida pelo ator é uma ação coreográfica.

Então, já que o drama musical extrai os gestos da dança, não será dos atôres do teatro realista que os artistas da ópera devem aprender o gesto, mas do coreógrafo¹. “A arte da mú-

¹ Trata-se, claro, de um coreógrafo do tipo novo. Considero Fokin o coreógrafo ideal da nova escola.

sica e a da poesia só se tornam compreensíveis... através da arte da dança" (Wagner).

Ali onde a palavra deixa de ter significado começa a linguagem da dança. No *NO* japonês o ator tinha de ser também dançarino.

Além da particularidade que faz com que, em seus movimentos, o artista da ópera seja também um dançarino, uma outra distingue o ator do drama musical do ator do drama verbal. Este último, para demonstrar, por exemplo, ao espectador, que uma recordação o faz sofrer, imita o sofrimento. Num drama musical, êste sofrimento pode ser contado ao público pela música.

Dêste modo o artista da ópera deve se impor o *princípio da economia do gesto*, êste gesto só devendo servir para completar as lacunas da partitura ou do que não foi sugerido pela orquestra.

O ator não é o único laço entre o poeta e o público. Ele é, no drama musical, apenas um dos meios de expressão, nem mais nem menos importante que os outros; seu lugar está entre êstes meios.

No entanto, é graças ao ator que a música transpõe a medida do tempo e ganha a medida de espaço. Enquanto não foi representada, a música criou somente uma imagem ilusória do tempo; uma vez representada, domina o espaço. Graças à música e aos movimentos do ator, regido pelo desenho musical, o ilusório torna-se real; o que vagava no tempo materializa-se.

Ao abordar a realização de uma obra dramática, o decorador e o diretor perguntar-se-ão se se trata de um tema histórico ou de um mito, pois um abismo separa êstes dois gêneros. A autoridade de Bayreuth impôs como um modelo das montagens wagnerianas o estilo geralmente admitido para as peças chamadas históricas. Elmos e escudos metálicos, maquilagem lembrando os heróis das crônicas de Shakespeare, peles de animais utilizadas para os figurinos e os cenários, braços nus dos atôres e das atrizes... Êste fundo de "historicismo" incolor, enfadonho, sem mistério, incita o espectador a procurar em que país e *em que ano*, de tal ou qual século se desenrola a ação". Confrontadas com a pintura musical da orquestra, que nos eleva numa atmosfera fantástica, estas montagens fazem escutar a música wagneriana sem que se olhe o palco. Não

terá sido por isto que, durante as representações de Bayreuth, Wagner, de acôrdo com o depoimento de seus amigos íntimos, aproximava-se dos espectadores seus conhecidos e lhes cobria os olhos com as mãos para que pudessem melhor fruir os encantos da pura sinfonia?

Wagner disse que no seu drama a taça iguala a tocha do antigo Eros. É preciso então que o compositor sublinhe a significação simbólica da tocha. Wagner aspira intuitivamente a criar uma atmosfera de conjunto onde a tocha, o sortilégio, as pérfidas maquinações de Melot, a taça de ouro cheia do filtro do amor e muitas outras coisas tenham, no palco, um som convincente, em lugar de desaparecer como um conjunto de banalidades atribuídas à ópera.

Ainda que “muito conscientemente” Wagner só se tenha ocupado da alma dos seus heróis, ainda que só tenha se fixado no lado psicológico do mito, o decorador e o diretor, ao empreenderem a montagem de *Tristão e Isolda*, deverão escrupulosamente resguardar o lado maravilhoso da peça, para que o espectador sinta verdadeiramente esta atmosfera. Isto não é de modo algum contrário ao objetivo fundamental do compositor: elevar o elemento moral da lenda. Ora, a presença de objetos da época não é suficiente para recriar o ambiente: êste se reflete muito mais no ritmo da linguagem dos poetas e nas côres e traços dos mestres do pincel. Então, o decorador entra em cena. Depois de preparar o fundo maravilhoso, veste amorosamente os personagens com tecidos nascidos da sua imaginação, tecidos cujo colorido desbotado deve lembrar os velhos *in-folios*. Assim como Giotto, Memling, Brueghel ou Fouquet nos introduzem na atmosfera da época mais exatamente do que um historiador, o artista, que encontrou os figurinos e os acessórios na sua própria fantasia, os tornará muito mais convincentes que os decoradores que desejaram reconstituir na cena os figurinos e os objetos das salas dos museus.

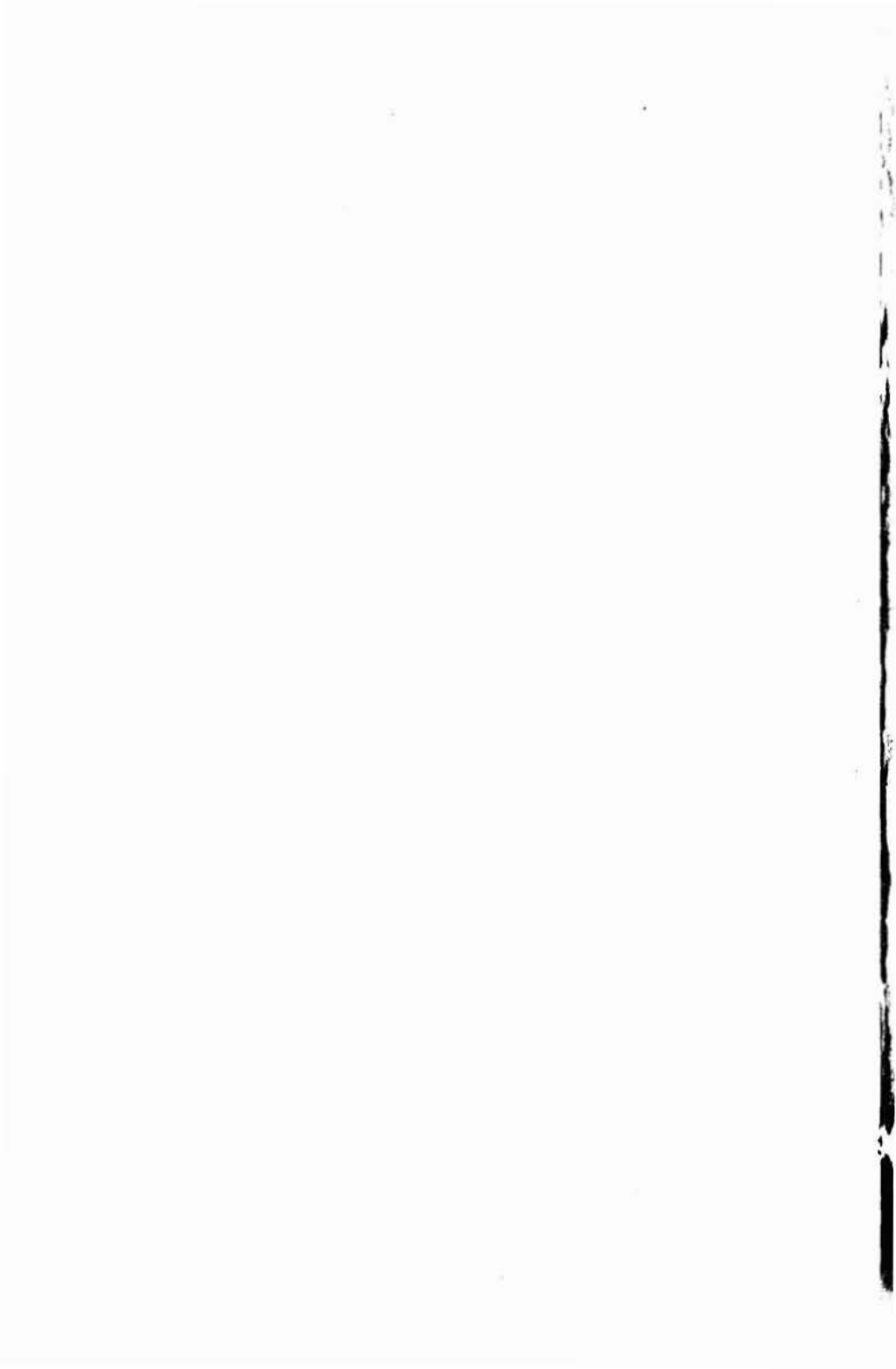
Os dramas de Wagner, compostos do interior, tiraram do “Deus eterno” de suas inspirações o que êle tinha de melhor para a fusão do *espírito* de sua música e de sua palavra na partitura. Quanto ao exterior dos seus dramas, o que se chama de forma da obra (eu penso na concepção cênica que alimenta a montagem), o deus de suas inspirações mostrou-se avaro.

Wagner que, para seus *Bühnenfestspiele*, exigia um teatro com uma arquitetura nova, que afundou o poço da orquestra tornando-a invisível, contentou-se com um palco tecnicamente imperfeito como sempre existira.

As indicações do autor dependem do nível da técnica do seu tempo. Mas a técnica cênica evolui e torna-se então necessário revisá-las de acôrdo com as inovações atuais.

Podemos encher um palco de uma massa de detalhes sem conseguir tornar crível que ali existe um navio. Ah, como é difícil fazer surgir um navio na imaginação do espectador. No entanto, é suficiente uma vela cobrindo tôda a cena para que tal aconteça! "Temos que dizer muito com pouca coisa. O que faz o artista é uma enorme riqueza utilizada com a mais sábia economia. Os japoneses desenham um único ramo florido e ali está tôda a Primavera. Entre nós desenha-se tôda a Primavera e não se consegue nem mesmo a sensação de um ramo florido!" (Peter Altenberg)

Segundo Wagner, no terceiro ato a cena representa as fortificações do castelo e um caminho de ronda com uma torre de vigia; no centro, a entrada do castelo; o fundo, enfim, é cheio de tílias. Para conseguir esta atmosfera, nosso decorador limitou-se a um horizonte vasto e desolado como os rochedos nus da Bretanha.



“Don Juan”, de Molière

OS DIRETORES que aspiram a reconstituir as particularidades das grandes épocas teatrais, podem escolher entre dois caminhos: ou mostrar as peças antigas, aplicando-lhes o método arqueológico, isto é, velar antes de tudo pela exatidão da reconstrução cênica, ou preferir as peças escritas à maneira antiga e montá-las livremente, inspirando-se no espírito do teatro primitivo. (Assim procedi com *Irmã Beatriz*, de Maeterlinck, no Teatro Vera Kommissarjevskaja).

No primeiro caso, pode haver uma exceção: o diretor de uma peça antiga pode não se deixar dominar pelo método arqueológico de reproduzir exatamente as particularidades arquiteturais do teatro antigo, mas pode criar uma *livre* composição da peça no espírito das representações primitivas, com a condição de salvaguardar a essência de sua representação, indispensável para fazer prevalecer o espírito da obra.

Foi assim que, na montagem de *Don Juan*, por exemplo, seria um erro copiar em cada detalhe o Palais-Royal ou o Petit-

Bourbon. O estudo de sua obra nos ensina que Molière aspirava a modificar os palcos do seu tempo, melhor adaptados ao patético cornelianiano do que às peças onde interferissem os elementos da arte popular.

O teatro acadêmico da Renascença colocou uma distância respeitável entre o ator e o público. As primeiras fileiras das poltronas eram colocadas, muitas vezes, no meio da orquestra.

Poderia Molière admitir esta separação entre o ator e o público? Sua alegria transbordante poderia se acomodar com isto? Seus traços grossos, sua franqueza alegre poderiam se confinar nestas condições? Os monólogos do autor, ofendido pela interdição de *Tartufo*, poderiam atravessar a fronteira de um tal palco? Os bastidores laterais não entravam os gestos livres do ator e seus movimentos ginásticos?

Molière, o primeiro entre os mestres do teatro do Rei-Sol, tenta conduzir a ação do fundo e do meio do palco para a extremidade do proscênio.

Nem o teatro antigo nem o teatro popular shakespereano saberiam o que fazer com os nossos cenários, já que buscavam a ilusão. Nem na Grécia, nem na velha Inglaterra o ator apresentava-se como um dos elementos do conjunto ilusionista, mas era o *único* encarregado de expressar as intenções do dramaturgo — pela sua voz, seus gestos, sua mímica, sua plástica — e isto êle conseguia.

O mesmo acontecia no Japão medieval. Nos espetáculos do *NÔ*, com suas cerimônias refinadas, seus movimentos, seus diálogos e cantos rigorosamente estilizados, onde o côro assumia um papel semelhante ao do côro grego, os sons selvagens da música encarregavam-se de transportar o espectador num mundo alucinatório, os diretores colocavam o ator bem próximo do público, a fim de que êste não perdesse nada de suas danças e movimentos, de suas gesticulações, mímicas e posturas.

Não é por acaso que os princípios das antigas montagens japonêsas acudiram-me ao espírito a propósito da montagem de *Don Juan*.

As descrições destas representações, que datam mais ou menos da mesma época em que Molière reinava na França, ensinam-nos sôbre a existência de servidores da cena chamados *Kurombo*; vestidos de preto, êles “pontavam” o texto aos atôres, sem se esconderem. Depois de uma cena patética, o *Kurom-*

bo encarrega-se de endireitar a roupa do ator, intérprete do papel feminino; arranja seus cabelos. A tarefa dos Kurombos é de apanhar os objetos jogados ou esquecidos sobre o palco pelos atôres. Depois de uma batalha êles conduzem as cabeleiras, as armas, as capas. Se o herói morre em cena, o Kurombo joga sobre o cadaver um xale prêto e, protegido pela cobertura dêste xale, o "morto" sai correndo da cena. Assim que, de acôrdo com a ação, a cena fica no escuro, o Kurombo, ajoelhado aos pés do herói, ilumina seu rosto com um lampião fixado numa longa vara.

Até hoje os japoneses conservam a maneira dos atôres dos primórdios do drama japonês até o século XVI. Não é dessa forma que a *Comédie-Française* tenta ressuscitar hoje as tradições dos comediantes de Molière?

Do extremo ocidente da Europa (França, Itália, Espanha, Inglaterra) até o extremo oriente, durante a segunda metade do século VI e durante todo o século XVII, retiveram-se no teatro os sinos prateados da teatralidade pura.

Não se torna evidente que os truques adotados nas representações deveriam dispor da área maravilhosa que chamamos de prosccênio?

À semelhança da arena do circo, cercada pelos espectadores, o prosccênio é próximo do público a fim de que nenhum gesto, nenhum movimento, nenhuma expressão fisionômica seja perdida na poeira dos bastidores. Vejam como são calculados os mínimos gestos do ator do prosccênio. Poderia ser de outra forma? A proximidade do espectador que impunha o prosccênio das representações de antigamente — inglesas, espanholas, italianas, japonesas — não teria suportado um ator com um *pathos* afetado ou destituído de leveza corporal.

O prosccênio, tão hábilmente utilizado por Molière, era uma das melhores armas contra a secura dos métodos cornelianos, fruto das fantasias da côrte de Luís XIV.

Também constatamos que Molière beneficia largamente uma interpretação colocada no prosccênio que êle recriou artificialmente, a despeito das condições desfavoráveis do teatro do seu tempo! Neste lugar, tão perto do público, suas figuras burlescas viviam sem constrangimento. A atmosfera dêste espaço não era poluída pelos bastidores, e a luz difusa desta atmosfera sem poeira não ilumina outra coisa a não ser os corpos dos

atôres. Tudo aqui parece feito para intensificar o jôgo das luzes projetadas pelas velas da cena e as da sala que permaneciam acesas durante todo o espetáculo.

Certas peças, como *Antígona*, de Sófocles, *A infelicidade de se ter muita inteligência*, de Griboédov, podem ser apreendidas pelo espectador moderno à luz do nosso tempo; podem ser interpretadas em roupas modernas. Os temas destas duas peças: o hino à liberdade, na primeira, e a luta entre a nova e a velha geração, na segunda, exprimem-se em *leitmotivs* precisos, obsedantes, ao ponto que a sua tendência sublinhada pode aparecer não importa em que ambiente.

Outras obras, pelo contrário, não se imporão em sua plenitude se o público, atento ao desenrolar da ação, não fôr penetrado profundamente pela atmosfera indefinível que possuíam o palco e a sala de espetáculos de antigamente. Certas peças não podem ser apresentadas a não ser sob uma forma recriada, para o espectador contemporâneo, das condições cênicas conhecidas pelo antigo espectador. *Don Juan* está incluído entre estas peças. O público não perceberá a delicadeza desta comédia encantadora se não se familiarizar com os menores traços da época de sua criação. Assim, a primeira tarefa do diretor será a de recriar no palco e na platéia uma atmosfera particular e impô-la ao público.

Como *Don Juan* parece entediante para aquêles que o lê sem poder situar o gênio do seu autor! O tema parece tratado de modo menos pitoresco que no poema de Byron ou em *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Os longos monólogos de Elvira, no primeiro ato, ou o monólogo, tão longo também, do quinto ato, no qual Don Juan fustiga a hipocrisia, inspiram tédio. Para que o espectador atual ouça-os com atenção e interesse, é preciso encontrar o meio de lembrá-lo, no decorrer de todo o espetáculo, que milhares de tecelões lioneses teciam a sêda para vestir a numerosa côrte de Luís XIV; lembrá-lo da existência da manufatura dos Gobelins e de uma maravilhosa falange de pintores, escultores, joalheiros, ebenistas que fabricavam os móveis sob a vigilância dos artistas. É preciso lembrá-lo da existência dêstes mestres-artesãos que faziam espelhos e vinhetas seguindo os modelos venezianos, bandeiras tecidas como na Holanda, sem esquecer aquêles que confeccionavam o zinco e o cobre como na Alemanha.

Centenas de velas flamejavam nos três lustres suspensos e nos dois candelabros plantados no proscênio. Negrinhos perfumavam a cena com fortes extratos; apanham o lenço machucado caído das mãos de Don Juan, oferecem uma cadeira para o ator cansado, ou, ainda, amarram o laço do sapato de Don Juan, corrigem Sganarello; assim que a cena escurece os negrinhos levantam lanternas diante dos atôres; depois da batalha com os salteadores, carregam as espadas e as capas; assim que aparece a estátua do Comendador, escondem-se debaixo da mesa. São êles que avisam o público, agitando sinêtas de prata, de que o espetáculo vai continuar. Tudo isto não é um truque destinado ao divertimento dos *snoobs*, mas contribui para o essencial: lançar sôbre a ação o leve véu do reinado *versaliano*, perfumado e dourado.

Os figurinos e acessórios são mais suntuosos e coloridos do que a arquitetura do palco.

Serão as peregrinações através da província que marcaram Molière desta franqueza brutal? Ou sua luta contra a fome? Ou terá encontrado o fogoso tom juvenil entre as atrizes cujos amôres prepararam ao poeta tantas decepções? Parece certo que Luís XIV tenha esfriado em relação a Molière depois de um breve período de entusiasmo.

Dessa forma, veio à luz o desacôrdo entre o Rei-Sol, cujo fausto o cenário sugere, e o poeta, que, neste ambiente suntuoso, faz Sganarello falar de seu purgatório. O contraste entre o refinamento cênico e o burlesco rasgado do texto organiza-se numa harmonia que força o espectador a entregar-se ao poder do teatro de Molière. Dessa forma, nenhum dos traços do gênio será perdido.

Representamos *Don Juan* sem cortina, como não era feito no Palais-Royal e no Petit-Bourbon. Por que procedemos assim? Porque a presença de uma cortina geralmente esfria o espectador, mesmo que a cortina tenha sido obra de um grande artista. Tendo vindo para ver o que está por trás, o espectador acolhe esta pintura distraidamente e sem curiosidade. Com a cortina levantada, é preciso o decorrer de um certo tempo para que o público penetre nos sortilégios da atmosfera que envolve os personagens. Se a cortina já está levantada, à sua chegada, o público absorverá a atmosfera da época muito antes do ator

entrar em cena. Então, tudo o que lhe parecer enfadonho na simples leitura, surgirá diante dêle com uma outra claridade.

A platéia não deve ficar no escuro nem nos entreatos nem durante o desenrolar da peça. A luz brilhante fornece aos que vieram ao teatro um ambiente de festa. Vendo o espectador sorrir o ator admira-se como se diante de um espelho. Aquêle que desempenha o papel de Don Juan não conquistará sòmente o coração das que interpretam os papéis de Mathurine ou de Charlotte, mas também das mulheres belas presentes ao espetáculo. E, vendo-as sorrir, sentir-se-á estimulado.

Montagens

ORFEU, de Gluck, com cenários de Golovine. Coreografia de Fokin. Estréia: 21 de dezembro de 1911, no Teatro Marie.

Esta ópera foi apresentada em sua segunda versão (Paris, 1774); o papel de Orfeu era cantado por um tenor, enquanto que na primeira versão (Viena, 1762) fôra cantado por um contralto (travesti).

O cenógrafo e o diretor podiam escolher entre duas possibilidades: representar a peça com a ambiência do tempo de Gluck ou criar uma ilusão de antiguidade. Nenhuma dessas soluções foi, no entanto, aprovada, pois, segundo êles, a partitura de Gluck combinava elementos concretos com elementos estilizados e até abstratos. Decidiram-se então por uma montagem conforme a concepção da antiguidade tal como era en-

tendida pelos pintores do século XVIII, com uma visão da peça segundo os contemporâneos do compositor.

Meyerhold subordinou deliberadamente sua concepção ao aspecto pictórico do espetáculo, como demonstra num artigo que ditou no decorrer de uma entrevista (reproduzida por A. Golovine).

O trabalho preparatório de uma montagem é particularmente demorado, se o pintor não se limita à beleza das combinações coloridas, se o diretor procura outra coisa além da harmonia dos agrupamentos, e se eles estão, enfim, dispostos a subordinar todos os elementos do espetáculo a uma concepção do conjunto. O pintor, para transpor a linguagem sonora de Gluck em côres, teve não somente que harmonizar as nuvens e a música, como ainda colocar os personagens de modo que o desenho formado pelas tonalidades não fôsse prejudicado por qualquer deslocamento fortuito ou por algum gesto inconsiderado do ator.

Eis por que tornou-se particularmente difícil para êle encontrar o lugar exato do que nós chamamos, em linguagem técnica, de *planos-chaves* que ajudassem a restringir rigorosamente os movimentos dos atôres; também lhe foi necessário que o diretor estivesse convencido de todos os detalhes imaginados por êle e que o coreógrafo subordinasse a concepção de suas imagens à vontade única do cenógrafo. Eis por que, na fase preparatória, bem antes dos ensaios, o diretor convenceu-se de todos os detalhes apresentados pelo cenógrafo; por conseguinte, não houve sôbre o palco um só plano-chave que não fôsse necessário, de modo que nenhum dos colaboradores do cenógrafo pudesse perturbar a harmonia do conjunto.

O funcionamento dos grupos no palco depende da escolha certa dos *planos-chaves*. Daí as dificuldades encontradas pelo cenógrafo e pelo diretor no seu trabalho comum para elaborar um plano geral que determinasse a idéia precisa de cada um dos quadros e inserir o "truque" no encadeamento do conjunto.

No segundo quadro, fizeram descer o caminho que conduz Orfeu aos infernos, a partir de um ponto bastante elevado; de cada lado dêste caminho, dois grandes rochedos. Dêste modo, Orfeu não se confunde com a massa das fúrias mas as domina. Estes rochedos obrigavam o coreógrafo a dispor o corpo

de baile e o c6oro em dois grupos que, dos bastidores laterais, elevam-se para o alto. Isto impediu de fragmentar o quadro da entrada no Inferno. Este quadro compreende dois movimentos diferentes: a progress6ao de Orfeu e a resist6encia das F6urias; estas come6am por amea6ar o her6oi, depois submetem-se. Se os *planos-chaves* determinam a divis6ao dos grupos, a m6usica comanda o movimento dos bra6os que ora se erguem na dire6ao de Orfeu, ora se abaixam.

A montagem apresentou uma novidade: a divis6ao do palco em dois planos.

Todos os movimentos s6ao "antigos", da maneira como isto era entendido pelos pintores do s6eculo XVIII. Isto forneceu o tom, determinado pelo cen6ografo, aos movimentos dos at6ores e aos agrupamentos do corpo de baile e do c6oro.

O CONVIDADO DE PEDRA, drama de P6ushkin, 6pera de Dargomysjski, cen6arios de Golovine (estr6eia: 29 de janeiro de 1917).

Tendo que montar uma esp6ecie de 6pera de c6amara (sem coros e com um n6umero reduzido de personagens), o diretor e o cen6ografo procuram, de in6icio, reduzir as dimens6oes do palco do Teatro Marie, a fim de concentrar a a6ao numa pequena 6rea de representa6ao. Meyerhold dividiu o palco em dois: um prosc6enio e uma cena pr6opriamente dita, mais elevada e ligada ao prosc6enio por degraus.

De ac6ordo com as primeiras palavras de Don Juan: "Eis-nos 6s portas de Madri", Meyerhold procurou dar a impress6ao, de uma s6o vez, das proximidades de uma cidade e de um cemit6erio. Laura e D. Anna aparecem como dois aspectos de uma mesma ess6encia er6tica, e isto foi expresso por uma disposi6ao id6entica dos seus quartos: o de Laura, ornamentado por fl6ores, e o de D. Anna, por uma cortina de veludo negro bordado de prata. No terceiro quadro, a est6tua do Comendador era colocada de perfil, o que produzia um efeito aterrador no momento em que Leporello convidava-o para jantar. No quarto ato, Meyerhold acumulou os meios para conseguir o crescendo do terror provocado pela apari6ao da est6tua. Ela avan6ava de frente, do fundo de um l6ngo corre-

dor, até o centro, e sua impiedosa concentração era ainda acentuada pela presença de “servidores do proscênio”, que dispunham os acessórios à vista do público. O começo era anunciado por sinais luminosos.

O BAILE DE MÁSCARAS, de Lermontov, cenários de Golovine, música de Glazunov (estréia: 25 de fevereiro de 1917).

A música desempenha um papel principal. Glazunov compôs diversas danças para a cena do baile, em particular uma valsa inspirada em Glinka, cujo tema misterioso e lúgubre é o *leitmotiv* do veneno. O Desconhecido e Arbênin possuem, cada um, um *leitmotiv* próprio que anuncia sua entrada em cena. Os quadros são ligados por música e a última cena é acompanhada por um ofício dos mortos, inspirado numa música sacra antiga.

Segundo a concepção Meyerhold-Golovine, a cena devia dar a impressão de formar um todo com a platéia, graças ao proscênio, cujas duas escadas desciam para o poço da orquestra, e à moldura do palco, que prolongava a arquitetura da platéia; os espelhos, cujas molduras eram ornamentadas, refletiam, ao mesmo tempo, as luzes da platéia e a ronda cintilante das máscaras.

Entre o palco principal e o proscênio estavam dispostas cinco cortinas à alemã. A principal, vermelha e negra, tinha os emblemas de um baralho; a segunda era recortada; a terceira — branca, rosa e verde — descortinava-se na cena do baile, a quarta, sobre o quarto de Nina, e, a quinta, enfim, de musselina negra ornamentada de coroas mortuárias, era descerrada na cena final. Estas cortinas tinham a finalidade de criar o clima para cada um dos quadros e permitiam, ao mesmo tempo, que Meyerhold imprimisse ao espetáculo um ritmo particular; tal cena começava diante de uma cortina antes que ela fôsse aberta, ou terminava diante dela antes que ela caísse.

Este sistema de cortinas permitia a rápida troca dos móveis e dos cenários nos intervalos, facilitada ainda pelos painéis decorativos, utilizados como panos de fundo. O número de

figurinos para os duzentos figurantes era enorme. O Desconhecido usava o figurino veneziano, tirado de Pietro Longhi; seu rosto estava oculto pela máscara tradicional com bico de pássaro. No fim do espetáculo, êle atravessava a cena, de uma extremidade a outra, atrás da musselina transparente de uma cortina de luto.

Esta cena, com dois planos, permitiu a Meyerhold que variasse os agrupamentos. Os jogadores aglutinavam-se em volta de uma mesa de jôgo, debaixo de uma lâmpada cuja luz colocava em evidência suas mãos crispadas sôbre as cartas e as cédulas.

Na cena do baile de máscara, o Desconhecido, vestido de negro e apoiado numa imensa bengala, ficava imóvel no meio dos dançarinos de modo a obrigá-los a formar, em sua volta, fluxos e refluxos sinuosos. Tôdas as danças foram coreografadas por Meyerhold sem a interferência do coreógrafo.

Esta montagem fantástica, orçada em somas astronômicas, vinha sendo preparada por Meyerhold desde 1910, mas diversas circunstâncias obrigaram-no a transferi-la por várias vêzes. A estréia teve lugar no dia 25 de fevereiro de 1917, o dia em que irrompeu a revolução, e êste espetáculo entrou nos anais do teatro russo como o símbolo do fim dos faustos do império. É curioso notar que mantido no repertório, continuou a deleitar o público operário.

PISANELLE ou **A MORTE PERFUMADA**, de D'Annunzio — cenários de Bakst, danças coreografadas por Fokin com música de Ildebrando de Parma. Esta montagem foi realizada em Paris, a convite de Ida Rubinstein, e a estréia foi no dia 10 de junho de 1913. Os papéis principais foram interpretados por Ida Rubinstein e de Max.

A peça, escrita diretamente em francês por D'Annunzio, apresentava-se como uma mistura do estilo simbolista moderno com elocuições preciosas à *la* Honoré d'Urfé. A ação desenrolava-se no século XIII, em Chipre, a ilha de Vênus. O jovem rei deve escolher uma noiva, e foi predito que êle a encontrará na pessoa de uma jovem peregrina. O rei acredita tê-la encon-

trado numa bela escrava vendida por piratas. Ele a compra ao som dos sinos e entre o júbilo frenético da multidão que grita pelo milagre. Mas os cortesãos reconhecem na pretensa santa uma de suas companheiras. A rainha-mãe quer libertar seu filho da paixão funesta e manda assassinar Pisanelle pelas sete Núbias, que a sufocam com ramos de rosas.

Em uma carta de 11 de junho de 1913, Meyerhold assim descreve o espetáculo: "Ontem o ensaio geral obteve um grande sucesso. Pessoas que se encontravam na platéia me transmitiram os elogios ouvidos. As danças coreografadas por Fokin são impressionantes, embora eu não concorde com a concepção. No fim do espetáculo houve ovações. De Max anunciou o nome dos realizadores e os aplausos repartiram-se como se segue: 1.º Bakst, 2.º Meyerhold, 3.º de Parma, 4.º Fokin. Rubinstein, Fokin e eu aparecemos para agradecer. D'Annunzio não teve nenhum sucesso. O entusiasmo era grande nos bastidores. Isto lembrou-me os tempos do Teatro Vera Kommissarjevskaja".

No dia 20 de junho Meyerhold escreveu ainda de Paris: "Hoje, pela primeira vez, vi o espetáculo inteiro da platéia. Trata-se sem dúvida de uma das minhas melhores realizações. Consegui juntar num só todos os atos estilisticamente disparatados de D'Annunzio. Está claro que chegou o meu momento de dirigir as massas. O primeiro ato, onde são usados uns 200 figurantes, desenrola-se de um modo perfeitamente harmonioso. A cena em que se conduz o corpo de d'Ébriac provoca sempre aplausos entusiasmados. No terceiro ato, duas grandes novidades: uma área de representação distanciada e a disposição dos figurantes entre os bastidores. Existe, evidentemente, uma série de erros. Fala-se muito da minha montagem. Antoine esteve ontem no teatro pela segunda vez. A bilheteria é boa e vem logo depois da Grande-Ópera."

DR. DAPPERTUTTO



A Barraca de Feira

BENOIS CONFERE ao “comediante ambulante” um sentido pejorativo e considera que é um êrro introduzi-lo na esfera teatral¹.

Ora, o que é o comediante ambulante? Podemos dispensá-lo no teatro? O *comediante ambulante* é parente dos mímicos, dos histriônicos, dos jograis. Possui uma maravilhosa técnica de ator. Contribuiu para o desabrochar do teatro ocidental (italiano e espanhol no século XVII). Em qualquer lugar que se monte um espetáculo encontra-se um comediante ambulante, e dêle, organizador dos mistérios, espera-se a execução das ta-

¹ Alexandre Benois, artista e cenógrafo. Deve-se a êle, entre outros trabalhos, o cenário de *Petruchka*, de Stravinski, criado pelo Balé Diaghilev e reconstituído na Ópera de Paris. Teórico e um dos promotores do grupo Mir Iskusstva (O Mundo da Arte) Benois atacava violentamente a Meyerhold, a quem acusava de ser “comediante ambulante”. Meyerhold afirma suas convicções e toma a defesa do “teatro teatral”. Tinha chegado o momento de libertar-se da “dramaturgia da leitura” para se voltar à “dramaturgia do teatro.”

refas mais difíceis. A história do teatro francês mostra-nos que era impossível montar um mistério sem a ajuda do jogral. Sob Filipe o Belo, entre os temas religiosos, aparece a farsa de Renart com peripécias escabrosas. Quem representará esta farsa senão o comediante ambulante?

Talvez tenha sido sempre dessa forma: sem comediante ambulante não existe teatro e, inversamente, o teatro que abdica das leis essenciais da teatralidade pode dispensar o comediante ambulante.

Nossos dramaturgos ignoram as leis do verdadeiro teatro. No século XIX, o velho *vaudeville* trouxe, para a cena russa, peças de uma brilhante dialética, peças de tese, peças dos estados da alma. Para transformar um prosador em dramaturgo seria bom fazê-lo escrever diversas pantomimas. Não se deveria autorizar um ator a subir num palco antes dêle ter criado um *roteiro de movimentos*. Quando, enfim, se escreverá no quadro das leis teatrais: *No teatro as palavras são apenas desenhos saídos dos esboços dos movimentos?*

A pantomima fecha a porta para o retórico e o lugar dêste é numa cátedra e não no teatro. Pelo contrário, o jogral afirma a arte do ator que se basta; sem se limitar à oratória, o gesto e a linguagem dos movimentos exprimem-se em situações cênicas. O jogral exige uma máscara, ouropéis pintados para as suas roupas, galões, plumas, enfim tudo que confere ao espetáculo brilho e ruído. As origens do teatro situam-se na época em que aparece o comediante ambulante. Trata-se de um erro acreditar que a arte de representar começou, por exemplo, nos mistérios representados no hospital da Santíssima Trindade. Não, foi nas ruas que nasceu esta arte, originou-se da mímica, completamente fora dos solenes festejos reais das cidades.

Notemos, a êste propósito, que a maior parte dos diretores tendem a preferir, atualmente, a pantomima ao drama verbal. Não acredito que seja obra do acaso, do gosto, encontrar uma atração particular por êste gênero. O fato é que a montagem destas peças silenciosas revela, tanto para o diretor como para o ator, o poder dos elementos primeiros do teatro: poder da máscara, do gesto, do movimento, da intriga.

Ora, o ator contemporâneo desconhece êstes elementos. Perdeu tôdas as ligações com as tradições dos mestres da sua arte. O ator contemporâneo transformou-se de comediante em

“declamador” inteligente. Uma peça lida com figurinos e maquiagem já pode ser posta em cena. O nôvo ator substitui a máscara pela maquiagem, procura imitar o mais exatamente possível os rostos vistos na vida. E não há nunca necessidade da técnica do jogral porque êle não “representa” nunca, êle “vive”. Êle não compreende nunca a palavra-chave do teatro: “a representação”, porque um imitador não pode se elevar à improvisação; esta aparece da combinação ou alternância infinitamente variada dos métodos outrora encontrados pelos histriões.

Estou certo que as reconstituições do antigo teatro conduzirão ao culto do comediante ambulante e ajudarão o ator contemporâneo a voltar-se para as leis fundamentais da teatralidade.

Se o dramaturgo quiser ajudar nisto, seu papel se reduzirá a compor o roteiro e os prólogos que explicam esquemáticamente o que vão representar os atôres. A primeira vista êste papel do dramaturgo parece simples, mas sômente à primeira vista. Por que o teatro necessitará de prólogos, etc., perguntarão? O roteiro não será suficiente? Não, porque o prólogo, a locução final ao público feita pelos italianos e espanhóis no século XVII, e depois dêles os vaudevillistas franceses, todos êstes elementos do antigo teatro obrigam a não se ver na representação senão um espetáculo. No momento em que o espectador se deixa absorver pela invenção, o ator deve lembrá-lo, por uma réplica imprevista ou um longo *a parte*, de que se trata de um espetáculo.

Nos seus esforços para se metamorfosear, o ator contemporâneo procura aniquilar o seu “eu” e oferecer no palco ilusão da vida. Por que então imprimir nos cartazes e programas os nomes dos intérpretes? No fundo, na montagem de *Ralé*, de Máximo Górkí, o Teatro de Arte de Moscou substituiu seus atôres por verdadeiros mendigos. Podemos chamar de “intérpretes” aquêles que se esforçam para serem “naturais”? Por que levar o público a êste êrro?

O público vem ao teatro para ver a arte de um homem. O público espera sua invenção, sua representação, sua maestria, mas nós lhe apresentamos a vida ou uma servil imitação da vida! A arte do homem num palco não consistirá muito mais em se desembaraçar dos cacoetes do meio ambiente, em

escolher uma máscara, um figurino decorativo e fazer o público vibrar pelo brilho de sua técnica, aparecendo-lhe ora como um dançarino, ora como um intrigante saído de um baile de máscaras, ora como um jogral, ora como um Arlequim da antiga comédia italiana?

O poder mágico da máscara permite ao espectador ver, não este ou aquele Arlequim, mas todos os Arlequins que ele possui na memória. Para o mesmo efeito contribuem os gestos, as brincadeiras *ex improviso* que agitam o espectador pela inverossimilhança hiperbólica. O ator é um dançarino. Faz chorar, logo depois faz rir. Conhece mil entonações, mas, sem imitar tal ou qual pessoa, serve-se delas apenas para ornamentar, para completar seus movimentos e gestos. Seu corpo traça figuras geométricas. O rosto do ator carrega uma máscara morta, mas, diante da sua arte, a máscara anima-se. Desde o aparecimento de Isadora Duncan, e sobretudo depois que Jacques-Dalcroze formulou sua teoria do ritmo, o ator interroga-se cada vez mais sobre o sentido do gesto e do movimento no palco. Mas continua desinteressando-se da máscara.

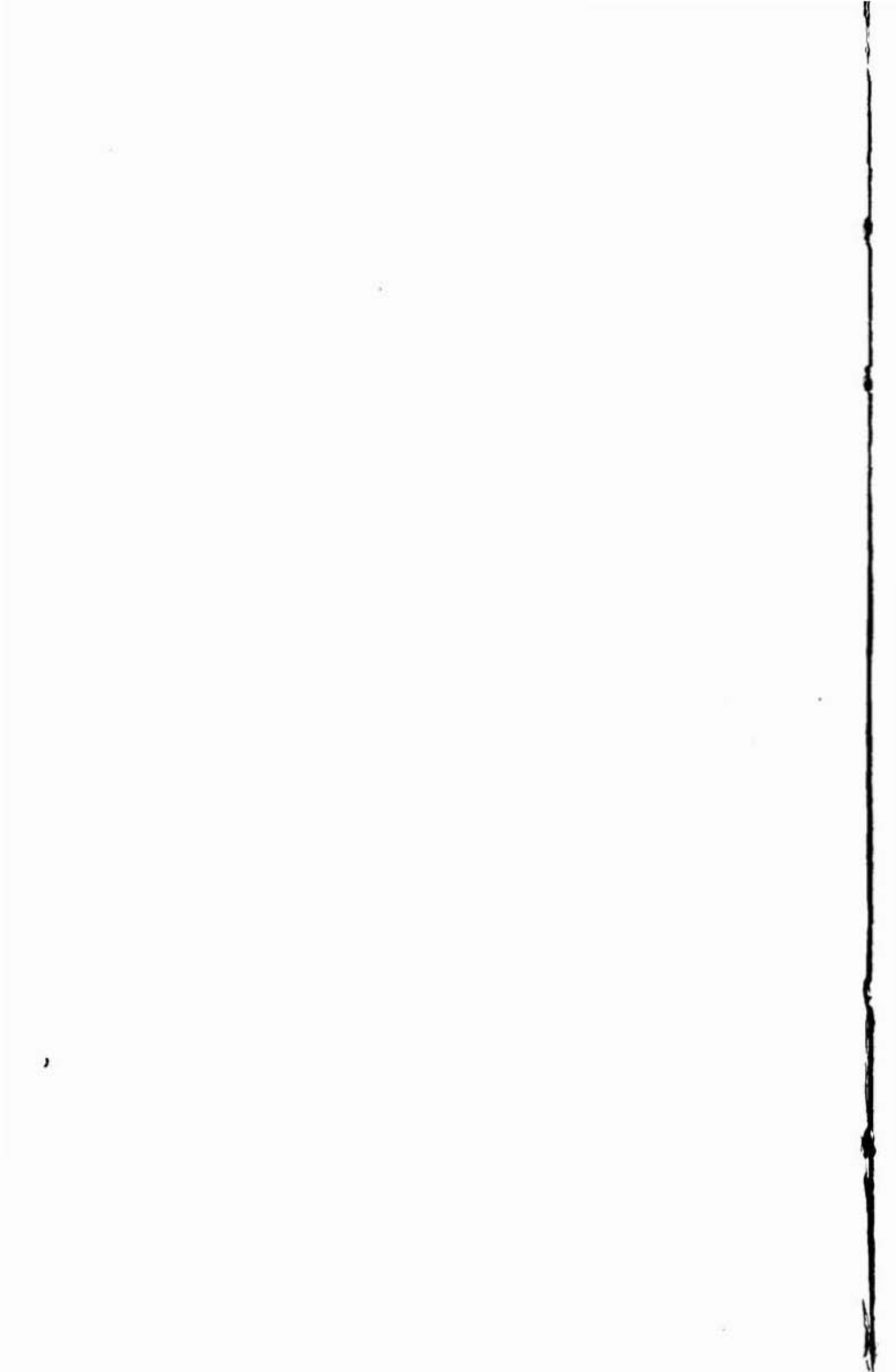
Fiz uma tentativa de interpretar a figura de Don Juan segundo o princípio do teatro das máscaras. Mas esta máscara não foi adivinhada no rosto do intérprete. No entanto, é claro que, para Molière, Don Juan não passa de uma marionete cujo autor tem necessidade de ajustar contas com seus inumeráveis inimigos. Molière faz de Don Juan uma vitrina de máscaras. Ora é um libertino, ora um cortesão hipócrita e cínico, ora o próprio autor que acusa, ou ainda a máscara do pesadelo que asfixiava o autor, a máscara dolorosa que ele usava nos espetáculos da corte ou diante da sua pérfida mulher. Só no final da peça cobre sua marionete com uma máscara com os traços do *Burlador de Sevilla*, que conheceu entre os autores italianos.

O melhor elogio, com o qual sonhavam o diretor e o cenógrafo do *Don Juan*, de Molière, foi feito pelo crítico detrator Benoist, que classificou o espetáculo de "bufonaria de feira".

O teatro de máscaras sempre foi um teatro de feira, e a noção da arte do ator fundamentada na máscara, no gesto, no movimento, está ligada àquela da barraca de feira.

Molière, o maior comediante da França e ao mesmo tempo o melhor mestre de diversões do Rei-Sol, várias vezes colo-

cou nas suas comédias-balés o que, durante a infância, ãe viu nos tablados de Gautier-Gorguille, cheios de Turlupin e de Gros-Guillaume, ou nas outras barracas da feira de Saint-Germain.



O Grotesco no Teatro

ATUALMENTE os princípios do teatro estrangeiro, banidos da cena, foram encontrar refúgio nos cabarés franceses, nos *Ueberbrettl* alemães, nos *music-halls* ingleses ou nos *variétés* universalmente espalhados.

Estaríamos errados, diz o manifesto de Ernst von Wolzogen¹, em ver nesta arte “uma deformação do gosto transitório”. O ritmo cada vez mais rápido da nossa vida exige a brevidade, a precisão, a rapidez. Não é verdade que não sabemos mais rir. Mas nosso riso, breve e lúcido, é o riso de um homem culto que aprendeu a ver no fundo das coisas considerando-as do alto.

¹ Desde 1894 Ernst von Wolzogen presidia em Munique uma união dramática e literária estudantil com repertório anti-realista. Alguns anos depois, tendo como modelo os cancioneiros de Montmartre, fundou em Berlim um “cabaré de variedades” que tomou o nome de *Ueberbrettl* e no qual ele tinha a função de conferencista. Foi em defesa do teatro novo que redigiu o manifesto citado por Meyerhold.

Profundidade e quintessência! Brevidade e contrastes! O pálido Pierrô de longas calças, geme através da cena sugerindo com seus gestos a eterna tragédia da humanidade, e logo é sucedido, num ritmo endiabrado, por uma arlequinada vivaz. O cômico segue o trágico e a canção sentimental substitui a sátira brutal.

O manifesto de Wolzogen contém a apologia do *grotesco*, que é o método predileto do teatro de feira.

“A palavra *grotesco* (ital. *grottesco*) designa a comicidade grosseira na música, na literatura e nas artes plásticas. Designa sobretudo o monstruosamente bizarro; produz o humor que, sem razão aparente, aproxima as noções mais divergentes, *pois separando os detalhes e almejando a originalidade, só retém o que corresponde à sua atitude em relação à vida, atitude feita de alegria de viver, de ironia e de capricho*”².

Este método abre para os artistas maravilhosos horizontes.

Trata-se, de início, do seu “eu”, de sua atitude pessoal única em relação ao mundo. Ele escolheu a matéria da sua arte não segundo a verdade do real, mas segundo seu capricho artístico.

Na primeira etapa trata a realidade *estilizando-a*, levando em conta, numa certa medida, a verossimilhança. A *esquematisação*, um certo empobrecimento do concreto que é reduzido ao típico.

O grotesco, segunda etapa no caminho da estilização, termina com a análise. Seu método é o da síntese. Ao separar os detalhes o grotesco recria a plenitude da vida (numa perspectiva de “inverossimilhança conveniente”, segundo a expressão de Púshkin).

Ao reduzir a riqueza do mundo empírico à unidade típica, a estilização empobrece a vida, enquanto que o grotesco recusa-se a conhecer dela um único aspecto, *sòmente vulgar ou sòmente elevado*. Mistura os opostos e acentua com o desenho as contradições. *O único efeito que importa é o imprevisto, o original*.

Nos contos de Hoffmann os fantasmas absorvem laxativos, um canteiro de lírios transforma-se num robe de chambre, um estudante esconde-se numa garrafa.

² Meyerhold cita aqui a definição do grotesco dada pela *Grande Enciclopédia Russa* de 1902, sublinhando certas fórmulas.

Em Tirso de Molina, ao monólogo solene do herói, que, ao som de um órgão, emocionou a alma do espectador, sucede um monólogo do *gracioso*: suas piadas tiram o sorriso piedoso dos lábios do espectador e obrigam-no a um riso grosseiro.

Num dia chuvoso de outono uma procissão fúnebre passa na rua. A atitude daqueles que acompanham o esquife demonstra a dor. Súbito o vento carrega o chapéu de um dos enlutados; êle pula e tenta agarrá-lo, mas o vento carrega o chapéu para mais longe. O dono corre atrás e dá saltos cômicos. Dir-se-ia que uma mão diabólica imprimiu ao lúgubre cortejo um movimento de festa.

Ah! se pudéssemos atingir êste efeito no palco!

“O contraste”. O grotesco é chamado unicamente para criar ou acentuar os contrastes? Não será um efeito em si? Como o gótico, por exemplo? O campanário que aponta para o céu exprime o sentimento patético dos crentes, enquanto que nas sacadas as bicas lembram o inferno. A luxúria, a voluptuosidade da heresia, as monstruosidades da existência parecem estar ali somente para distrair a alma de uma ascese idealista excessiva. De uma maneira violenta, o gótico equilibra o positivo e o negativo, o celeste e o terrestre, o belo e o feio; da mesma forma, ao ressaltar a feiúra, o grotesco impede a beleza de tornar-se sentimental (no sentido schilleriano).

O grotesco permite que se aborde o cotidiano num plano inédito. Aprofunda-o de um tal modo que o cotidiano deixa de parecer natural.

Para além do que nós vemos, a existência comporta um imenso domínio do misterioso. O grotesco procura o sobrenatural, sintetiza a quintessência dos contrários, cria a imagem do fenomenal. Dessa forma, incita o espectador a tentar perceber o enigma do inconcebível.

Alexandre Block (primeiro e terceiro atos de *Desconhecida*), Fedor Sologub (em *Ivã, O Chaveiro* e *O Pajem Jehan*) e Frank Wedekind (em *O Espírito da Torre, A Caixa de Pandora, A Chegada da Primavera*)³ souberam manter-se num plano realista, abordando a realidade de um outro ângulo. O grotesco ajudou-lhes a fornecer os meios para obter efeitos extra-

³ Infelizmente, Wedekind é vencido pelo seu mau gosto e sua inclinação para os elementos hiperliterários — V. Meyerhold.

ordinários. Estes dramaturgos praticam um realismo que obriga o espectador a se desdobrar contemplando a cena.

O objetivo do grotesco não é o de manter êste desdobramento em relação a uma ação cênica que se desenvolve em movimentos contrastantes? Ao manejar com o grotesco o artista tende a fazer com que o espectador passe súbitamente de um plano, onde acabou de ser colocado, para um outro plano, com o qual não esperava.

O grotesco pode ser cômico (aspecto estudado por Flögel, em *Geschichte des Groteskkomischen*) mas também trágico, como nos desenhos de Goya, nas narrativas espantosas de Edgar Allan Poe e, sobretudo, claro, em Hoffmann. Nos seus dramas líricos, nosso Alexandre Block seguiu o caminho do grotesco, no espírito dos seus mestres.

“Bom dia, mundo! De nôvo estás comigo — Tua alma está próxima de mim como nunca! — Vou respirar tua primavera — Pela tua janela dourada!”, grita o Arlequim ao céu frio e estrelado de Petersburgo, antes de se lançar pela janela (*A Barraca de Feira*). Mas a paisagem que se vê pela janela é pintada em papel.

O palhaço ferido lançou-se para além da ribalta, seu corpo sacudido por convulsões, e grita para o público que o sangue que perdeu é de suco de frutas.

Os ornamentos introduzidos pela pintura da Renascença do século XV modelavam-se nas construções subterrâneas da Roma antiga (chamada *grotte*), nas suas termas e seus palácios: entrelagos simétricos de vegetais estilizados e animais fantásticos; sátiros, centauros ou outras figuras mitológicas misturavam-se com as máscaras, as guirlandas de frutas, os pássaros, os insetos, as armas, os vasos.

Foi esta significação particular do grotesco que inspirou Sapunov enquanto criou as figuras de *O Xale de Colombina*, de Schnitzler-Dappertutto?

Para suscitar o grotesco cênico, Sapunov vestiu Gigoló como um papagaio.

Numa pequena peça de Púshkin os cegadores batem com suas foices nos cavalos dos cavaleiros: “Alguns cavalos feridos caem, outros levantam-se” diz a indicação cênica de Púshkin que, mais adiante, chama a atenção “para os velhos, suas máscaras trágicas e o desdobramento dos personagens”; êle, que

saudava a “inverossimilhança consciente”, como poderia pensar que na montagem de suas peças seriam usados verdadeiros cavalos, depois de tê-los ensinado a arte de cair e levantar-se no momento exato!

Mas não, esta indicação do autor parece prever que o ator do século XX entrará em cena num cavalo de madeira, como no *Robin e Marion*, de Adam de la Halle⁴, ou trazidos pelos contra-regras, ostentando uma cabeça de cavalo, feita em cartolina, como na peça de E. Znosko-Borovski: *O Príncipe Transformado*⁵. Foi em cavalos dêste tipo que o príncipe e sua côrte fizeram sua longa viagem.

O cenógrafo cobriu o pescoço dos cavalos com um arco grande e nas suas cabeças plantou plumas de avestruz tão largas que, sem grande esforço, os contra-regras conseguiram representar os cavalos em grandes saltos.

Nesta mesma peça, o jovem príncipe, ao voltar da viagem, sabe da morte do rei seu pai. Os cortesãos proclamam-no rei e o adornam com uma peruca e uma longa barba brancas. Diante do público, o jovem homem transforma-se num venerável ancião como convém a um soberano de conto de fada.

No primeiro ato de *A Barraca de Feira*, de Block, figura, sôbre o palco, uma longa mesa paralela à ribalta e coberta por uma toalha negra que vai até ao chão. Diante da mesa estão sentados os “místicos”, vistos pelo público sômente na parte superior do corpo. Atemorizados com uma certa réplica, baixam a cabeça de modo que não restam, diante da mesa, senão bustos sem braços nem cabeças. É que a silhuêta das figuras tinha sido feita em cartolina sôbre a qual, com giz e carvão, desenhavam-se plastrões, punhos e colarinhos. Os atôres passavam os braços pelos orifícios cortados nos bustos de cartolina e colocavam a cabeça nos colarinhos desenhados.

Uma marionete de Hoffmann lastima-se de possuir, no lugar do coração, o mecanismo de um relógio. Em Hoffmann, no grotesco cênico, um papel importante é destinado ao *motivo de substituição*. O mesmo acontece com Jacques Callot. Hoffmann escreveu a propósito dêste extraordinário desenhista: “Mesmo

⁴ Espetáculo apresentado pelo Teatro Antigo, em Petersburgo, em 1907. O cenógrafo foi M. Dobujinski e o diretor: N. Evreinov.

⁵ *Casa dos Intermédios*. Cenários de Sudejking e direção do doutor Dappertutto.

quando êle tira seu material da realidade (os cortejos, as guerras) seus desenhos têm uma característica especial, bem viva, que confere aos seus grupos e às suas figuras *qualquer coisa simultaneamente estranha e familiar*. Sob a capa do grotesco, o “observador penetrante descobre no ridículo de Callot *misteriosas alusões*”.

A arte do grotesco é fundamentada na oposição entre o conteúdo e a forma. Procura subordinar o psicologismo a um desenho decorativo. Daí por que nos teatros onde reinava o grotesco, o cenário — no sentido mais amplo do termo — desempenhava um papel tão importante (o teatro japonês). Eram decorativos não somente o ambiente e a arquitetura do palco e da platéia, mas também a mímica, os movimentos, os gestos, as poses dos atôres, cuja expressão era acentuada pelo decorativo. Pela mesma razão, os elementos da dança são inerentes aos métodos ditados pelo grotesco: apenas a dança pode subordinar uma concepção grotesca a um objetivo decorativo. Não foi por acaso que os gregos limitaram a dança a um mínimo movimento rítmico, como um passo de marcha. Não é por acaso que os movimentos de um ator japonês que entrega uma flor à bem-amada, lembram aquêles de uma dama da quadrilha japonesa, com as oscilações do seu busto, os leves movimentos de cabeça que inclina e gira, o gesto refinado dos braços que se estendem para a direita e para a esquerda.

Não é verdade que o corpo, com suas linhas, seus gestos harmoniosos, canta do mesmo modo que o som?

A esta pergunta colocada em *A Desconhecida*, de Block, respondemos afirmativamente, pois na luta entre o conteúdo e a forma, contida na arte grotesca, a forma sairá vitoriosa. Então a alma do grotesco se transformará na alma da cena:

a natureza do fantástico se imporá na representação; a alegria de viver se afirmará no cômico como no trágico; o demônio aparecerá na ironia e o tragicômico no cotidiano; aspirar-se-á à inverossimilhança consciente, às alusões misteriosas, às substituições e às transformações; tirar-se-á o sentimental do romântico; no real, a dissonância, erigida em beleza harmoniosa, suplantará o cotidiano.

Pelo Buraco da Fechadura

HOJE EM dia grande parte dos diretores explora a tendência humana a olhar pelo buraco da fechadura. Criaram um teatro único, cujo único objetivo é o de satisfazer a intensa curiosidade das pessoas pelo cotidiano, o íntimo, o escandaloso. Indubitavelmente, é por ter compreendido que estes diretores chafurdam na mesquinharia e na baixeza da natureza humana que sinto uma repugnância tão grande em relação ao que se denomina de teatro intimista. Um jornalista definiu o caráter das representações moscovitas como “obrigatoriamente intimista”, sem dúvida porque a primeira fileira das poltronas, distanciada de apenas três metros do palco, permite aos seus felizes ocupantes olhar pelo buraco da fechadura.

Encontramos sem cessar os seguintes comentários sobre tais espetáculos: “Esquece-se até que se está num teatro, parece mesmo a vida...” Que naturalidade o calor artístico na cena em que toda família — o marido, a mulher e a babá contemplam a criança dormindo; o espectador sorri ternamen-

te..." "Que consôlo êste espetáculo traz para o coração!" "Que importa que seja estúpido, mas, Deus meu, como é bom, como é puro, que perfume... A arte justamente está ausente".

Mas claro, um espetáculo criado unicamente para permitir à platéia que satisfaça sua curiosidade não pode ser arte. Este drama de família nos mantém no nível do buraco da fechadura...

Craig escreveu a propósito dos fantasmas das tragédias de Shakespeare: "A presença dêles torna impossível uma interpretação realista; Shakespeare faz dêles o centro de sua fantasia limitada e, como num círculo, o ponto central da fantasia controla e determina cada ponto da circunferência".

Dessa forma é o fantástico de Dickens. Se sentimos a necessidade de adaptar a sua novela "*O Grilo da Lareira*", terá sido somente para excitar a curiosidade do espectador? No último quadro, enquanto John dispara o fuzil é inútil escurecer a cena; isto não cria nenhuma atmosfera. Os acessórios, exatamente copiados da realidade, permanecem mudos. A imaginação do diretor não foi capaz de conferir-lhes "a aparência" que lhes teria permitido existir ao lado dos seres vivos de Dickens. Trata-se simplesmente de "ilustrações". Justamente por isto falha tôda a adaptação; esta operação transforma a imagem cênica em ilustração, absolutamente incompatível com a natureza verdadeira do teatro. Nunca o teatro procura ilustrar o que quer que seja. Como tôda arte, êle basta-se a si mesmo. Eis por que o dramaturgo cria um mundo que é inaceitável fora da moldura de um palco. Com a ambiência que nos foi proposta nem o grilo nem a lareira poderiam participar da vida dos humanos.

Quando o espectador esquece que está num teatro e de que se trata de uma representação, quando êle acredita que assiste à própria vida, meu Deus... Vejamos como se comporta o público, segundo o comentário de um jornal: "Pára-se de tossir, de falar: nenhuma intervenção do exterior vem romper aquela intimidade". Pensemos nisto! Que fazer do conforto que nos é oferecido: uma poltrona de veludo colocada diante de um buraco de fechadura?

Montagens

O VÉU DE COLOMBINA, pantomima de Arthur Schnitzler. Música de Donagni. Cenários de Sapunov. Direção do doutor Dappertutto. *Casa dos Intermédios*, Petersburgo, temporada de 1910-1911.

A inconstante Colombina, noiva de Arlequim, passa sua última noite com Pierrô e combina com êle um pacto de morte. Pierrô bebe a taça envenenada e Colombina foge. Baile de núpcias. Entre os casais que dançam aparece Pierrô, aqui e ali. Pesadelo hoffmanesco. O regente e quatro músicos com máscaras burlescas. O horror intensifica-se. Colombina tenta fugir, mas Arlequim agarra-a e obriga-a a jantar com o cadáver de Pierrô, depois de tê-los trancado a chave. Colombina, no auge do terror, bebe o resto da taça envenenada e morre ao lado de Pierrô.

Estes temas de amor e horror permitiram a Meyerhold uma representação do grotesco passando da paixão para a iro-

nia. Com os meios primitivos, êle obteve um clima de tensão apaixonada. O pálido Pierrô desfalece sôbre uma imensa almofada vermelha colocada debaixo de um velho relógio. Na cena do baile, os casais desciam em passos de valsa a grande escada do cenário. Os personagens secundários, o pianista, o servidor, o condutor do baile, os parentes de Colombina e os convidados usavam máscaras e roupas dos bufões: seus gestos eram caricaturais e mecanizados. Formavam um contraste com a elegância gráfica dos protagonistas. O pianista é o regente do jôgo: seus galopes, quadrilhas e minuets dão ritmo aos movimentos dos personagens; a valsa amorosa renasce sem cessar dos seus dedos: os jovens casais obrigam-no a recomeçar, enquanto voltejam em tórno de Colombina e Pierrô estendidos no solo, enlaçados num último amplexo, até o momento em que percebem que se trata de dois cadáveres. O efeito contrastante entre o pesado e a leveza é obtido com grande êxito.

Um papel de primeiro plano é reservado ao jôgo dos atôres com os objetos: o xale de Colombina, sua rosa, seu sapato, uma carta, a taça de veneno. Meyerhold introduz sua figura preferida: um negrinho, "servidor do proscênio", que, aqui, oferece refrescos aos espectadores.

Este espetáculo marcou época nos anais do teatro russo; produziu uma forte impressão no jovem Vachtangov que, dez anos depois, iria inspirar-se nas cenas de dança para as montagens de *Turandot* e *O Dibuk*.

A ADORAÇÃO DA CRUZ, de Calderón. Primeira versão em Petersburgo, 1910; segunda, simplificada, em Teioki, no verão de 1912, com um conjunto de amadores. Eis as principais características da última versão.

Meyerhold procura uma simplicidade ascética dos meios. Não quer cenários mas sômente uma ambientação católica que possa ajudar os atôres a revelar o espírito da peça.

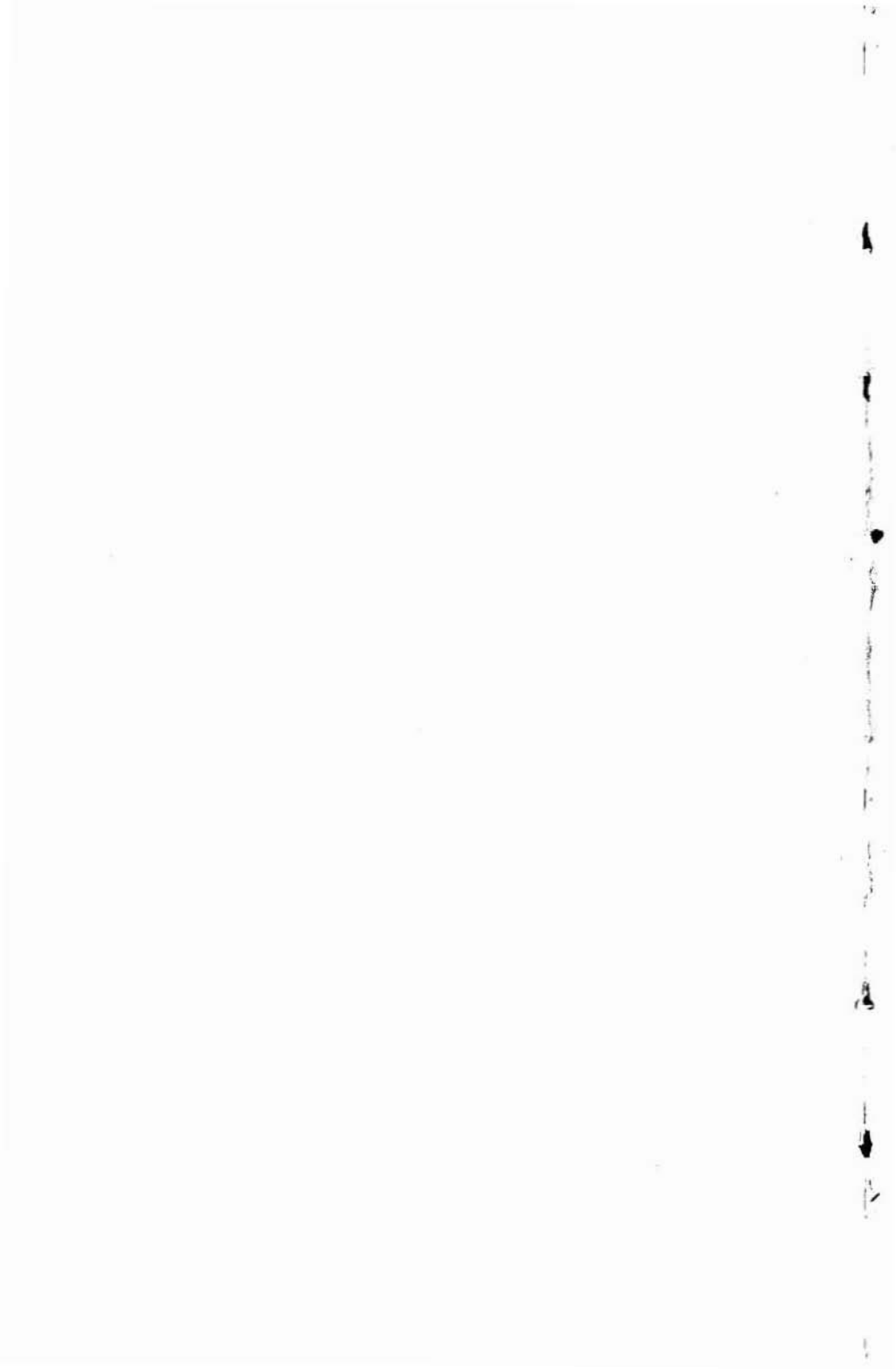
Os personagens não são amarrados às árvores, como exige a ação, mas apóiam-se simplesmente em duas vigas laterais que limitam o primeiro plano da cena; uma corda é simbolicamente lançada em suas mãos. O camponês, que devia se esconder por entre arbustos, contenta-se em se envolver na cortina. No fim

da peça, Eusébio, ferido de morte, atravessa a cena em diagonal. Um adolescente, vestido de negro, impede-lhe o caminho; êle conduz uma cruz de madeira pintada de azul, que é colocada diante do moribundo.

ARLEQUIM CASAMENTEIRO — Arlequinada-pantomima, cenário de V. Soloviev. Direção de Meyerhold. Música da primeira versão: Spiess von Eschenbruch; da segunda versão: De Bourg (inspirada em Haydn e Araia). Estréia — novembro de 1911.

Esta arlequinada, criada exclusivamente com o objetivo de ressuscitar o teatro de máscaras, foi montada segundo os métodos tradicionais deduzidos do estudo dos cenários da *commedia dell'arte*. O autor e o diretor comandaram juntos os ensaios; o primeiro assumia o papel de reconstrutor e indicava os jogos da cena, os movimentos, as atitudes e os gestos tirados das descrições encontradas nos textos; o segundo acrescentava novos truques e inseria-os nos elementos antigos, procurando conferir uma unidade ao conjunto do espetáculo. O cenário da arlequinada, escrita sob forma de pantomima, tinha sido escolhido pelo autor já que, mais que qualquer outra forma cênica, a pantomima está apta a dar vida à improvisação teatral. Ela indica ao ator a estrutura geral da peça cujas diversas partes são rigorosamente definidas: nos intervalos que as separam, o ator está livre para representar de improviso. Sua liberdade é, no entanto, relativa, pois deve estar subordinada à partitura musical. O ator que representa numa arlequinada deve ser particularmente sensível ao ritmo, deve ser também um bom ginasta e saber dominar seu temperamento. Os exercícios de equilíbrio que lhe são impostos aproximam seu trabalho ao de um acrobata; êstes exercícios são indispensáveis, pois o grotesco da concepção do conjunto determina para o ator tarefas que só um acrobata está em condição de executar.

A disposição dos personagens é sempre simétrica e os movimentos dos atôres, acrobáticos. As brincadeiras "próprias do teatro" (preparadas ou improvisadas) são voluntariamente de uma grosseria de bufão. Movimentos rítmicos. Gritos e pulos no momento de deixar o palco. Breves frases introduzidas nos momentos de grande tensão.



Programa do "Studio Meyerhold" 1914-1915

1.º) Aula de declamação musical do drama (Gnessine).

2.º) Aula sobre os métodos da *commedia dell'arte*, com aplicação em *Arlequim Domesticado pelo Amor*, de Marivaux, e *A Gruta de Salamanca*, de Cervantes. (Vlad. Soloviev.)

3.º) Aula de Meyerhold.

Os movimentos cênicos.

Exercícios de improvisação: o corpo humano no espaço; o gesto-elã para a vida, determinado exclusivamente por um movimento do corpo.

O movimento do nôvo ator é aparentado aos dos atôres da *commedia dell'arte*.

O princípio de Guglielmo, *partire dal terreno*: o ator adapta-se à sua área de representação.

Movimentos inscritos num local fechado e movimentos ao ar livre.

Movimento e fundo musical. A diferença do fundo musical em Loie Fuller, Isadora Duncan e seus sucessores (psico-

logização das obras musicais), no circo, no *music-hall*, nos teatros japonês e chinês. O ritmo enquanto apoio dos movimentos.

O ator é um todo com o fundo musical contínuo; por outro lado, aprendeu a dominar seu corpo e a colocá-lo no espaço segundo a lei de Guglielmo. Deixou-se penetrar pelo charme do ritmo cênico e aspira à representação tal como as crianças ao brinquedo. O ator não pode mais viver noutra esfera que não a da alegria, mesmo se, em cena, deve morrer.

O ator possui a fé. É apaixonado. Morte ao psicologismo! Fronteiras separam o alegre do fantástico e do espantoso. O passado confunde-se com o presente. O grotesco pode ajudar o ator a fazer sentir o simbolismo que existe por trás do real, substituindo o trabalho por uma paródia acentuada.

O estudo escolhido para exercício (cena muda) não possui tema; está centrado na busca da forma (desenho dos movimentos e dos gestos); a forma é considerada como um valor cênico em si mesmo. O tema do estudo não foi idealizado por um autor (obra dramática), mas enquanto o ator improvisa os gestos e a mímica, o tema sobressai das diversas combinações dos jogos de cena, graças a um pacto aberto entre os atôres e o diretor, que lhes propõe suas sugestões.

O ator-artista preocupa-se em viver segundo um esboço oferecido. Ele próprio é o desenhista, a não ser que reproduza o desenho de um outro, como um pianista decifra o desenho musical composto por outro.

Exposição das razões que dirigem o estudo dos métodos da *commedia dell'arte* e do teatro japonês, de preferência a todos os outros. O estudo dos precursores é o único caminho para se penetrar na significação do desenho cênico.

O Amor das Três Laranjas, 1914, 1.2.

Crônica do "Studio Meyerhold"

A CLASSE está dividida em diversos grupos, segundo as afinidades dos alunos por tais ou quais métodos técnicos ou de acôrdo com suas aspirações a êste ou aquêle tipo de representação dramática ou ainda segundo suas preferências por um determinado estilo de imagens cênicas.

Os alunos que, antes de entrar no Studio, representaram no teatro segundo os métodos das velhas escolas, estão agrupados numa classe especial chamada "classe dos atôres". Exercitam-se em *vaudevilles* dos anos 1830 ou 1840 e no drama espanhol (*O Médico de Sua Majestade*) antes de passar ao estudo dos métodos do nôvo teatro, diretamente ligados às tradições da *commedia dell'arte*.

Os atôres se familiarizam igualmente com certas obras contemporâneas que, ainda que rejeitadas pelo repertório corrente, não deixam de trazer um poderoso apoio ao teatro (peças de Block, Briussov, Viacheslav Ivanov, Annenski, Claudel, Maeterlinck (primeira fase), Villiers de L'Isle — Adam, etc.).

Sem limitar-se à elaboração dos métodos de uma representação inteiramente inédita, o grupo dos "grotescos" compõe suas próprias peças e cenários inspirados no teatro hindu sem palavras ou na *commedia dell'arte*.

O Amor das Três Laranjas, 1914, 2.2.

Ao convidar os atores que participam nos trabalhos do Studio a exercitarem-se nas peças que lhes são propostas, os dirigentes procuram, sobretudo, que se tornem senhores de seus movimentos de acôrdo com o lugar cênico atribuído. A representação é função, não do conteúdo, mas da alternância entre o número par e o ímpar dos personagens sôbre o palco e dos diferentes *jeux de théâtre*¹. Métodos que intensificam a representação. Leveza do gesto: possui um valor em si mesmo. O ator que se admira ao representar. A técnica da utilização dos dois planos (cena e proscênio). Papel do grito proferido durante uma ação intensa. O figurino considerado, não como uma necessidade utilitária, mas como um ornamento decorativo. Tapêtes, lanternas, capas, armas, flôres, máscaras, narizes e outros acessórios considerados como um material útil para exercer a agilidade das mãos. O objeto na cena e seu emprêgo no decorrer da ação à qual está ligado.

Cortinas grandes e pequenas (permanentes e mutáveis, cortinas pròpriamente ditas e "véus"). O tule carregado pelos servidores do proscênio pode servir para acentuar certas passagens dos papéis principais, seus gestos e suas palavras. O burlesco, elemento necessário e independente da representação. Diversas formas de farsas (representadas na porta do teatro para chamar a atenção do espectador) correspondem ao caráter geral da composição da peça. Geometrização do desenho da *mise en scène*² criada mesmo *ex improviso*. Interação entre a palavra e o gesto nos teatros existentes e suas particularidades no teatro aspirado pelo Studio.

¹ Em francês no texto.

² Em francês no texto. Não esquecendo que a palavra russa *mizanszêna* significa "jôgo de cena".

Curso de Meyerhold

A TÉCNICA DE MOVIMENTOS CÊNICOS

O MOVIMENTO está subordinado às leis da forma artística. Numa representação, é o meio de expressão mais poderoso. O papel do movimento cênico é mais importante do que o de qualquer outro elemento teatral. Privado da palavra, do figurino, da ribalta, dos bastidores, o teatro, com o ator e sua arte dos movimentos, não se torna menos teatro: são os movimentos, os gestos e as expressões fisionômicas do ator que falam ao espectador dos seus pensamentos e impulsos; a ação pode transformar em palco não importa que estrado, prescindindo dos serviços de um cenógrafo e confiando na sua própria habilidade (leiam os textos sobre as trupes ambulantes chinesas). Da natureza específica do movimento, da gesticulação e dos jogos fisionômicos do cinema e na pantomima. Os caminhos do ator de cinema e dos atôres do Studio se separam; na tela, o objeto aparece em razão da sua utilidade, enquanto que no Studio (na pantomima) serve para mostrar a virtuosidade do ator com o efeito de alegrar ou afligir o espectador. O princi-

pal objetivo do cinema é o de comover o espectador pelo conteúdo; na pantomima, pelo contrário, o espectador interessa-se pelos meios com os quais o ator exterioriza seus livres impulsos; o único desejo do ator é o de *dominar* o lugar cênico por êle ocupado, ornamentado e iluminado, encantado êle mesmo por suas invenções imprevistas. Qual a diferença entre a encarnação de um personagem pelo ator, quando êle se deixa absorver pelo personagem, e a demonstração que êle faz do seu eu representando múltiplos personagens? Não é o conteúdo da pantomima que emociona o espectador, mas a maneira do ator transmiti-lo, a moldura na qual o espectador percebe o coração e a virtuosidade do mímico. Os movimentos modificam-se em função do figurino, dos acessórios e do fundo decorativo. O figurino teatral nada tem de arbitrário: sua forma e suas cores são da maior importância. Relatividade da maquiagem. Existem máscaras e máscaras. A teatralidade implica numa forma imutável.

As relações entre o teatro e a vida. Um teatro que reproduz a vida fotograficamente (teatro naturalista) considera os movimentos do ponto de vista de sua utilidade, com o efeito de esclarecer o espectador sobre o tema desenvolvido pelo dramaturgo (exposição obrigatória, idéia da peça, psicologia dos personagens; as conversações destes últimos servem ao objetivo do autor e não às exigências do espectador; a existência cotidiana no palco, etc.). Ora, o teatro é uma arte; por conseguinte, tudo deve estar subordinado às leis desta arte. As leis da vida e as leis da arte do teatro não são idênticas. Tentemos estabelecer uma analogia entre as leis do teatro e as leis das artes plásticas. Somente um sistema dos mais pesquisados poderia permitir descobrir as leis da arte teatral (disposição geométrica das figuras, etc.). O fundamento da arte teatral é a representação. Mesmo quando mostra o cotidiano no palco, o teatro o reconstitui em fragmentos através de seus princípios característicos e que têm por divisa a "representação". Mostrar a vida num palco significa *representar* esta vida, tornando-se então divertido o sério, cômico o trágico. A enumeração dos gêneros teatrais feita por Polônio demonstra que, representada por um ator uma simples comédia torna-se tragicômica e que as canções cantadas nas entradas dos atôres transformam-se numa pastoral. O ator de novo teatro constituirá um código

de princípios técnicos, do qual será possível deduzir o estudo dos princípios da representação das grandes épocas teatrais. Existe uma série de axiomas obrigatórios para todo ator, qual quer que seja o teatro onde êle crie. Notemos, a êste propósito, que o ator estudará os teatros antigos e *acumulará seus tesouros* não para fazer uma exposição e sim para inspirar-se nêles (depois de ter aprendido a conservá-los e manejá-los) a viver na cena uma vida teatral; saudar com um boné de mendigo como se fôsse bordado de pérolas, lançar uma capa rasgada nos ombros com gestos de fidalgo, bater num tamborim rachado não para tirar dêle algum ruído, mas para demonstrar o gesto de uma mão brilhantemente realizado. Não procuramos repetir simplesmente os gestos do passado (o que é feito por todos os teatros preocupados com uma reconstituição). Existe uma grande diferença entre reconstituir e estudar, escolher as tradições com vistas a construir livremente um palco nôvo. O nôvo ator considerará o palco como uma área de representação preparada para uma ação cênica inédita. Nosso ator diz: "Já que sei que o fundo decorativo do meu palco é construído e que tudo está subordinado à música, não posso ignorar o que devo ser ao entrar em cena. Já que o espectador perceberá minha representação ao mesmo tempo que os fundos pictoriais e musical, minha representação será apenas um dos componentes dêste todo atuante a fim de que a soma dos elementos do espetáculo tenha um *sentido preciso*."

O ator sabe por que razão as coisas que lhe cercam têm tal forma e não uma outra; não ignora que se trata de um produto da arte teatral; também êle se transforma num produto da arte. Êste ator, nôvo mestre do palco, afirma a alegria da sua alma pela sua elocução musical e pela leveza do seu corpo. Seus movimentos determinados pela lei de Guglielmo (*partire dal terreno*) lhe impõem um virtuosismo de acrobata (o ator japonês é também acrobata e dançarino). A palavra obriga o ator a ser músico. A pausa lembra-o que deve calcular o tempo, como um poeta. A atitude em relação à música não é a mesma em Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan e Loie Fuller, no circo, nos teatros japonês e chinês. A música tem o papel de uma corrente que acompanha as evoluções do ator no palco e seus instantes de pausa. O plano da música e o dos movimentos do ator podem não coincidir, mas, tirados simultânea-

mente da vida, apresentam no seu desenrolar uma espécie de polifonia. Uma nova pantomima está a ponto de nascer: a música reina ali na sua própria esfera, e os movimentos do ator lhe são paralelos. Sem deixar que o espectador perceba a base métrica, os atôres, sustentados pelo metro, procurarão urdir diretamente o fluxo rítmico. Na série de evoluções do ator dramático, a pausa não significa a ausência ou o fim do movimento, mas, como na música, marca a progressão. Se, num momento determinado, o ator não se agita, isto não significa que êle tenha deixado a esfera musical.

O ator permanece no palco, mas não porque, na falta dos bastidores, êle não tenha para onde ir, mas porque, tendo assimilado o sentido da pausa, êle continua a participar da ação cênica. Esta pausa valoriza a emoção nascida da luz, da música, dos acessórios brilhantes.

O ator, que não deixou o palco em nenhum momento, revela o significado da coexistência dos dois planos — cena e prosccênio — ao continuar a viver numa música que não ressoa mais (comparem com a expressão ibseniana: “escutar o silêncio”).

O Amor das Três Laranjas, 1914, 4-5, págs, 94-98

Tentemos passar dos exercícios ao trabalho sôbre fragmentos dramáticos com palavras. Tomemos a cena da loucura de Ofélia, que trabalhamos o ano passado, sem palavras.

A intérprete de Ofélia lutará contra os jogos de cena pretensiosos e os gestos afetados (os quais, no ano passado, receberam elogios dos críticos de teatro), em nome da simplicidade do estrado da feira!

As canções ainda não foram musicadas. Admitamos provisoriamente um acompanhamento: golpes de varas de bambu batidos num pedaço de madeira (não vá esquecer que declama versos e portanto não pode ter a liberdade que o ator procura geralmente para viver sem submeter-se à forma). O que pa-

rece fácil a um ator-músico fica inacessível para um ator cuja musicalidade ainda está adormecida.

Trabalharemos neste fragmento em duas apresentações: uma em setembro e outra em dezembro. Este intervalo é desejado: os insucessos das primeiras apresentações serão atenuados graças a esta interrupção. Durante todo este tempo a imaginação continuará a trabalhar, já que não terá outra coisa com que se ocupar. A tensão dos sentimentos chamados "vividoss" será substituída pelo jogo da imaginação, liberando a técnica cênica que não admite nenhum freio. É preciso reter o termo teatral "lançar as palavras". Você precisa se perguntar se domina a respiração. Talvez fosse bom perguntar a um hindu experiente o que ele sabe sobre a arte de respirar.

É tempo de concluir, de forma decisiva, sobre o problema dos sentimentos "vividoss". Os admiradores de Oscar Wilde sabem o que isto significa pois leram as palavras da atriz em *O Retrato de Dorian Gray*: "Eu pude representar paixões que nunca senti, mas me é impossível representar uma paixão que me queima".

O Studio se propôs a tarefa de representar *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* sem nenhum corte. Não poderemos nos sair bem desta empresa se não encontrarmos a chave de interpretação das tragédias shakespearianas. Isto só será possível depois de termos trabalhado sobre dois ou três fragmentos desta peça, estudando sua forma e reconstituindo, passo a passo, sua composição.

Um dos grandes sucessos do teatro londrino, nos anos de 1560, foi o *Cambyse*, de Thomas Preston, "lamentável tragédia misturada com brincadeiras bastante alegres". Não poderemos considerar *Hamlet* como uma peça na qual percebermos as lágrimas através de "brincadeiras muito alegres", próprias do teatro? Não será necessário esquecer, de uma vez por todas, as discussões dos sábios a propósito da vontade e da abulia de Hamlet, esquecer também todas estas tendências que desejam, custe o que custar, impor ao autor? O que caracterizava o teatro pré-shakespeariano foi mantido no tempo de Shakespeare: a alternância do patético com um cômico grosseiro, não somente no conjunto, mas também nos diversos pa-

péis (e sobretudo no papel principal). Se conseguirmos reproduzir esta particularidade como um efeito cênico original, edificaremos o único alicerce cênico onde o ator, atento e descontraído, poderá *representar*.

○ *Amor das Três Laranjas* 1915,
4-5-6-7, págs. 208 ss.

“Studio Meyerhold”

1916-1917

P RINCIPAIS MATÉRIAS de ensino:

I — Estudo da técnica dos movimentos cênicos: dança, música, atletismo ligeiro, esgrima. Esportes recomendados: tênis, lançamento de disco, barco a vela.

II — Estudo prático dos elementos materiais do espetáculo: decoração, iluminação do palco; o figurino do ator e os acessórios que maneja.

III — Aplicação ao teatro moderno dos métodos tradicionais do espetáculo dos séculos XVII e XVIII (estudados sem academicismo dogmático nem espírito de imitação).

IV — Princípios fundamentais da técnica da *commedia dell'arte*.

V — Declamação musical no drama.

TEMAS PARA EXERCÍCIOS

Objetivo: demonstrar o *valor em si* dos elementos cênicos.

Mimetismo: na escala inferior, trata-se de uma simples imitação sem idealização criadora; na escala superior, a máscara e seus "meandros": o grotesco cômico, trágico e tragicômico.

Análise dos métodos de representação ligados à característica dos grandes atores com o estudo das épocas teatrais de suas atuações.

Afirmamos que toda arte exige que a *matéria* da obra "consinta", se assim podemos dizer, em submeter-se às formas que lhe confere o artista. Esta é uma condição cênica obrigatória: o ator só revela sua arte no plano *técnico*, modelando o que lhe é proposto à sua maneira e pelos seus *próprios métodos*, de acordo com as particularidades do corpo e do espírito do homem. Ao lado deste trabalho sobre a matéria (feito com a finalidade de aperfeiçoar a expressão corporal), o ator deve procurar descobrir, por si mesmo e o mais rapidamente possível, sua própria visão do artista-histrião.

Para facilitar ao professor perceber os caprichos mais refinados do ator que, ao criar no palco, procura definir seu emprego, cada aluno do Studio é convidado a redigir uma espécie de *curriculum vitae*; aí devem estar indicados todos os casos em que, quando criança ou adolescente, sentiu-se comportar como um histrião amador, e todos os casos em que, quando já um profissional consciente (se já o foi), viu-se agir de tal maneira. Deverá definir sua concepção do teatro, antes e agora.

Análise das obras dramáticas russas dos anos 1830 a 1840 (Gogol, Púshkin, Lermontov).

O papel do teatro de feira nas inovações teatrais (Molière, Shakespeare, Hoffmann, Tieck, Púshkin, Gogol, Révizov, Block, etc.).

O circo e o teatro.

Carlo Gozzi e seu teatro.

O teatro espanhol.

Os métodos da convenção consciente no drama hindu (Kallidassa).

Particularidades do palco e dos métodos dos teatros japonês e chinês.

Análise das teorias teatrais modernas (Gordon Craig, Meyerhold, Nicolau Evreinov, Fedor Kommissariévski, Jacques-Dalcroze).

O papel do diretor e do cenógrafo.

Programas das escolas dramáticas (projeto de Ostróvski, etc.).

O teatro é semelhante a um navio (problema da disciplina).

Entre as leituras obrigatórias cujo estudo deve ser feito nos prazos indicados, figura a revista: *O Amor das Três Laranjas*. A presença a todos os cursos e trabalhos práticos do Studio é obrigatória. A cada momento os estudantes devem estar prontos para prestar exame sobre as matérias já aprendidas.

Podem apresentar-se às provas de admissão ao Studio para o ano escolar 1916-1917:

1.º) as pessoas que ali trabalharam nos anos precedentes sem terem obtido o certificado de conclusão do curso;

2.º) os novos candidatos.

Para obter o título de mediante do Studio é preciso possuir as seguintes qualidades:

a) Musicalidade (saber tocar um instrumento ou cantar);

b) Leveza corporal (exercício de ginástica ou exercício acrobático; fragmento de uma pantomima com truques acrobáticos improvisados);

c) Aptidões miméticas;

d) Dicção clara;

e) Noções de prosódia;

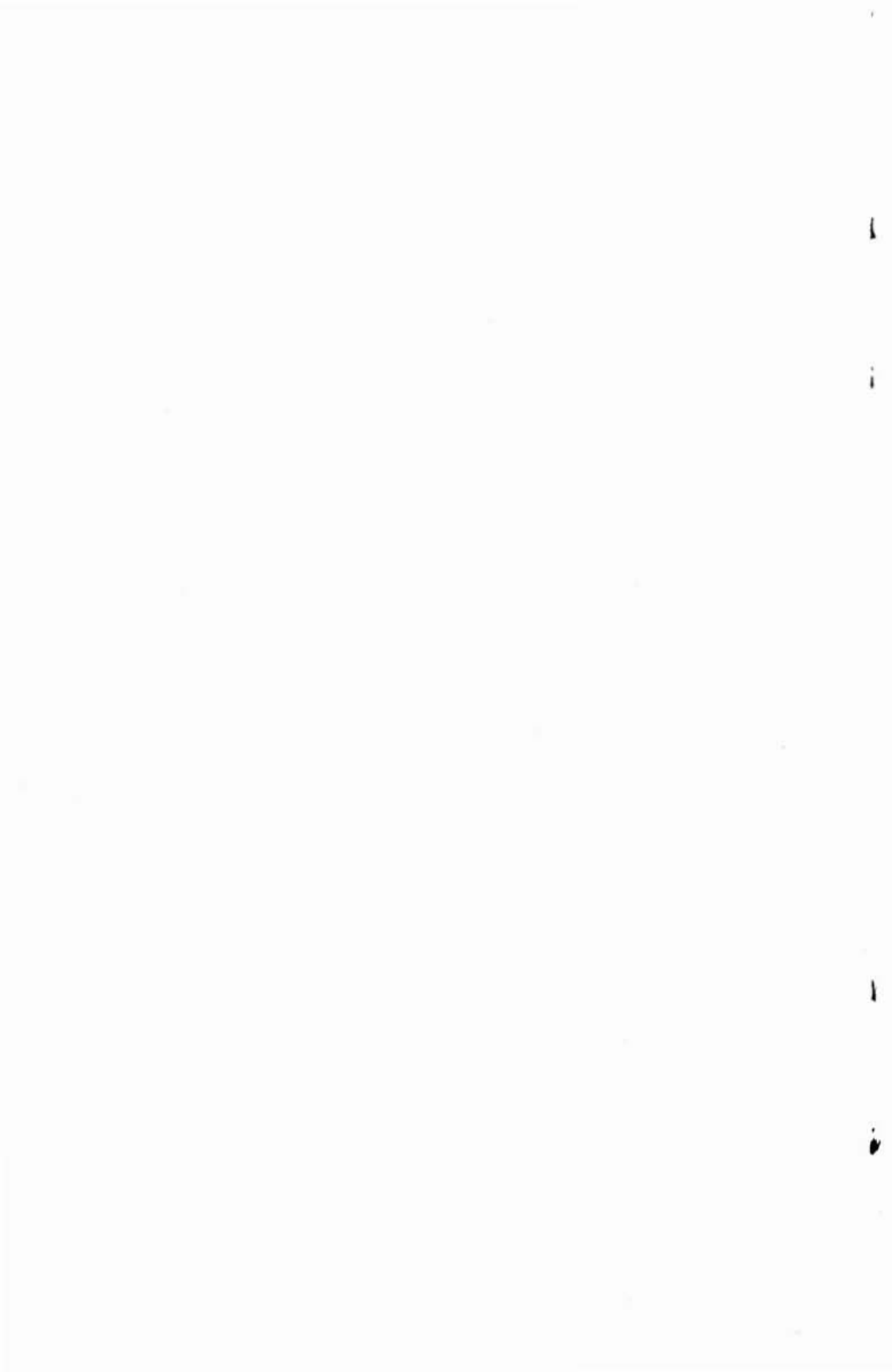
f) Noções, se possível, das outras artes (pintura, escultura, dança, poesia; demonstração eventual de suas próprias obras);

g) Conhecimento sumário da história do espetáculo.

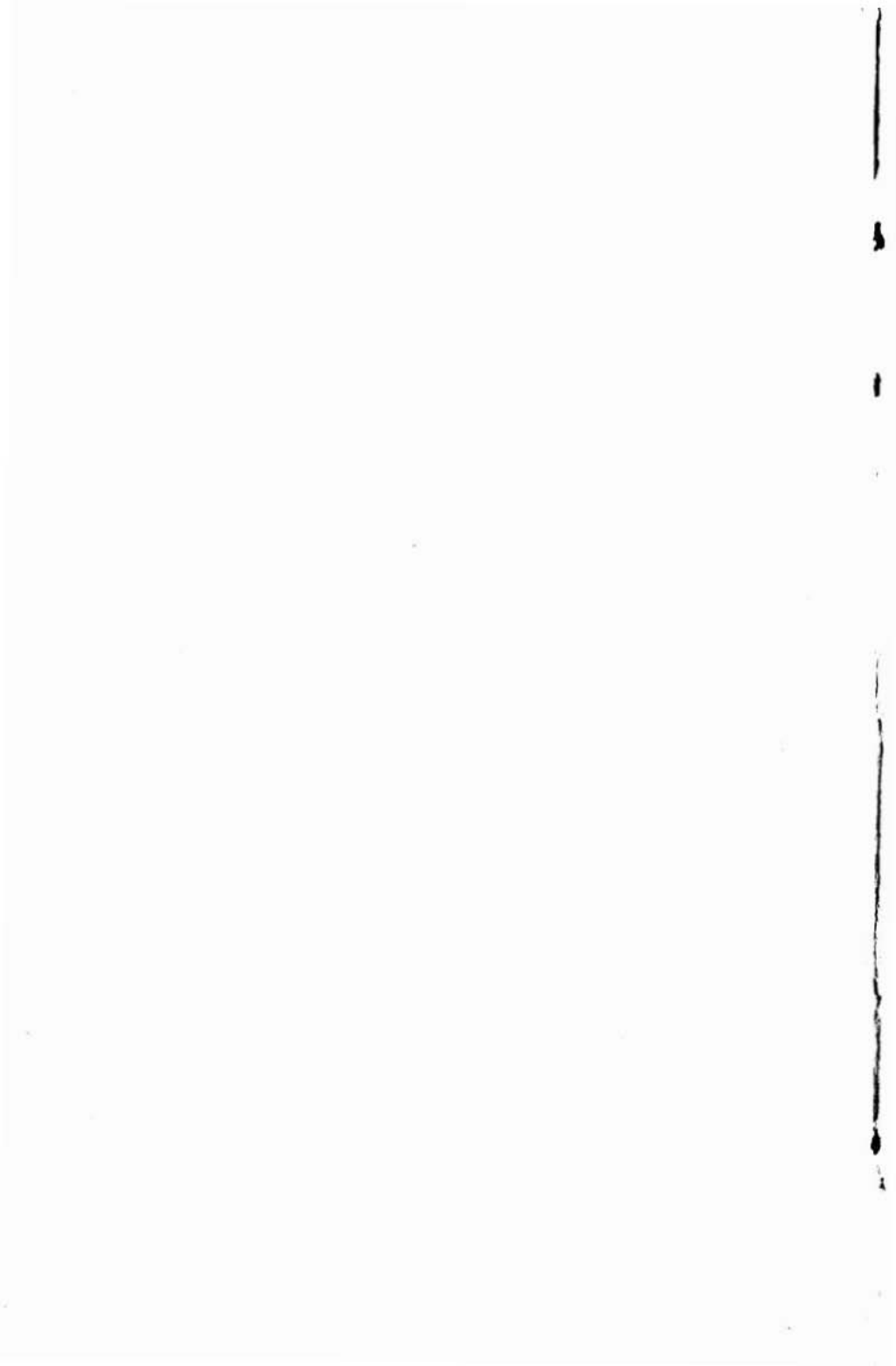
Aquêle que, por um problema de timidez, seja impedido de alcançar um bom resultado nos exames de admissão, pode entrar no Studio, por um mês, com a condição de demonstrar sua babagem cênica no decurso das aulas.

(Seguem-se instruções bastante severas sobre a disciplina dos estudantes.)

O Amor das Três Laranjas 1916, 2-3.



O OUTUBRO TEATRAL



Montagem

AS AURORAS, de Verhaeren. Texto composto pelos autores da montagem: Meyerhold e Valeri Bebutov. Cenógrafo: Vladimir Dmîtriev (estréia: 7 de novembro de 1921).

Principal local da ação: “uma encruzilhada imensa, onde desembocam todos os caminhos que conduzem à cidade tentacular de Oppidomagne. O país queima. Tumultos, imensos incêndios, imprecações, oposição entre os habitantes da cidade e os do campo. Em tiradas grandiloqüentes enfrentam-se Herênio, o tribuno do povo, e o Conselho da Regência, que mantém o governo da cidade. Herênio deixa-se matar “pela paz e pela ordem simples e fraternal”. Morto, êle triunfa: o povo se subleva e queima a estátua que simboliza a Regência, a guerra e a escravidão, jogando sua cabeça aos pés do cadáver do tribuno. Depois aclama seu filho, uma criança que é oferecida pela sua mãe ao Futuro que canta”. O Vidente anuncia: “Agora as Auroras nascem!”

O texto foi adaptado à atualidade graças a algumas interpolações e modificações de termos, a partir do contraste Povo e Regência (entenda-se: proletariado e capitalismo).

Meyerhold e o pintor futurista Dmitriev quebram a moldura cênica. A cortina é ainda mantida, mas pela última vez. Pelo menos é pintada no estilo cubista. O cenário é também cubista: o palco está cheio de um amontoado de praticáveis de formas geométricas — cones, cubos, triângulos, etc. O efeito pretendido é a simplificação monumental. Dos dois lados da cena estacas às quais estão ligadas, dos diversos ângulos, círculos e superfícies metálicas; do alto, pendem triângulos amarelos e um cone de ferro. Cordas cruzam-se no espaço cênico, em tôdas as direções.

Como figurinos, os atôres usam uniformes de pano cru. Nem perucas, nem maquilagem. O material é colocado a nu, a fim de que seja valorizado por suas propriedades naturais, seu pêso, seu volume, sua côr, a fim de banir qualquer ilusionismo.

O estilo é geométrico, de um monumental abstrato, com grande efeito, sobretudo nas cenas de massa. De acôrdo com a indicação de Verhaeren: "Os grupos comportam-se como um único personagem de faces múltiplas e antinômicas", o povo é representado à maneira de um côro antigo: os gestos, os movimentos e a declamação (versos livres) são uniformes e solenes.

Uma atmosfera de comício instala-se no palco. Notícias verdadeiras da frente da guerra civil são anunciadas, e no decorrer de um dos espetáculos chega a boa notícia de uma vitória sobre os Brancos: a tomada de Perekop, na Criméia, pelo Exército Vermelho, recebendo a aclamação da platéia.

Os funerais de Herênio são acompanhados de uma marcha fúnebre, e enquanto os martelos dos operários quebram a estátua da Regência, símbolo do antigo regime, a *Internacional* explode no palco e na platéia.

O Teatro do Nosso Tempo

(MENSAGEM DE MEYERHOLD DIRIGIDA AOS ATÔRES,
TÉCNICOS E DEMAIS INTEGRANTES DO "TEATRO LIVRE")

ATUALMENTE, dois tipos de teatro são possíveis:

- 1.º) o teatro proletário, ativo, que procede da futura cultura da jovem classe que tomou o Poder;
- 2.º) o teatro chamado profissional.

O primeiro, que nos interessa sobretudo, dá seus primeiros passos, apesar da psicose de teatralização que se espalhou por quase todo o território da República Soviética. Algumas cidades, informam-nos, chegam a possuir cinco teatros.

É preciso que eu aplique tôda a minha atenção e tôdas as minhas forças à criação, no centro de Moscou, de um teatro do *Proletkult* (Centro de Cultura Proletária). Esta tarefa foi-me conferida por uma decisão do Segundo Congresso da Terceira Internacional. O *Proletkult* edifica, para o futuro, não mais um caminho russo, mas internacional.

Eis por que — e também por razões de ordem pessoal — prometi a mim mesmo não ter mais nenhum contacto, na medida do possível, com profissionais. Estou aqui para ajudar

vocês na montagem de *As Auroras*, de Verhaeren, peça da qual ninguém até hoje encontrou a chave de representação e que só tem conhecido fracassos. Temos de montá-la num prazo muito curto, para as comemorações de Outubro.

Mas, voltemos aos problemas dos teatros profissionais. O ator de um tal teatro pretende-se "apolítico", mas só êle acredita nisto. Na realidade, o apoliticismo é uma insensatez: ninguém — e também o ator — é jamais apolítico ou associal; cada um de nós é o produto do seu meio, cujas linhas de força determinam a natureza do ator nas suas variações individuais, sociais e históricas. Esta lei repercute em sua maneira de interpretar êste ou aquêlê papel.

Eis dois Hamlets: o de Rossi, ator italiano autenticamente popular, tem tôdas as características de um revoltado; o de Mounet-Souly, cuja arte foi tecida na tradição aristocrática da alta comédia francesa, reveste-se, pelo contrário, de um caráter feudal.

Qual teatro pode ser considerado como representativo de seu tempo? Tivemos um "Teatro de Estado Representativo". Ora, mas êle não representava, de modo algum, o nosso tempo: a procura de um romantismo adocicado perdeu-o. O único teatro representativo de um certo período da existência burguesa foi o Teatro de Arte de Moscou. A que se devia a emoção suscitada pelas suas montagens das peças de Tchekov? À sua técnica? Os jovens atôres dêste teatro, que abordavam Tchekov pela primeira vez, eram desprovidos de técnica; muitos vinham diretamente dos bancos de escola. Se conseguiam, na verdade, transmitir sua interpretação de Tchekov, era porque seu próprio estado d'alma estava em uníssono com a *intelligentsia* russa da época.

Fica evidente que só um teatro revolucionário pode ser representativo da maior das revoluções.

Isto não significa que o repertório de um tal teatro deva ser limitado às *Auroras*, de Verhaeren, ou à *Verdade Vermelha*, de Vermichev. Nêle deve ser incluído, perfeitamente, *Salomé*, de Oscar Wilde, e *Hamlet*. Tudo é passível de interpretação. A intérprete de *Salomé* se inspirará, involuntariamente, na Côrte dos Romanov para expressar a sensualidade perversa de seu personagem. Da mesma forma, o ator que interpretará Herodes se desligará dos maneirismos do estetizante Teatro Kamerny a

fim de criar um déspota sensual. Quanto a João, deverá ser um verdadeiro revolucionário, demolidor desta sociedade apodrecida.

Em *Hamlet*, antes de matar o rei, o ator do nôvo teatro fará cair de sua cabeça a coroa, num breve movimento de sua espada de aço.

Tal é hoje o único e legítimo tipo de teatro proletário. Depende dos integrantes do Teatro Livre permanecer êle desligado da atualidade ou tornar-se o teatro desta sigla mágica — *Primeiro Teatro da Federação Russa Socialista Soviética*.

Quanto ao trabalho e à disciplina, seguiremos o Teatro de Arte de Moscou e criaremos espetáculos representativos que manterão o prestígio do dramaturgo Verhaeren.

O Mensageiro do Teatro,
Órgão do Departamento de Teatro (T.E.O.)
do Commissariado do Povo da Educação Nacional,
nº 70, 9-17 de outubro de 1920, págs. II ss.



A Propósito de "As Auroras"

A RECRIAÇÃO DE UMA OBRA

A HUMANIDADE entrou numa nova fase. As relações e os valores mudam. Até 1917 tínhamos tratado as obras literárias com certas reverências; hoje não somos mais fetichistas, não gritamos mais de joelhos: "Shakespeare...!" "Verhaeren!..."

O renovamento do público teatral levou-nos a modificar nossa atitude em relação ao dramaturgo. Muitas coisas parecem insuportáveis ao nôvo espectador soviético. De agora para diante são os seus interesses que velaremos, e não os do autor. É o auditório, é o público que decide. Mas, nos perguntam, por que não criar um nôvo drama em lugar de mutilar os clássicos?

Eis por que:

Numa obra nós conservamos de início o roteiro, algumas vezes certas passagens. Aquêles que impõem tanto respeito depois de mortos, quando vivos não se comportaram do mesmo modo? Sófocles, Shakespeare, Schiller, Tirso de Molina, Púshkin, respeitaram os cânones mortos?

O que é mais autêntico? A obra original ou a que dela foi engendrada? *Guilherme Tell*, de Schiller, ou a de Egídio — Ciudi? A novela de Bocaccio ou a peça que dela tirou Shakespeare? *Édipo*, de Sófocles, ou *Édipo* narrado pelo povo?

Tôda recriação de uma obra tem direito à existência, desde que seja o resultado de uma imperiosa necessidade interior.

Dessa forma, uma recomposição de *As Auroras* nos é imposta pelo mandamento social que nos foi dado pelo espectador atual.

Eis como entendemos êste problema: ao comprar um ingresso ou ao recebê-lo de sua organização profissional, o espectador expressa sua confiança: êle confia que o espetáculo vai agradar-lhe. No caso de *As Auroras*, "o mandamento" é ainda mais importante desde que esta representação é destinada às comemorações de Outubro.

Cortamos do texto a literatura, que era algumas vêzes boa, algumas vêzes nem tanto, mas sempre literatura. Ao eliminá-la, antes que ela desaparecesse no torvelinho da ação, prestamos um auxílio. Destituído do seu confeito, o esqueleto de *As Auroras* está recoberto sòmente de músculos. Para guardar sua vitalidade apelamos para o *nervo do comediante*.

Uma coisa é o cadáver do velho Herênio, fora da cidade, decompondo-se durante a boa metade de um ato, debaixo das declamações dos personagens; outra coisa é o seu cadáver na praça dos Povos: transforma-se num fenômeno cênico muito forte.

Os atôres lastimam-se de que os figurantes, recrutados na malta dos estúdios e dos círculos amadores, amontoam-se no palco impedindo-os de representar, sob o pretexto falaz de que o agrupamento dêles (10 homens) aparece ao espectador como uma massa de 200 pessoas.

Bem, façamos uma pergunta aos amadores das cenas de massa: quantos figurantes são necessários para materializar esta de indicação de Verhaeren: "A massa se movimenta como um único personagem de faces múltiplas"? Se nos responderem que precisamos de 100, não acreditaremos; se nos disserem 200, será muito pouco!

Se as condições do palco nos impedem de mobilizar 20.000 figurantes, nos contentaremos com 7. E se êstes continuam a perturbar os atôres, bem, tiremos êstes do palco mantendo-os

sòmente nos programas. É verdade que não temos programas! Então que se retirem para os camarins!¹

Não podemos admitir que uma das cenas mais patéticas, a explicação entre o tribuno e sua irmã, se desenrole num ambiente familiar. Um tribuno tem o direito de lançar o desafio a seus adversários durante uma assembléia popular!

Mas como representar esta assembléia, como cercar o tribuno de um exército de figurantes que custa tão caro? Não deveríamos nos contentar com 200, seriam necessárias 1.000. Como fazer?

Eis como:

Não estamos em plena “teatralização” do país? Só Moscou conta com mais de 150 teatros, e nos informaram que boa parte da população siberiana afirma o seu amor pela arte teatral criando estúdios e círculos para representações. Não seria benéfico que os espectadores-atôres praticassem nos nossos palcos a fim de temperar seu temperamento cênico? Convidemos pois os milhares de espectadores que afluirão a esta sala do Teatro a tomar parte na ação. Eles assegurarão as ovações que o desenvolvimento da peça prevê.

Continuemos. Quem é o vencedor desta peça? E vence a quem? Qual a sua conquista? Qual o exército que sitia a cidade e o cemitério? E onde se situa este cemitério, na cidade ou *extra muros*? Qual é este govêrno de Oppidomagne? Uma monarquia absoluta? Constitucional? Democrática? “Provisória”? E quem é este cônsul?

Sigamos o exemplo do romancista Stevenson que, antes de escrever um romance, traçou o plano topográfico dos lugares da ação. Nosso plano nos mostrará que se Verhaeren confundiu o leitor da sua peça é que êle próprio se confundiu.

Eis um plano preciso:

A) Disposição dos exércitos dos reis estrangeiros que cercam Oppidomagne (exércitos expostos à propaganda de Hordain, capitão inimigo e discípulo de Herênio); B) disposição dos exércitos de Oppidomagne; C) disposição dos exércitos que cercaram o cemitério e os grevistas; D) o cemitério; E) Oppidomagne.

(1) É preciso não esquecer que este espetáculo foi montado durante o terrível ano de 1920, quando faltava tudo na Rússia, inclusive papel.

Falemos agora da ribalta. Sublinhemos com indignação que, apesar de tôdas as tentativas de supressão, nos grandes palcos, dêste monstruoso fenômeno que é a iluminação vinda de baixo, a despeito de tôdas as experiências feitas por Craig, Meyerhold e outros diretores, nenhum dos teatros moscovitas consentiu ainda em se separar da ribalta que mantém obstinadamente viva uma outra velharia teatral — o ilusionismo pequeno-burguês.

Quanto aos estúdios e aos pequenos teatros íntimos, foi em vão que suprimiram a ribalta, já que abrem ao espectador curioso (o nosso e o de uma outra espécie) o buraco da fechadura... (A propósito dêste buraco da fechadura, vejam a revista do Dr. Dappertutto).

Em nossas experiências anteriores suprimimos a ribalta para criar o proscênio; agora, em *As Auroras*, nós a substituiremos pela orquestra do tipo grego. Não esqueçamos que o efeito da ribalta e do proscênio está longe de se limitar com o técnico.

Quanto ao cenário, nada temos a fazer com as imagens de museu "estéticas". Ao voltarmos para Picasso e Tatline, temos contato com gênios que nos são aparentados. Construimos e êles também constróem.

Para nós a construção é mais importante que os desenhos bonitos, as côres. Longe de nós o bem estar pitoresco burguês! O espectador de hoje exige construções. Ele precisa de materiais palpáveis, precisa do jôgo dos volumes e das superfícies!

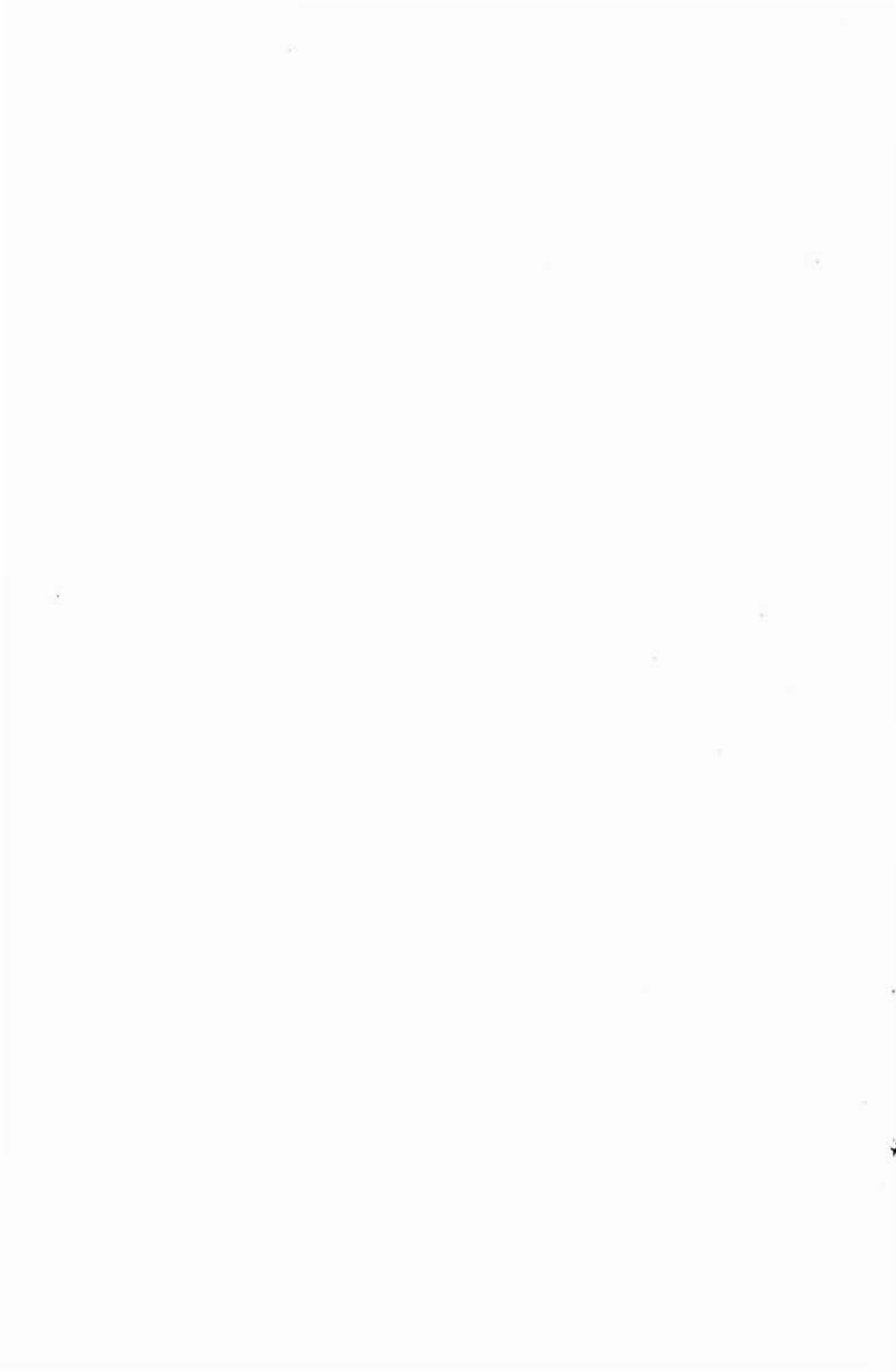
Em suma, êles e nós, fugimos da moldura cênica para áreas de representação abertas e multiformes. Deixando com alegria o pincel, nossos artistas se armarão do martelo, do machado, da picareta para talhar os ornamentos cênicos dos materiais oferecidos pela natureza!

V. Meyerhold, V. Bébutov,

O Mensageiro do Teatro,

n.ºs. 72-73 de 7 de novembro de 1920, págs. 8 ss.

MEYERHOLD
E MAIAKÓVSKI



Encontro com Maiakóvski

MAIAKÓVSKI ERA mais môço do que eu quase vinte anos. Mas, desde nosso primeiro encontro, não houve entre nós o problema de “mais môço” e “mais velho”. Êle me abordava sem o menor respeito, naturalmente. Entendemo-nos perfeitamente sôbre política, que, em 1918, era o tema principal; Outubro, para nós, representava a saída do impasse em que se encontrava a *intelligensia*. Durante o nosso trabalho comum sôbre *O Mistério Bufo*, não houve um segundo de incompreensão. Muito jovem, Maiakóvski possuía uma espantosa maturidade política e, ainda que fôsse “mais velho”, muito aprendi com êle. Apesar de sua reputação de rude, êle possuía um tato impressionante.

Montagem

O MISTÉRIO BUFO — Representação heróica, épica e satírica da nossa época, em 6 quadros. Direção de Meyerhold

e de Valeri Bebutov. Cenógrafos: Kraskóvski, Kisselev e Lavínski. Estréia — Primeiro de Maio de 1921, no Primeiro Teatro da Federação Russa Socialista Soviética (segunda versão).

No programa Maiakóvski apresentava, assim, a sua peça: "O *Mistério-Bufo* é a nossa grande revolução condensada graças ao verso e à ação teatral. O *Mistério* é o que a revolução tem de grande e o *Bufo*, o que ela tem de ridículo. Os versos da peça são as palavras-de-ordem dos comícios, os gritos das ruas, a linguagem dos jornais. Sua ação é o movimento da massa, a luta das classes, a luta das idéias — o mundo em miniatura representando num circo.

Paródia da narrativa bíblica, a peça identifica o dilúvio com a revolução, "santa lavadeira que lavou com sabão a face da terra", onde se defrontam

O rio do *Mistério* proletário
E o *Bufo* da burguesia.

Como no capitalismo, o prólogo assume, nos têrmos meyerholdianos, o tchekovismo lacrimoso do Teatro de Arte, psicológico e naturalista.

"Importa pouco
Aos outros teatros
Fazer teatro:
Para êles
O palco é um buraco de fechadura.
Fique tranqüilo
E olhe
Em frente ou em diagonal
Uma pequena fatia da vida do outro.
Veja
Sôbre o divã reclinam-se
Tias Mania
E Tios Vania
Quanto a nós
Com os sacos cheios dos tias e tios
Mandamos que fiquem em casa!
Nós também
Mostraremos a verdadeira vida
Mas transformada pelo teatro
Num espetáculo extraordinário."

A ação desenrola-se no globo terráqueo, representado pela calota de um imenso hemisfério pintado em azul marinho, que ocupa todo o palco e sôbre o qual sobem penosamente os humanos que puderam escapar das vagas: sete pares de *Puros* — os burgueses exploradores, e sete pares de *Impuros* — os proletários explorados. Estes começam a construir uma arca, mas percebendo que os *Puros* dispõem as coisas de modo a que só eles trabalhem, terminam por lançá-los à água. Passando através do Inferno, representado por uma sala gótica verde e vermelha, através de um paraíso incolor e inodoro e pela terra devastada, os *Impuros* chegam à Terra Prometida onde não existem patrões e na qual os objetos inanimados lhes são, enfim, benéficos. Trata-se do paraíso proletário, mecanizado, eletrificado e coletivizado.

O ritmo do espetáculo era rápido e a sátira bufa constantemente sublinhada pelo excentrismo e as ptaças.

Os espectadores dos altos círculos pontíficos do Comintern, para os quais a peça foi representada, apreciaram pouco o aspecto circense e sobretudo a representação do mundo do futuro sob uma forma não figurativa, geométrica e fria, privada de um sôpro vivo. Krupskaja, mulher de Lênin, foi a porta-voz indignada dêste grupo, num artigo veemente publicado no *Pravda*. Alguns observadores maliciosos ressaltaram que só os burgueses possuíam alguma individualidade e suas roupas tinham cores vivas, enquanto os proletários, em uniforme de trabalho cinzento, confundiam-se num grupo indistinto. Esta crítica já tinha sido feita ao figurinista quando da apresentação da primeira versão em 1918 (o pintor Malévitch), mas os futuristas, autores dos cenários e figurinos da segunda versão, mostraram-se também “ascéticos” em relação aos proletários, apesar dos esboços dos figurinos terem sido feitos pelo próprio Maiakóvski.

Ora, nem Maiakóvski nem Meyerhold eram homem para se submeterem a uma concepção que não fôsse a deles. Devemos crer então que esta concepção do paraíso proletário mecanizado e estandardizado era também a deles. Além do mais, Meyerhold explicou:

“Acho tôla a discussão que se eterniza nas revistas teatrais para determinar qual o principal criador do espetáculo, o diretor ou o dramaturgo. Acredito que o papel principal cabe à *idéia*, quem quer que seja o autor. O “guia” será, sem dúvida,

os “*dunviros*” (autor e diretor), cujo pensamento é mais rico, mais ativo, mais aguçado. Em relação a Faiko e talvez a Edermann, eu fui o “guia”; mas, no que diz respeito a Maiakóvski, as coisas, para ser honesto, passaram-se de outro modo. . . No entanto, qualquer que seja o caso, não vejo na conclusão nada de ofensivo nem para o dramaturgo nem para o diretor.

O PERCEVEJO — comédia feérica em 9 quadros, de Maiakóvski. Direção de Meyerhold. Formas cênicas da primeira parte: Kukryniski, e, da segunda parte: A. Rodchenko. Música de Shostakóvich. Estréia no dia 13 de fevereiro de 1929 no Teatro Meyerhold.

Trata-se de uma etapa muito importante na história da comédia soviética. Sua montagem influenciou, por muitos anos, a apresentação das comédias satíricas.

Os tempos heróicos da flama revolucionária acabaram, e é ao indestrutível espírito pequeno-burguês que a acerba sátira de Maiakóvski se dirige. Prissykine, “antigo operário, velho membro do Partido, atualmente somente noivo”, aspira a uma vida agradável, “elegante e estética”. Traiu sua classe, abandonou a jovem operária Zoé que se suicida (o que não a impede de reaparecer na “vida futura”) e casa-se com Elzévira Renascença, filha de um cabeleireiro de um salão “*chic*”, onde ela é caixa e manicure. O primeiro quadro, diante de uma porta giratória de um grande magazine, mostra Madame Renascença fazendo suas compras com uma avidez de “possuidora”. Prissykine manifesta aspirações de falso proletário: “Eu sou contra o bem-estar burguês mesquinho de canários na gaiola, etc. Meus horizontes são muito vastos. . . Preciso de um armário de vidro. . .”. Seu amigo Baian, poeta e antigo proprietário, retrato satírico de um falastrão revolucionário, empenha-se ativamente em ligar pelos laços do matrimônio “o trabalho elevado mas anônimo com o capital desonesto mas cheio de encantos”. Em troca do bem-estar pequeno-burguês, Prissykine esconde do cabeleireiro, pequeno empresário socialmente suspeito, “sua antiga e imaculada origem proletária e seu cartão profissional do sindicato.”

Seus antigos camaradas expulsam Prissykine da comunidade obreira, cujo dormitório (segundo quadro) faz antítese

com o salão luxuoso do cabeleireiro (terceiro quadro) cercado por espelhos ornados com flôres multicores onde, diante de uma mesa cheia de comida, desenrola-se a “núpcia vermelha”, verdadeiro intermédio de danças bufas. Um incêndio (quarto quadro) destrói a casa e os convidados. Acrobacias dos bombeiros que trabalham segundo os métodos circenses.

A partir do quinto quadro estamos no mundo proletarizado de cinquenta anos depois, em 1979. Prissykine, salvo pelos bombeiros, é conservado congelado no gelo formado pela água empregada para apagar o incêndio. Encontra-se num imenso anfiteatro de ferramentas de aço. Tudo é racional, automático, metálico e elétrico. Em seguida a uma votação mecanizada, degela-se Prissykine, e com êle um percevejo, símbolo literário russo de um certo modo de vida confinado e sujo.

A natureza do futuro é representada por uma praça onde se “mandarinizam” três árvores (sétimo quadro) conduzindo assentos, “prontas a consumirem” frutas e perfumes. O amor não é mais que “um mal antigo,” que, “em lugar de repartir racionalmente a energia sexual pela vida inteira, condensa-a em uma semana de febre galopante, impulsionando o indivíduo a atos de um incrível absurdo”.

Isolado em seu leito de hospital, onde está em observação (oitavo quadro), Prissykine é cercado por ventiladores e filtros a fim de que sua exalação não transmita contágio. Em vão! Êle e seu percevejo causam transtornos neste mundo higiênico, de uma técnica superior. O cenário é todo em aço: botões, comutadores, aparelhos bizarros que fazem contraste com as iluminuras da primeira parte, pequeno-burguesas. O construtivista Rotchenko apoiou-se no caráter estandardizado e mecânico destes quadros. Mas, neste cenário, Prissykine canta os romances langorosos e vulgares da era passada; êle se acompanha com a guitarra e segrega micróbios já esqueléticos. É em vão que pede rosas: “Só existem algumas nos manuais de horticultura, e sòmente a medicina se interessa por sonhos”. É em vão que pede por livros “que atinjam o coração”. O diretor do Instituto dos movimentos racionais — de quem vemos uma inefável demonstração na cena — declara que só se encontram danças antigas “nos velhos postais parisienses”. “Amanhã, diz sua antiga noiva, vou levar você para ver dez mil operários e

operárias dançando. Será uma alegre comemoração da nova execução sistemática dos trabalhos agrícolas.”

Então, diante do pesadelo desta existência racionalizada, onde tudo é uniforme: gestos, mímicas, figurinos e sobretudo o ritmo insidioso da representação, que é o suporte mesmo do mundo futuro, o pequeno-burguês pré-diluviano se revolta: “Camaradas! Protesto! Não fui degelado para me deixar secar!”

Para preservar a nova sociedade da contaminação, terminam por expor, no zoológico, êste mamífero irracional do *homo sapiens* e seu parasita. São enjaulados com as girafas e os elefantes; uma etiqueta designa-os como *micro-bourgeoisius vulgaris* com seu *puaisis normalis*. E enquanto crianças desfilam ao som da *Marcha do Futuro* — que Shostakóvich opõe ao jazz da primeira parte — Pryssipkine, de sua jaula, observa o público e não percebe em que êle difere dos outros: “Cidadãos! Irmãos! Meus semelhantes! Quando degelaram vocês? Por que estou enjaulado? Venham, vocês também!”

O público distancia-se precipitadamente e o diretor do zoológico procura tranquilizar a platéia: “Desculpem, camaradas... O inseto está cansado. O barulho e a iluminação provocaram alucinações. Podem estar tranquilos... Amanhã êle estará calmo.”

A GRANDE LIXÍVIA — drama em 6 atos com circo e fogos de artifícios. Montagem de Meyerhold. (Estréia no dia 30 de janeiro, 1930, pelo Teatro Meyerhold excursionando em Leningrado).

Quando lhe perguntaram por que chamou de drama esta sátira, Maiakóvski respondeu: “Primeiro, porque é mais engraçado, e, depois, esta multiplicação de burocratas na União Soviética não é um drama?”

O Percevejo atacava a pequena-burguesia, *A Grande Lixívia* mostrava como os mesmos micróbios engendravam a doença da burocracia. Esta peça fustiga “os funcionários que presidem a coordenação dos negócios sem nunca se ocuparem dos negócios”, e estão unicamente preocupados em *harmonizá-los, associá-los, amalgamá-los*. Em torno do personagem central, um lambe-botas, gravitam “secretários” e “damas” do mesmo gabarito, assim como Isaac Belvedônski, “pintor laureado de retratos,

batalhas e outros naturalismos” (transparente alusão a Isaac Bródski, ilustrador dos faustos oficiais do regime soviético).

Estes espíritos mesquinhos não querem tomar conhecimento da admirável invenção de uma alma pura: a máquina de desmontar o tempo. Mas uma “Mulher fosforescente” vê nesta máquina os elementos sadios da nova sociedade — sábios e operários. A máquina descontrola-se, lança a hélice e dispersa lamentavelmente os burocratas que procuram, inútilmente, salvar-se.

Partidário absoluto da propaganda política direta através das artes, autor de centenas de cartazes satíricos, Maiakóvski considerava “o teatro como uma arena, depois como um espetáculo, logo duplamente uma arena de alegre publicismo”. Era totalmente errado usá-lo para “a fornicção psicológica”. Daí ter “confiado sua peça ao mais agitado, ao mais jornalisticamente eficaz; Meyerhold”.

Este fundamentou sua montagem no contraste da inércia burocrática com os ritmos rápidos do futuro, que culminavam com a *Marcha do Tempo*:

“Tempo
Para frente!
Mais depressa,
Meu país,
A Comuna
Está defronte
Da porta!
Tempo,
Para frente,
Para frente!”

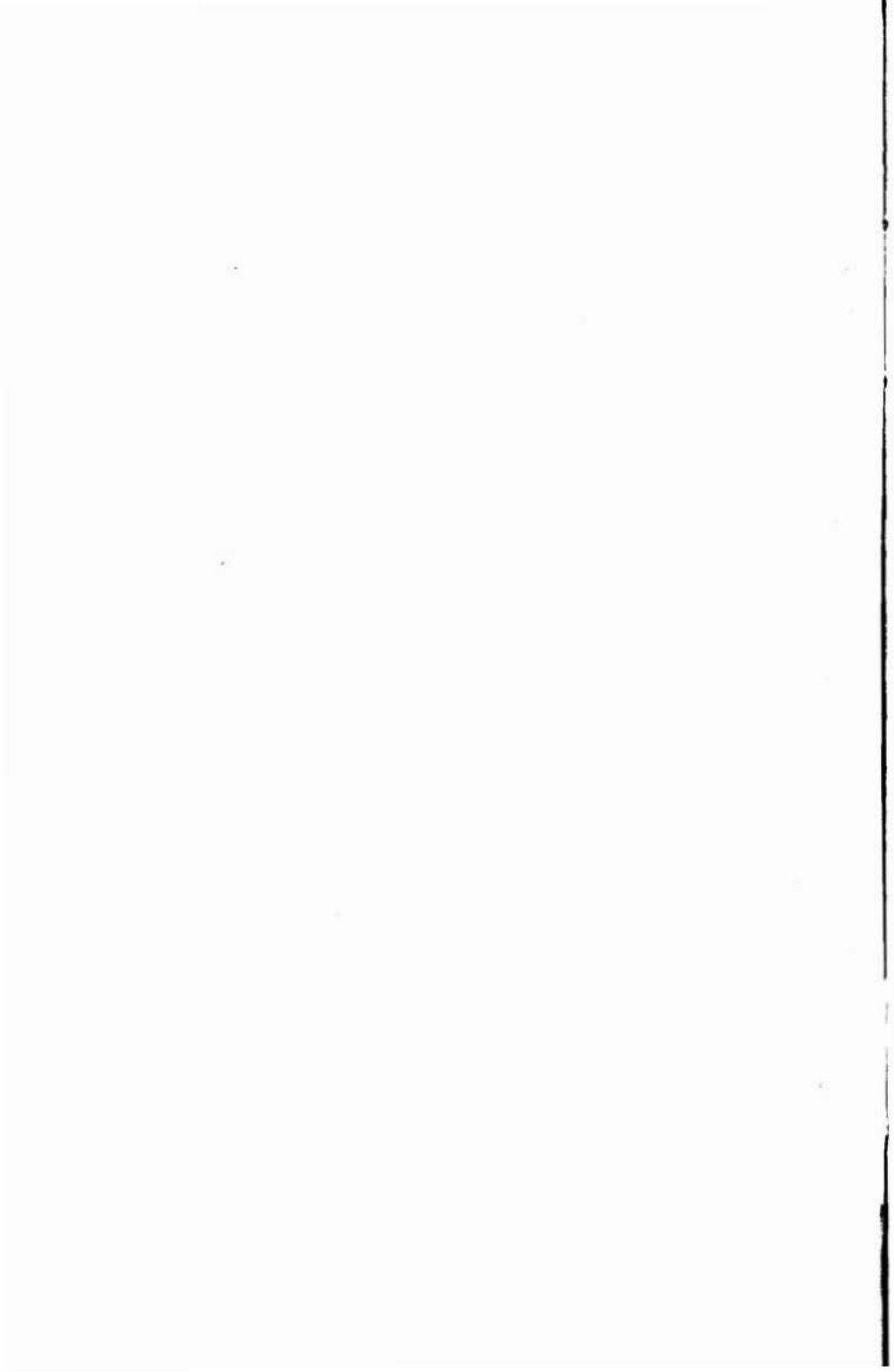
Os efeitos preconizados pelo autor foram largamente materializados pelo diretor: métodos do circo, do teatro de feira, das marionetes, do grotesco, da hipérbole e efeitos pirotécnicos. A Mulher Fosforescente aparecia no meio de uma grande explosão, esculturalmente modelada num maiô prateado e usando o capacete de um aviador; tinha nas mãos as novas tábuas dos mandamentos — com as palavras-de-ordem fosforescentes.

Também desta vez Meyerhold foi acusado de “esquematização formalista”, de haver despersonalizado os heróis positivos, vestindo-os com uniformes iguais.

Meyerhold não ficou satisfeito, mas por outras razões:

“Fui o primeiro a montar as três peças de Maiakóvski e gostaria muito de remontá-las. Uma série de circunstâncias funestas fizeram com que, nas três vezes, eu me sentisse frustrado. Por isto considero estas três montagens como uma espécie de primeira redação. Acredito que *A Grande Lixívia* foi a melhor realizada. Sonho voltar a ela dedicando-lhe todo o tempo necessário.

O CONSTRUTIVISMO



O Construtivismo Espacial na Cena

OS PROJETOS das futuras construções práticas que cobriam as paredes da União dos Poetas pareceram a Meyerhold perfeitamente realizáveis e capazes de possibilitar um espetáculo cujo objetivo não fôsse estético mas utilitário, isto é, contrário à tradição de esteticismo geralmente admitida; poderia, dessa forma, acreditar, realizar seu velho sonho de criar um espetáculo extrateatral, que seria representado não importaria onde, menos num palco tradicional: numa praça pública, na fundição de uma usina metalúrgica ou no convés de um navio. As circunstâncias exteriores favoreciam singularmente tais aspirações: não dispondo, no momento, de um teatro, Meyerhold lançou-se ao problema de um espetáculo extra-teatral.

Meyerhold, cuja atividade estava limitada aos *Ateliers* superiores de direção convidou L. Popova, uma das expositoras, e encarregou-a de elaborar um programa das formas materiais a serem utilizadas num espetáculo. Ela expôs e defendeu o estudo das matérias espaciais a tôdas as consultas dos *Ateliers*

onde se debatiam os problemas da forma de um novo espetáculo.

Foi dessa forma que, desde o seu aparecimento, o construtivismo teve a possibilidade de passar às realizações práticas, chance que só acontecia raramente a uma escola artística cuja existência se contava em semanas.

PRIMEIRA FASE: "O CÔRNO MAGNÍFICO"

Os *Ateliers* de direção transformaram-se rapidamente em *ateliers* teatrais, e a colocação em prática das teorias permitiu aos estudantes, desde o começo de 1922, verificar a produção de um espetáculo. Começou-se com a leitura da peça *O Corno Magnífico*, de Crommelynck, e o problema da sua forma cênica se colocou imperiosamente.

O espetáculo realizado trouxe a primeira solução prática para os problemas suscitados pelo construtivismo.

O princípio fundamental deste espetáculo, mantido posteriormente em todas as montagens desta tendência, era a recusa a se recorrer aos cenários suspensos; supunha-se que o espetáculo se desenrolava fora da moldura cênica. A necessidade de apoiar todas as partes do dispositivo sobre o solo enquadrava-se perfeitamente com as teses teóricas do construtivismo.

A antiga técnica teatral utilizava as combinações de diversas "formas de madeira", geralmente camufladas por telas pintadas; oferecia pois este precedente: combinação de elementos de construção padronizada. Rejeitando a "decoreção do palco", o construtivismo colocava o palco a nu: construía um dispositivo com diversos elementos, modificando-lhes as dimensões e as formas em função de suas necessidades, isto é, em função da concepção de conjunto da montagem. Certos elementos do dispositivo do *Corno* formaram uma combinação que, em seguida, iria ser invariavelmente usada em todas as montagens construtivistas.

Dessa forma materializaram-se os seguintes princípios:

- 1.º) Construção linear em três dimensões;
- 2.º) Ritmo visual, determinado pelos efeitos cuja natureza não era pictorial nem de relevo;

3.º) Inclusão no dispositivo unicamente das partes construtivas “ativas”, necessárias ao trabalho do ator.

A fim de verificar os resultados obtidos, tentou-se acrescentar um elemento de tempo real para substituir o antigo acompanhamento musical. Esta nova medida foi introduzida por meio de rodas que giravam durante o decorrer da ação. O fato de se haver pintado estas rodas com diferentes côres ajudava a tirar a variedade dos movimentos rotatórios do fundo *kinésico*.

Composto exclusivamente por elementos ativos, êste dispositivo opunha-se, em seu princípio, ao “cenário”. E exigia que fôsse modificada a concepção de figurino. Êste devia servir ao trabalho cênico. Dêste modo nasceu a fórmula: “a roupa de trabalho do ator” (*prozodejda*): uma calça e uma cota operária, que era completada, segundo o emprêgo e o papel, por diversos acessórios. O azul de trabalho podia servir para o papel de um general ou o de um tanoeiro.

Os realizadores viram nesta montagem construtivista apenas um passo: esperavam chegar mais tarde a um espetáculo inteiramente extrateatral: abolição da cena, do cenário, do figurino, que teria por conseqüência o desaparecimento do ator e da peça; a representação cederia lugar a um jôgo livre de trabalhadores que, para relaxarem, consagrariam uma parte de sua folga a um jôgo teatral improvisado, talvez no próprio lugar de trabalho, e com um cenário inventado na hora por êles mesmos.

Era importante para os construtivistas não reatar os laços com o ideal estético pré-revolucionário de movimentos brandos e harmoniosos (linhas *decorativas* da pintura teatral e dos gestos dos atôres) acompanhados de uma declamação langorosa e outros traços da futilidade e do parasitismo. Tornava-se necessário levar o espectador por um caminho nôvo: revelar a estética do processo do trabalho, base do cumprimento racional dos gestos de esforços.

Tais eram os princípios elaborados em *O Corno Magnífico*. Foi o teatro que permitiu ao construtivismo revelar-se em alto grau.

O dispositivo elaborado por Popova, bastante grande e complicado, foi inteiramente utilizado nas diferentes partes da representação. Viu-se que podia ser utilizado como um chapéu

ou um avental. No entanto, só era possível utilizá-lo no seu todo nas grandes cenas de massa ou nos raros pontos culminantes da ação; o resto do tempo os atores *representavam* com os diversos integrantes do dispositivo: um banco, uma porta, uma janela, uma escada, uma elevação, um suporte, partes desta máquina-ferramenta.

Foi no tratamento destes detalhes, como os objetos destinados à representação, que os construtivistas puderam constatar que este jogo era possível e podia favorecer os efeitos cênicos, pois cada um destes detalhes contribuía para o efeito de uma *gag*: subir, cair, desaparecer de repente, etc. Isto era cada vez mais possível graças ao dispositivo *standard* nas suas diferentes adaptações. No entanto, isto multiplicava "as formas de madeira" em seus diversos aspectos, enquanto que o construtivismo aspirava a uma estandardização total. Para permanecer conseqüente, a teoria deveria rejeitar a reunião de elementos disparatados, encarregados de substituir as funções cênicas permitindo ao ator *representar*.

SEGUNDA FASE: "A MORTE DE TARELKINE".

Para resolver este problema procedeu-se então inversamente: em lugar de reunirem-se diversas "formas", instrumentos da representação, fêz-se um desmembramento a partir do dispositivo geral. Ele foi dividido em detalhes que foram dispostos segundo os lugares de representação dos atores. Estes detalhes eram unificados não materialmente mas estilisticamente: eram de uma mesma côr e representavam grades de madeira idênticas. Estas serviam para provocar as quedas, os desaparecimentos, as rotações, etc.

Os detalhes apresentavam as formas dos objetos cotidianos: uma mesa, uma cadeira, um tamborete, etc. Dêsse modo, todos os traços de decoração eram destruídos e a última lembrança do teatro desaparecia. Um espetáculo desta espécie podia ser apresentado não importava onde, salvo num teatro ou num palco.

Os figurinos eram tratados do mesmo ponto de vista. A profissão do ator não revelando mais um padrão industrial mas estético, a noção de roupa de trabalho (*prozodejda*) foi declarada não construtivista. Para manter o princípio de estandar-

dização de seus elementos diversos, o nôvo figurino devia responder às funções precisas de tal papel, de maneira a melhor evidenciar a mímica do ator. Dessa forma, era impossível individualizar a roupa de trabalho única. V. Stepanova, diretora de *A Morte de Tarekine*, percebeu que isto seria cometer uma certa infidelidade ao princípio de um coletivismo acentuado. Introduziu então um corretivo: as côres que formavam os novos costumes cênicos foram dispostas de maneira que, nos agrupamentos, tôdas as figuras confundiam-se numa massa indiferenciada para o ôlho do espectador.

Ao mesmo tempo que a noção do dispositivo e da roupa de trabalho desagregava-se, desenvolvia-se largamente o jôgo com os pequenos objetos: era preciso evitar, no entanto, que êles não se transformassem em “acessórios de teatro”.

A fim de evitar o perigo de limitação produzido por êstes métodos, decidiu-se que o estilo de representação dos atôres seria monumental, assim como a composição dos jogos de cena. Ora, as particularidades ópticas das roupas de trabalho que mencionamos acima tornavam êste objetivo ainda mais difícil.

Este difícil espetáculo encontrou uma grande resistência por parte do público e desencadeou discussões veementes entre os críticos. Como *A Morte de Tarekine* foi apresentada num teatro, claro que não se podia esperar atingir as possibilidades permitidas por êste tipo de espetáculo. Só uma vez foi possível apresentá-lo fora de um palco (em Karkov, no verão de 1923).

Esta segunda montagem construtivista serviu como ponto de partida para novas pesquisas sôbre o construtivismo no teatro. Procurou-se em particular suprimir o caráter teatral específico dos acessórios.

Descobriu-se que, levado à cena e utilizado unicamente para destacar o gesto do ator, não importa que objeto real, dotado de funções precisas cotidianas, tornar-se-ia *ipso facto* um acessório teatral. Assim, quando Popova propôs renunciar aos objetos cênicos e substituí-los por objetos reais que seriam utilizados na cena como o são na vida, ela recebeu pronta aprovação. Desde então impunha-se a necessidade de renunciar aos objetos de pequeno formato. Daí resultaram novas teses e o artista foi levado a reconsiderar a teoria construtivista teatral.

TERCEIRA FASE: "A TERRA EM REVOLTA".

A presença, num espetáculo, de numerosos objetos especificamente teatrais, exigia um treinamento especial dos atôres a fim de manejá-los; isto comprometia a premissa inicial: qualquer pessoa pode tomar parte na ação teatral. Ora, só um ator profissional sabia manejar verdadeiramente os objetos cênicos, o que o tornava dono do espetáculo. Em conseqüência, no lugar de ser um jôgo livre, um relaxamento para os trabalhadores, o espetáculo encontrava-se inevitavelmente amarrado a uma ação cênica pouco renovada. Então, para que sair do palco!

Foi para evitar êste perigo que se propôs a montagem da peça de Martinet: *A Noite*, que foi adaptada por Serge Tretia-kov com o título de: *A Terra em Revolta*. A idéia principal era a utilização das grandes massas na ação.

O princípio tirado do circo: fazer o ator lidar com os objetos mais inesperados, foi substituído por um outro: fazer apêlo aos especialistas que saberiam manejar armas verdadeiras. Em lugar de nos mantermos atados a uma mecânica ilustrativa, como em *O Corno Magnífico*, introduziu-se um verdadeiro automóvel, uma verdadeira motocicleta, um verdadeiro telefone, etc. No espírito do diretor, a utilização verdadeira dêstes aparelhos por um operador autêntico, num ambiente que enfatizasse o seu saber, devia produzir um efeito maior e mais útil que a "arte pura" de um ator-jogral. O acompanhamento "visão-tempo" era a projeção numa tela de um comentário impresso, conhecido como um elemento material. Escolheu-se para a projeção palavras-de-ordens bastante conhecidas, capazes de serem entendidas por tôda a platéia.

A projeção era feita sôbre uma tela, utilizada com uma cortina baixada entre os diversos episódios e partes da ação.

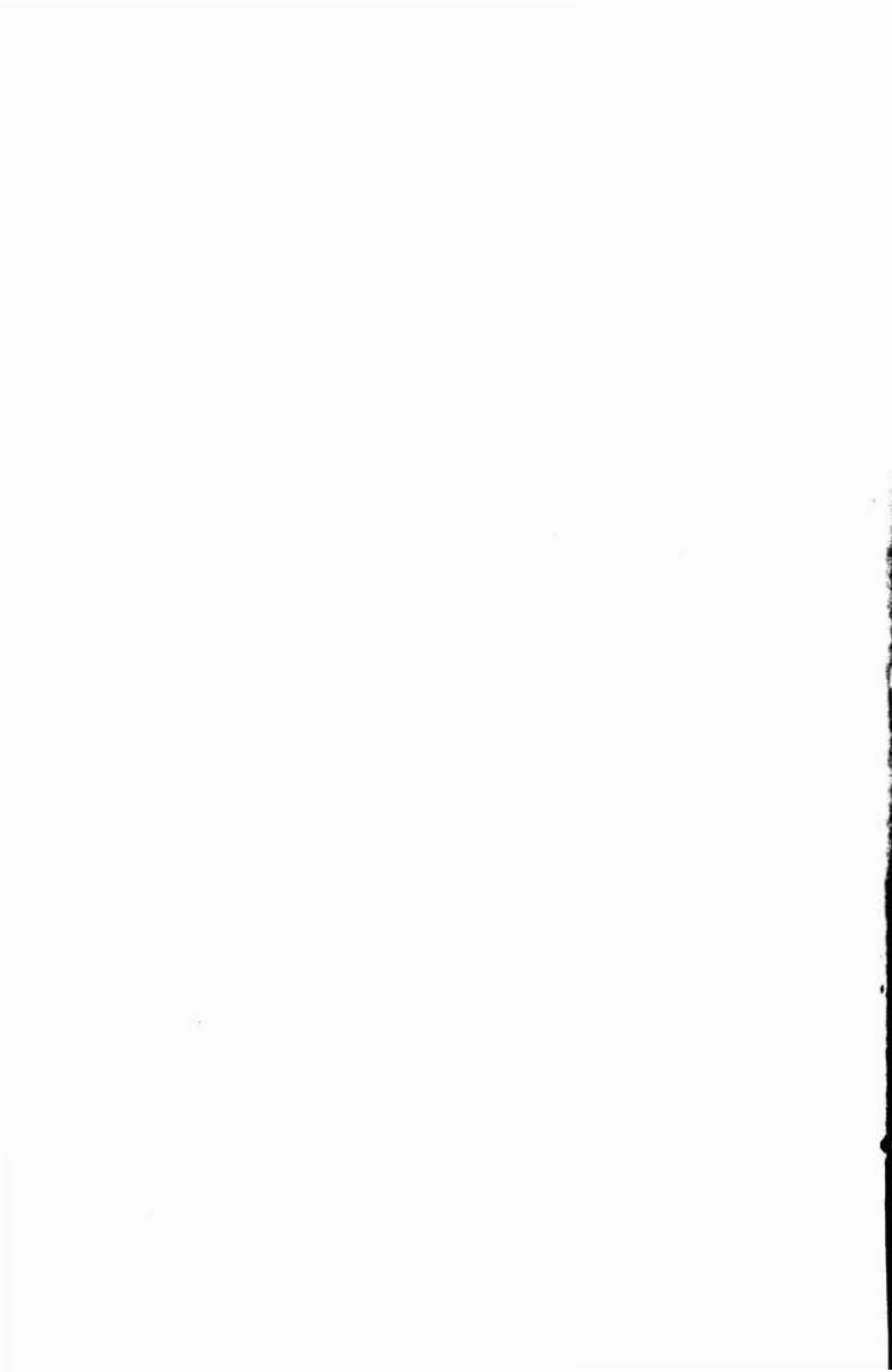
Em relação aos figurinos, renunciou-se aos especialmente teatrais. Tentou-se uma experiência autêntica: os personagens usavam roupas que na realidade usariam numa circunstância análoga. As massas estavam agrupadas na cena segundo o princípio profissional, isto é, formavam os grupos sociais dos quais o conjunto cênico abordava a existência.

O único objeto da montagem era um guindaste, necessariamente reduzido a um modelo simplificado. Efetivamente, um verdadeiro guindaste metálico não poderia ser colocado no pal-

co, e se fôsse possível, teria destruído as pranchas. Ao realizar êste modelo concluímos que teria que ser suspenso. Grave negação do princípio de renúncia a tôda suspensão, mas tècnica-mente indispensável, êste fato não destruía em nada o dispositivo. Se o espetáculo fôsse levado em céu aberto, êste dispositivo, que na verdade era uma espécie de signo, podia ser substituído por qualquer objeto local. No entanto, como representávamos num teatro, ainda que transformado, aceitou-se ainda nesta montagem um cenário suspenso: um mastro levando uma longa citação tirada de um discurso do camarada Tchicherin, que expunha a teoria criadora do construtivismo.

Por fôrça das coisas, esta corrente plástica foi obrigada a levar em conta o meio onde ela se desenvolvia: sua luta contra o teatro desenrolava-se num recinto teatral. Isto determinou a evolução do construtivismo, que objetivou a criação de um nôvo gênero de representações teatrais.

I. Aksenov: *O Outubro Teatral 1926*, Moscou-Leningrado, edição do Teatro Meyerhold.



Da Cena Elisabetana à Biomecânica

QUE PAPEL desempenham as tradições teatrais na obra atual de Meyerhold, nas suas pesquisas e achados visando a criar um novo teatro popular?

A noção de “povo” é bem vaga, desde que ela abrange as classes, os estados e os agrupamentos sociais mais diversos. Ora, toda arte é uma arte de classe, e com mais forte razão a arte teatral; a pressão do consumidor sobre o produtor nela é mais sensível, pois que em lugar de receber uma obra feita, o consumidor participa da sua elaboração, observa o artista no decorrer de sua criação e, pela sua atitude, cria uma atmosfera favorável ou não ao sucesso da obra. O teatro depende sempre do público, de suas simpatias e antipatias sociais, de sua moral e de sua ideologia de classe. Ao falar de teatro popular, não penso nem na utopia “comunitária” ou “pan-humana” forjada pela *intelligentsia*, nem na teoria de um teatro “para analfabetos”, encarregado de defendê-los dos princípios da ideologia burguesa. Não, penso no teatro das *massas* inferiores que,

em todos os tempos, opuseram sua arte espontânea à arte das classes dominantes. Livres das cadeias da civilização oficial, estas massas deram satisfação a seu instinto teatral ao criar formas e princípios que, entre os povos mais diversos, apresentam às vezes coincidências espantosas que não podem ser explicadas sempre pela teoria da imitação. Constata-se um certo estilo popular universal, englobando o mímico grego, a comédia das máscaras romanas, os jograis-histrão medievais ou os *skomorokhi* russos, os comediantes *dell'arte* italianos, os atôres espanhóis ou ingleses, e, finalmente, os atôres do Japão e da China.

Este estilo popular acusa as seguintes particularidades: É independente da dramaturgia literária; tende à improvisação; o gesto domina a palavra; a ação prescinde de motivação psicológica; aperfeiçoa um estilo cômico; passa-se facilmente do elevado e heróico para um riso grosseiro e comum; constata-se uma propensão a generalizar, a sintetizar, a acentuar êste ou aquêlo traço de um dos personagens, o que objetiva a criação das figuras teatrais estilizadas — as máscaras. Enfim, esta arte ignora a diferenciação das funções do ator, tornando-o, ao mesmo tempo, comediante, acrobata, jogral, palhaço, prestidigitador, cantor, possuidor de uma técnica universal, fundamentada num domínio corporal total, com um sentido profundo de ritmo e economia de movimentos, sempre racionais. O conjunto destas particularidades conduz a um teatro onde a arte do ator manifesta-se em tôda sua riqueza, uma arte pura, independente das outras artes, que desempenham um papel subordinado.

Este teatro popular está livre das pretensões estéticas dos teatros aristocráticos e burgueses. Sua área de representação e o figurino do seu ator limitam-se ao que é indispensável à ação. A única preocupação dos comediantes ambulantes é adaptar às suas necessidades os locais onde representam: uma praça pública, uma carroça, uma granja onde se instala um estrado — algumas pranchas de madeira.

Mais tarde, ao fixarem-se num teatro construído, êstes comediantes conservaram o mesmo espírito. Dessa forma nasceu a fórmula do antigo teatro espanhol e inglês: um proscênio muito grande cercado de espectadores por todos os lados e uma cena dividida horizontal e verticalmente, sem nenhum cenário. Também assim é a fórmula do antigo teatro japonês com sua

célebre “ponte” (*hanamiti*) acima da cabeça do espectador, através da qual entram e saem os atôres, de maneira que cada uma de suas entradas e saídas transforma-se num acontecimento.

Os acessórios desempenham no teatro popular um papel secundário: permitem ao ator mostrar sua arte de lidar com os objetos; êstes são reduzidos ao que é indispensável para ajudar o decorrer da ação.

O mesmo acontece com o papel cênico (não decorativo) do figurino: êle deve situar o personagem, facilitando ao ator a movimentação cênica; não somente o figurino não atrapalhará nem esconderá o ator, mas ajudará a mostrar sua leveza, sua agilidade e rapidez.

A teatralidade característica do teatro popular não procura de modo nenhum imitar a vida. (Craig disse: “O realismo é um modo vulgar e particular dos cegos para reproduzir a vida”). Tudo concorre, pelo contrário, para concentrar a atenção do espectador sôbre o jôgo do ator.

Não encontramos em nenhuma parte o teatro popular em sua forma pura, mas seus elementos manifestam-se através das estratificações ulteriores. Tal é o teatro de Molière: o polido, a etiquêta da Côte não puderam sufocar as tradições da farsa da qual o grande ator-dramaturgo foi o herdeiro legítimo.

Na verdade, somente o teatro popular possui uma verdadeira tradição, e todo diretor que procura renovar seu estilo pelas lições do passado é inevitavelmente conduzido a estudar os métodos, os princípios e o estilo dêste teatro. Gordon Craig disse que “um funâmbulo pode possuir mais arte que um ator que declama seu papel de cor e depende de um *ponto*”.

Êste é também o *credo* de Meyerhold. Mas, dedicado ao estudo das tradições teatrais dos povos latinos, percebeu-as, no primeiro período de sua atividade, sob a influência de um meio social antidemocrático. Dessa forma montou *Don Juan*, de Molière, no Teatro Alexandrino (1910), estilizando-o como se para ser apresentado à Côte de Versalhes, para quem esta comédia foi criada.

Quando olhamos para o que Meyerhold fêz depois da Revolução, temos a impressão de uma espantosa ruptura com o seu passado! Dizemos sempre a seu respeito: “Êle queimou tudo o que adorava!” Contudo, o fundamento de sua arte per-

maneceu inalterado: sempre as tradições populares, não mais em suas variantes históricas (um Molière da Córte, um Calderón católico), mas utilizadas por seu valor em si. Abandonando a estilização da "arte pela arte", onde o prazer de atingir um momento refinado bastava, Meyerhold passou a uma utilização das tradições teatrais com o objetivo preciso de fazê-las servir a um teatro que fôsse unísono com o nosso tempo, isto é, penetrado do ritmo da nossa época revolucionária e refletindo suas necessidades e aspirações. Dessa forma, os princípios tradicionais foram úteis para criar um novo tipo de espetáculo, um espetáculo-comício de propaganda e de agitação (*A Terra em Revolta*, "*Viva a Europa!*"), ou um espetáculo satírico-social (*A Floresta*, *Boubouss*), ou então um espetáculo-panfleto (*O Mandato*). Ele criou um teatro totalmente revolucionário, atual e autenticamente novo, ainda que enraizado nas tradições mais antigas.

Que tirou dos teatros tradicionais?

De início ressuscita o tipo sintético de diretor e ator, desaparecido no teatro burguês do século XIX em seguida à sua diferenciação.

O diretor do tipo de Meyerhold deixa de ser um executante das vontades do dramaturgo, homem de letras. Torna-se criador e organizador do espetáculo em toda a sua multiplicidade, também compreendida a matéria dramatúrgica; ainda mais, transforma-a de modo a revelar melhor *sua própria idéia*. Meyerhold submete a êste tratamento não somente as peças modernas (*A Noite*, de Martinet; *Boubouss*, *O Mandato*, *A Terra em Revolta*) mas também as obras clássicas (*A Morte de Tarelkine*, *A Floresta*), as quais transforma em novas peças apenas conservando o tema e os personagens. Estas transformações são notáveis por sua dramaturgia racional que ressalta o valor teatral atual. Foi assim que Nicolás Erdamann, autor de *O Mandato*, não contente de aceitar tôdas as modificações feitas na peça por Meyerhold, considera esta versão cênica como definitiva e publica *O Mandato* sob esta forma. É absolutamente certo que se Ostróvski vivesse hoje, nada teria objetado à redação meyerholdiana de *A Floresta*. Meyerhold apresenta-se pois como o tipo de diretor-dramaturgo como o conheceram tôdas as épocas autenticamente teatrais (Ésquilo, Sófo-

cles, Plauto, Hans Sachs, Lopo de Rueda, Shakespeare, Molière, Goldoni, Lessing, Goethe, etc.).

Por outra parte, Meyerhold reconstituiu o tipo sintético do ator, senhor absoluto de seu "aparelho" biológico, nas suas múltiplas funções. O ator burguês do século XIX era sobretudo "um ser falante". Meyerhold comparou-o, com razão, a um gramofone que muda cada dia de disco; hoje, um texto de Púshkin, amanhã de um rabiscador de terceira categoria: "Quaisquer que sejam os figurinos e a peruca que use, o ator não faz outra coisa senão falar, falar e falar."

O ator de Meyerhold faz outra coisa: canta, dança, aperfeiçoa a linguagem dos gestos e possui um corpo profundamente exercitado; enfim, é um acrobata.

Sem se limitar a ressuscitar a arte autêntica do ator, Meyerhold encontra nas tradições populares um impulso para renovar a forma do espetáculo. Começa por desferir um golpe mortal na antiga caixa cênica, amontoada de telões pintados, separada da sala pela ribalta e oculta pela cortina. Esta cena, nascida no tempo da baixa Renascença (século XVI) e adaptada à representação de balés e óperas, "prazer dos olhos" de uma aristocracia fútil, substituída pela burguesia que ali instalou o drama, desde então manteve-se dessa forma, com algumas insignificantes modificações. Ora, nossa época rejeita a contemplação imóvel de um imobilismo estéril: ela exige um espetáculo ativo, dinâmico, impossível de ser realizado num palco da Renascença, com desenho estático. Meyerhold foi o primeiro a compreender isto e a tirar as conseqüências inerentes graças à experiência do teatro popular da Inglaterra e da Espanha, absorvido no século XVII pelo sistema vitorioso do teatro italiano. Rompe com a ribalta e os cenários suspensos, constrói dispositivos tridimensionais; seu único objetivo é iluminar o dinamismo do ator que se comporta para destacar o sentido cênico da peça. O *Construtivismo*, implantado dessa forma por Meyerhold, não se trata de modo algum da invenção de um diretor inovador, mas de uma nova etapa dos velhos sistemas do teatro popular (antigo, inglês e espanhol). Foi o estudo do teatro shakespeariano, com sua cena desmembrada em altura e em largura, que inspirou a Meyerhold a forma construtivista do espetáculo; sua primeira construção, a máquina-ferramenta de

O Corno magnífico, não passa de um desenvolvimento lógico da cena elisabetana (proscênio, balcão e cena do fundo).

No entanto, êste dispositivo tridimensional revelou-se insuficientemente dinâmico para a nossa época. Assim, em *A Terra em Revolta*, Meyerhold introduziu um outro método, revelando ainda a tradição do teatro popular: a utilização de plataformas móveis (transformadas em tribunas) como havia no teatro antigo (*ekkyklema*), nos mistérios medievais, ou nos carros de carnaval da Renascença italiana, conduzindo os personagens alegóricos.

A evolução dêsse método, abordada em *A Terra em Revolta*, engendra as plataformas móveis de "*Viva a Europa!*" e chega às escadas rolantes de *O Mandato*, colocando um ponto final na imobilidade da cena da Renascença.

Meyerhold utiliza simultâneamente os métodos do teatro antigo japonês. Dêle tirou a ponte que tanto nos maravilhou em *A Floresta*. Jamais esqueceremos o final genial dêste espetáculo: a lenta partida de Piotr e Aksiucha ao longo da ponte, ao som dos acordeões. Até êste dia, nem o teatro russo nem o teatro europeu tinham visto nada de semelhante.

Foi também do teatro japonês que saiu a idéia da forma cênica que Meyerhold conferiu a *Boubouss*: o palco cheio de bambus suspensos em círculos de cobre; a cada entrada de um ator, êstes bambus produzem um ruído característico que parecia assinalar ao espectador que a ação entrava numa nova fase. Dessa forma, foram marcados os instantes importantes do drama.

Ao mesmo tempo que banuiu os cenários pintados, Meyerhold substitui os acessórios teatrais por objetos autênticos. Os acessórios que encontramos ainda em *A Morte de Tarelkine*, são estilizados e possuem um caráter teatral exagerado; por exemplo, o esquife figurado por algumas latas pintadas; outras vêzes — método tradicional — o objeto é substituído por um cartaz; por exemplo, pedaços de cartolina trazem o nome de diferentes peixes podres. Verdadeiras motocicletas fazem sua aparição em *A Terra em Revolta*. Em *A Floresta* o ator utiliza verdadeiras pernas de gigante, um verdadeiro tonel, verdadeiros utensílios de cozinha, vasilhas, etc. Todos êstes objetos desempenham um papel importante, pois estão intimamente ligados à ação e ao diálogo. Alguns tentaram ver nisto um ressurgi-

mento do naturalismo. Não se tratou de nada disto: o naturalismo imita a vida para recriar um certo meio, enquanto que aqui se trata de um método puramente teatral: os objetos são instrumentos, racionais e cômodos, que se destinam ao ator para *representar*. Meyerhold limita-se aos objetos rigorosamente indispensáveis. Prescinde muitas vezes mesmo destes; por exemplo, não existe escada no episódio *O Jantar dos Lordes*, em *Viva a Europa*. Os degraus são evocados pela virtuosidade dos atôres, cujos movimentos são suficientes para sugerir a descida e a subida. Aí está a diferença em relação ao teatro naturalista que inunda a cena de objetos inúteis que não participam em nada da ação (lembrem-se do oceano de objetos das montagens tchecovianas do Teatro de Arte de Moscou).

Os figurinos conheceram um destino análogo: banidos do *Corno* e substituídos por uma roupa de trabalho uniforme (*prozodejda*) reapareceram, ainda que pouco, em *A Morte de Tarelkine*, reaproximando-se do “uniforme teatral” que Meyerhold tinha criado, num certo momento, para o seu Studio. O abandono do figurino foi temporário. Tratava-se de uma medida polêmica, tomada em meio à luta contra todos os fundamentos do teatro burguês. Tinha sido para mostrar que a teatralidade pura não necessita da ajuda das artes plásticas e que um ator de verdade sabe agir sobre o espectador pelo poder de sua arte nua, sem recorrer aos meios auxiliares. Pela mesma razão Meyerhold suprimiu, durante um tempo, a maquilagem e as perucas, assim como os figurinos, para restabelecê-los em *A Floresta*, mas conferindo-lhes um outro sentido, diferente do que tinham no teatro realista. O figurino e a maquilagem servem para definir os traços específicos do personagem; revestem um caráter estilizado e simbólico que lembra a função que tinham na *commedia dell'arte* ou na farsa medieval. Alguns personagens de *A Floresta* apresentam-se como verdadeiras máscaras da comédia popular, com os detalhes acentuados: o pope untuoso usa uma peruca, uma barba e bigodes dourados; a proprietária tirânica, cruel e luxuriosa, usa uma peruca roxa e vestida de amazonas, tem um chicote nas mãos, etc. Existem muitos pontos comuns aí entre a comédia popular dos diversos países e o teatro de feira russo. Nas montagens ulteriores o exugêro do figurino e da maquilagem se atenua e reaproxima-se das formas correntes.

O estudo das tradições populares está também na origem das novas formas musicais do espetáculo aplicadas por Meyerhold. Sua "comédia musical" (*Boubouss*) remonta à dicção musical (*parakataloge*) da tragédia antiga, assim como ao recital *sui generis* do teatro chinês, que tem por fundo musical uma orquestra autóctone ensurdecente, composta sobretudo por instrumentos de sopro ou percussão. Aqui e lá, longe de apresentar um fundo neutro, a música organiza a parte verbal do espetáculo e se harmoniza com êle numa partitura complexa, na qual a única obrigação é a coincidência das frases musicais e cênicas. Pelo resto, o ator é livre.

Assinalemos outros comportamentos musicais de Meyerhold, tais como a introdução bufa ou paródica de canções ou romances populares, a menos que não servissem para criar emoção. Neste caso, o efeito obtido pode ser intenso, como na cena final de *A Floresta*, na qual uma velha valsa transformase num grandioso símbolo artístico. Este método remonta aos teatros de feira parisienses do século XVIII; naquele tempo os atôres sabiam tirar das canções populares efeitos imprevistos. Nesta mesma *Floresta*, encontra-se uma outra aplicação muito cara à comédia popular: uma música burlesca, executada com instrumentos bizarros. Lançado antigamente pelos *skomorokhi* e pelos comediantes ambulantes, êste método mantém-se ainda no circo. Meyerhold adotou-o ao mesmo tempo que numerosas *gags* acrobáticas, cambalhotas de palhaço que abundam nas suas montagens construtivistas.

Além do circo Meyerhold utilizou o *music-hall* com seu jazz e suas danças excentricas (*Viva a Europa!*, *Boubouss*). O ator do *music-hall* possui as qualidades que Meyerhold deseja transportar para o teatro dramático: precisão, pureza e virtuosismo de técnica, sentido total de ritmo, agilidade. Estas são as condições de uma verdadeira mestria, o que falta justamente aos atôres dramáticos do século XIX, alimentados pela teoria da "representação" e dos "sentimentos vividos". Chamando o ator para se instruir com os palhaços, acrobatas, prestidigitadores, dançarinos e cancioneiros, Meyerhold criou um nôvo sistema de jôgo: a biomecânica, que, reaproximando o teatro dramático do circo e do *music-hall*, ressuscita o ator das grandes épocas do teatro.

A Revisão das Tradições,
S. Mokoulski, em: O Outubro Teatral

A Biomecânica

Meyerhold jamais formulou seu método biomecânico. Suas afirmações a este respeito ficaram vagas e tinham sobretudo um caráter polêmico dirigido contra a teoria dos “sentimentos vividos” no teatro¹. Não me estenderei nestes primórdios, ainda que ele atribuísse à biomecânica uma tarefa educativa para a formação do homem novo no teatro e na vida. Naquela época exigia-se a racionalização dos movimentos e do comportamento físico, como aplicação da teoria de Gastev relativa à organização científica do trabalho.

Meyerhold exigia a racionalização de cada movimento dos atôres. Queria que os seus gestos e a posição do corpo assumissem um desenho preciso. Se a forma é justa, dizia, o conteúdo, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição do corpo, na condição de que o ator possua

¹ Principalmente contra Stanislávski, que exigia que o ator soubesse “reviver” em cena os sentimentos que provara em casos semelhantes na sua vida particular.

reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra. O jôgo do ator não é outra coisa que a coordenação das manifestações de sua excitabilidade. Por exemplo: ao representar o medo, o ator não deve começar por sentir medo (viver o medo) e depois correr; não, êle deve de início começar a correr (reflexo) e sentir medo depois, pois que êle se viu correr. Em linguagem do teatro atual, isto significa: "Não é necessário viver o medo, mas exprimi-lo por uma ação física".

Ê neste ponto, parece-me, que se opera a junção entre a biomecânica de Meyerhold e o método das ações físicas de Stanislávski. Sem ser um partidário entusiasta de nenhum desses dois métodos, penso que o estudo e o conhecimento prático deles enriquece enormemente o ator e completa seu equipamento técnico. Isto é sobretudo verdadeiro em relação à biomecânica, compreendida no seu sentido mais amplo e tal como a elaborou Meyerhold num estágio ulterior. Uma vez atenuado o ardor polêmico e a brutalidade das definições iniciais, êle procurou estabelecer, no meio dêste sistema, as leis de deslocamento do ator no espaço cênico, através de experiências em esquemas de exercícios de treinamento e métodos do jôgo. Nestas experiências levava exatamente em conta o comportamento do ator no palco, comportamento que necessitava de ser regulado.

Que significa isto praticamente?

O ator faz exercícios biomecânicos. Eis alguns: servindo-se de um certo método, êle apanha o corpo de seu colega estendido no chão, levanta-o sôbre os ombros e o conduz. Faz êste corpo cair. Lança um disco e atira com um arco imaginário. Salta sôbre o peito do colega e recebe-o sôbre o seu. Salta sôbre os ombros do colega que sai correndo, conduzindo-o. Certos exercícios eram mais simples: segura a mão do colega e puxa o seu braço, levanta-o pelo pescoço, etc.

Ainda que no início fizéssemos algumas demonstrações dêstes métodos no decorrer das representações, não devíamos, em princípio, transportá-los ao palco: deviam unicamente servir para dar o gôsto do movimento consciente na cena.

Êstes exercícios, saídos da ginástica, da plástica e da acrobacia, desenvolviam no aluno o golpe de vista exato; ensinava-

lhe a calcular os movimentos, torná-los racionais e coordená-los com os dos colegas; ensinava-lhe uma série de métodos que, variados, ajudariam os futuros atôres a se moverem no espaço cênico mais livremente e com mais expressão. Assim como uma pessoa que, tendo aprendido uma certa quantidade de passos de dança, improvisará novos sôbre uma música qualquer, combinando os passos até o infinito.

Meyerhold fundamentava a biomecânica na natureza *racional* e *natural* dos movimentos. Ele considerava que um estudo muito profundo de balé marcava o ator conferindo-lhe um certo estilo de balé. Observa-se uma tendência análoga entre os acrobatas e os esportistas.

Meyerhold queria que, livre de qualquer obsessão de maneira e de estilo, a biomecânica só comportasse elementos *naturais* e *racionais*. Infelizmente, certos “biomecânicos” demasiadamente zelosos, para que êstes exercícios tivessem um fim em si mesmos, não puderam evitar uma espécie de maneirismo.

Meyerhold louvava muito a expressividade do corpo. Fazia uma demonstração com um boneco de guignol: introduzindo os seus dedos obtinha os efeitos mais diferentes. Apesar da sua máscara fixa, o boneco expressava tanta alegria quanto tristeza, ou ainda orgulho. Bem manejada, a máscara pode expressar tudo o que a mímica expressa. Pensem nas máscaras de *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht. Meyerhold atribuía uma grande missão ao corpo expressivo e às diferentes posturas que êle apresenta em cena. “É preciso, dizia, conhecer bastante o próprio corpo para saber exatamente que ar se tem ao se assumir tal postura”.

Chamava esta faculdade do ator: “auto-espelho”...

A biomecânica permite ao ator dirigir seu jôgo, coordená-lo com o espectador e com os seus colegas, compreender as possibilidades oferecidas pelos jôgos de cena com os movimentos expressivos.

Eis como êle defendia seu sistema: “Se assumo a postura de um homem triste, começo a sentir tristeza. Na minha qualidade de diretor biomecânico vigio para que o ator seja sadio e que seus nervos não sejam atingidos. Pouco importa que se represente uma peça triste — vocês devem ficar alegres e não se concentrarem interiormente para não ficarem neurastênicos. Certos atôres fazem tôdas as espécies de manipulações para pe-

netrar num mundo triste e isto os torna nervosos. Quanto a nós, dizemos: “Se eu faço vocês assumirem uma postura triste, a réplica será triste também. . .”

Mas, nesta mesma aula, Meyerhold dizia que, de início, o ator-artista *pensa*. Pelo pensamento assumirá uma postura triste, e será esta postura que o tornará triste; pelo pensamento correrá, e desta carreira nascerá o medo.

O fato de que, no processo criador da representação, Meyerhold assinala o primeiro lugar ao pensamento, determina a importância do ator enquanto elemento do espetáculo. Acusou-se Meyerhold de se utilizar dos atôres como marionetes ou como robôs condenados a uma tarefa puramente formal. Estas são acusações sem fundamento. Na realidade, a importância do ator nunca foi contestada por êle, nunca deixou de ocupar no “seu teatro do diretor” um papel dos mais importantes.

Mais tarde, Meyerhold mostrou-se mais circunspecto em relação aos problemas da psicologia da criação. Seu “sistema biomecânico” continua a se modificar e a se enriquecer, sem jamais tornar-se um dogma.

Por mais paradoxal que isto possa parecer, agora que sou ator de um teatro realista como o de Mali, onde encontrei “o método das ações físicas” de Stanislávski, se lanço um olhar pelo caminho percorrido, aceito muito mais coisas do “sistema biomecânico” de Meyerhold do que no tempo em que era um ator meyerholdiano.

De Igor Ilinski: *Sobre eu mesmo*
Edição da Sociedade Teatral Pan-Russa
Moscou, 1961, págs. 154 ss.

Montagens

O CÔRNO MAGNÍFICO, farsa em três atos, de F. Crommelynck. Autor da montagem: Meyerhold. Pintor: L. Popova. (estréia: 25 de abril de 1922, no Teatro do Ator, pelos alunos dos *Ateliers* superiores de montagens Meyerhold)

Brunot, poeta provinciano e escrivão público, habita num velho moinho com sua mulher, Stella, de quem é loucamente ciumento. Convida todos os homens da aldeia a entrar no seu leito, na esperança de que ela se trairá no momento psicológico e revelará dessa forma quem é seu amante. Meyerhold traduz a “psicologia” em “sinais psicológicos”, e êstes são, por sua vez, traduzidos em linguagem cênica biomecânica, sistema de movimentos coordenados do corpo inteiro que se supõe corresponder às sensações experimentadas. Os atôres “trabalham” (no sentido que o circo dá a esta palavra) sôbre a “constru-

ção" inspirada num moinho de vento. A rapidez, o número de vibrações e de rotações das asas desta "máquina-ferramenta", dispositivo cênico, são para o marido ciumento "índices" que confirmam a sua suspeita.

Escândalo. Lunacharski protesta em nome da moral. "No entanto, relata Igor Ilinski, ator intérprete de Brunot, a ausência de qualquer objeto concreto no palco, de cenários e de figurinos (êstes últimos substituídos pelos uniformes de trabalho-*prozodejda*), criava um ambiente abstrato que impedia qualquer situação equívoca". Inteiramente absorvidos pela "vida motora do corpo", os atôres representavam "castamente", diz Ilinski.

A partir dêste espetáculo Meyerhold renunciou à cortina; colocava a nu todo o mecanismo da ação, mostrando ao espectador, segundo sua própria expressão, seu "trabalho de laboratório".

Esta "mecanização", realçada por uma brilhante sucessão de *gags* acrobáticos e pelo *jazz* (que se ouvia na Rússia pela primeira vez), teve uma enorme repercussão. Acreditou-se ter sido descoberto o estilo próprio a uma revolução industrial proletária, um estilo que, com a nova apresentação visual psicológica, revelava o nôvo ator, formado nos *Ateliers* de Meyerhold, para onde os alunos afluíram. Durante os anos seguintes, o construtivismo e a biomecânica invadiram os palcos russos das capitais e das províncias. Sob uma forma sensivelmente atenuada, chegaram a repercutir mesmo em algumas montagens do Teatro de Arte, bastião do realismo, no qual, Stanislávski eclipsado, Nemirovitch Dantechenko instaurara o espetáculo musical.

A MORTE DE TARELKIN, 3 atos de Sukhovo-Kobylin.
Autor da montagem: Meyerhold. Pintor-construtor: V. Stepanova.

Esta violenta sátira ao regime tzarista, tornada clássica, não tinha podido, até então, ser representada. Meyerhold tratou-a como uma farsa burlesca, revelando as máscaras dos policiais e burocratas da antiga Rússia. Introduziu nesta montagem os elementos do *guignol-Petruchka*. O ritmo do espetáculo, enri-

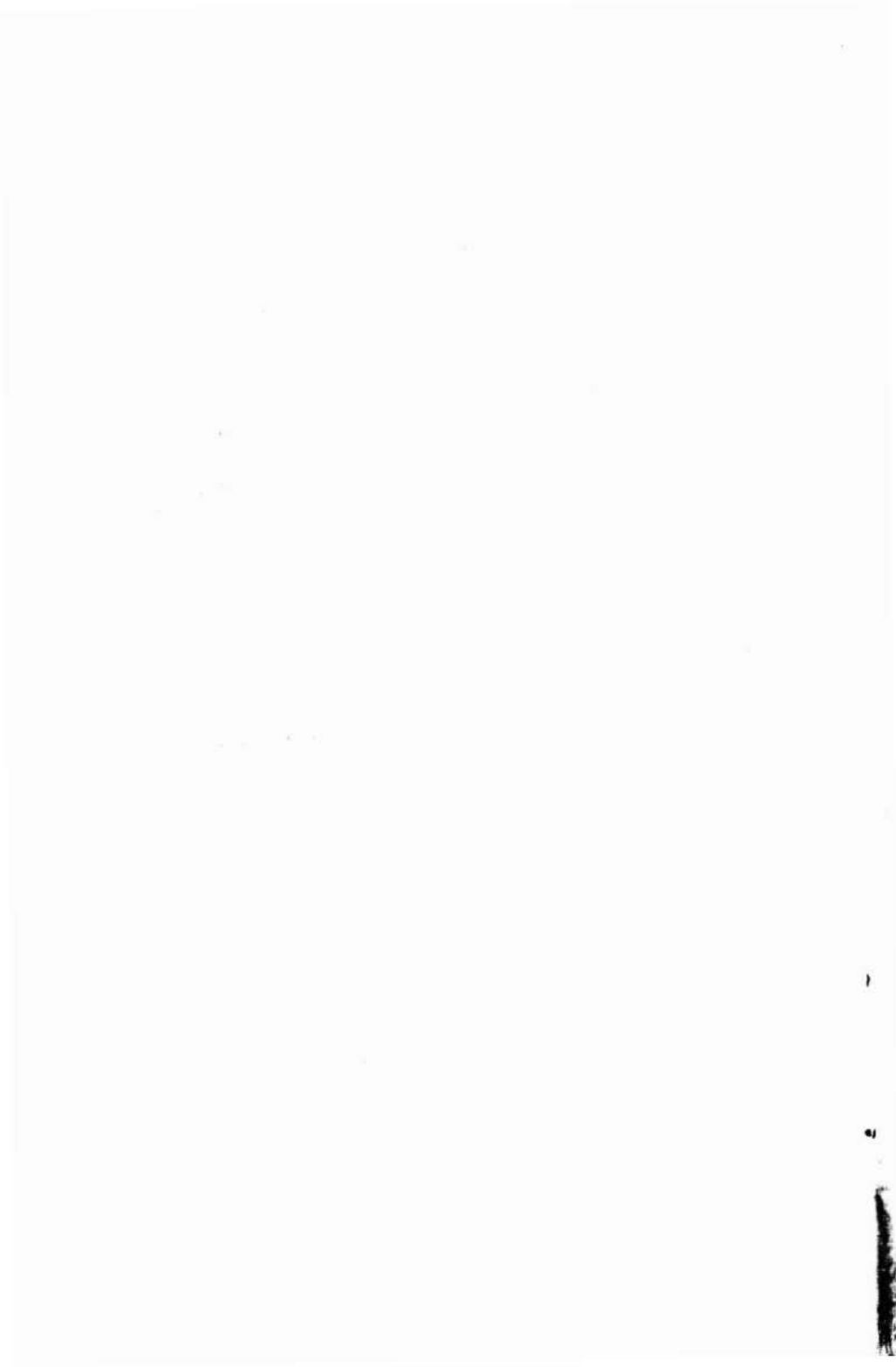
quecido por numerosos truques de circo, era extremamente rápido. Os atôres "distanciam-se"; olham o público, dirigem-se a êle em *a parte* e veêm-se a representar.

A FLORESTA, comédia de Ostróvski em 5 atos, recomposta em 33 episódios. Autor da montagem: Meyerhold. Visualização material das tarefas formuladas pelo autor da montagem: V. Fedorov.

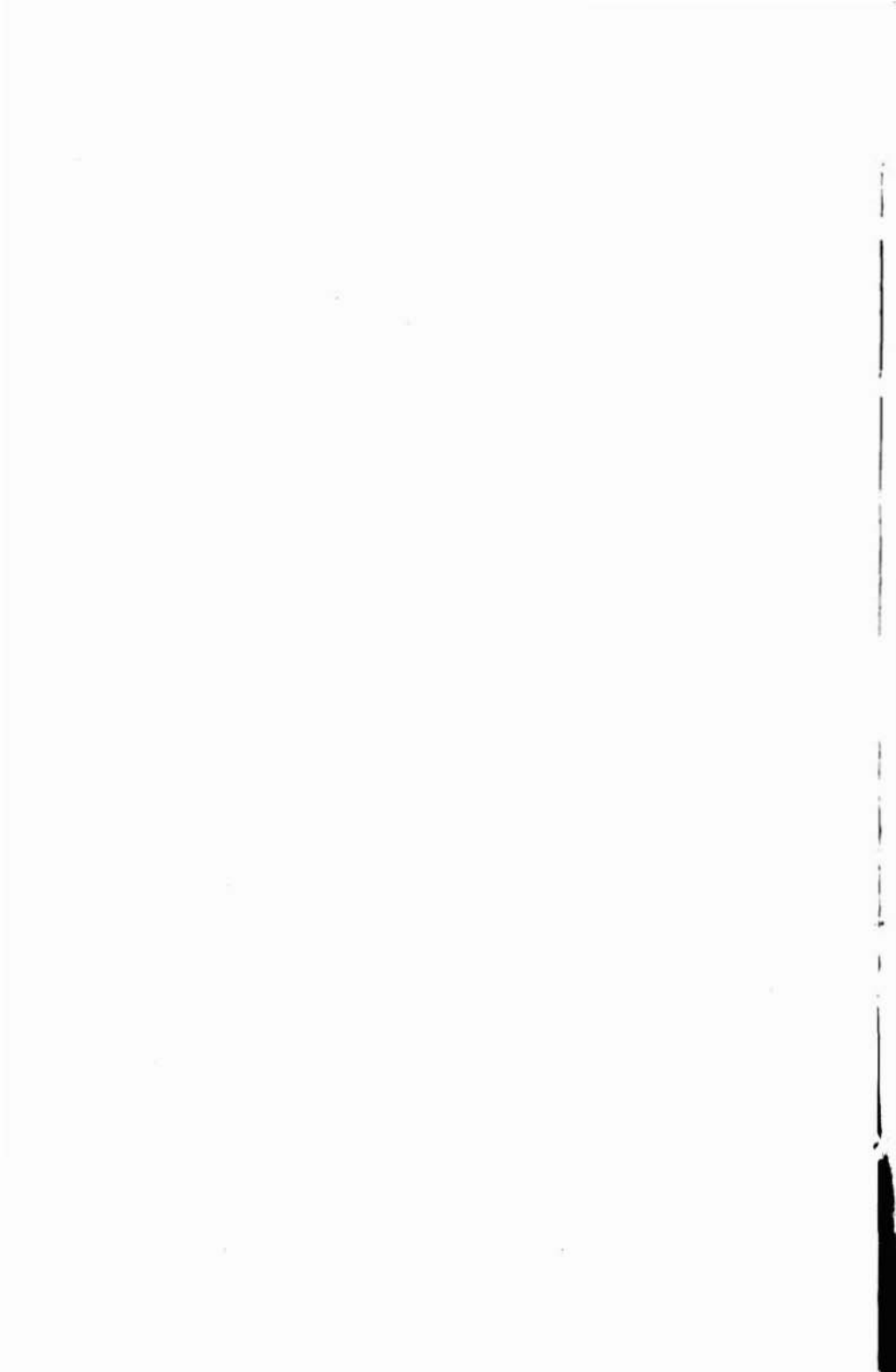
Meyerhold foi profundamente acusado por haver deformado um texto clássico: modificara a ordem de sucessão das cenas, imprimindo-lhes um sentido nôvo; introduziu diversos personagens mudos e transformou certos personagens. Na interpretação, Meyerhold intensificou os tons, os contrastes, os jogos dos atôres.

A *Floresta* marca o abandono pelo ator do movimento estilizado e seu retôrno ao gesto natural, racional, funcional. A teoria da biomecânica é aplicada aos corpos são, leves e alegres dos personagens positivos aos quais são opostos os movimentos mecanizados, exagerados e caricaturais dos "inimigos de classe".

A. Slonimski em: *O Outubro Teatral*



O ATOR DE MEYERHOLD



O Ator e Sua Técnica

MEYERHOLD RECUSOU-SE sempre a substituir as tarefas puramente teatrais pelas tarefas que são do domínio das artes conexas (pintura e sobretudo a música). Inclina-se a enfrentar suas dificuldades sem sair do quadro da arte especificamente teatral.

Sem dúvida nenhuma, é num dos seus primeiros estudos que se pode encontrar a chave do seu trabalho com os atôres. Ali êle representa os métodos do diretor sob a forma de dois gráficos: um triângulo e uma reta horizontal. É o triângulo que nos interessa: "O ponto superior representa o diretor, e os dois pontos inferiores, o autor e o ator, diz êle. O espectador percebe a obra dêstes últimos através da obra do diretor."

Num "teatro-triângulo", o diretor começa por revelar seu plano em todos os detalhes; explica como vê os personagens, indica as pausas e ensaia até realizar sua concepção nos mínimos detalhes. Um tal teatro é comparado a uma orquestra sinfônica, e o diretor é o regente.

Meyerhold exige dos executantes a perfeição técnica, o virtuosismo. Rompe com isto a triste tradição da arte cênica russa que apreciou sempre e sobretudo no ator o seu talento, e somente o seu talento.

Foi durante sua permanência no Teatro de Arte de Moscou, que Meyerhold pôde assimilar a noção da perfeição técnica. Ali se lutava contra os clichês e a rotina, mas como se obrigava os atores a "viver" os personagens, esta luta não podia atingir os resultados pretendidos.

Depois de ter rompido com a tendência naturalista do Teatro de Arte, Meyerhold elaborou um novo método de interpretação cênica: a estilização, ao mesmo tempo que uma nova técnica do ator. Exigia do ator que praticasse um treinamento intensivo do corpo e praticasse esportes. Por outro lado, substituiu os acentos "lógicos" da interpretação por outros, que permitissem "encontrar o diálogo interior da música dos movimentos plásticos". O ator devia possuir um sentido musical desenvolvido; devia saber harmonizar seus movimentos ao estilo do pintor, autor da montagem.

As observações de Meyerhold sobre a dicção do ator conservam seu valor teórico, ainda que as tenha feito servindo-se do teatro de Maeterlinck, hoje anacrônico. Até agora êle permanece o único que tentou introduzir a forma na prática do ator russo.

Depois de ter passado, em seu Studio-Escola, por diferentes fases no estudo dos métodos do ator através das grandes épocas teatrais, Meyerhold chegou a novos métodos de trabalho com o ator do teatro revolucionário. Ainda não chegou o momento de fixar esta técnica como um todo completo. Podemos apenas indicar sua orientação, desenvolver certos princípios e definir seu objetivo: formar um ator que possa responder às necessidades do novo espectador.

Assinalemos, de início, a homogeneidade dos executantes dos últimos espetáculos de Meyerhold. A grande maioria é de estudantes dos *Ateliers Supérieures de Montagens*. Graças à permanência nestes *ateliers* e ao conhecimento da história e da teoria do teatro que conseguiram, são abertos às diretivas do mestre; compreendem, ao aplicá-las, o sentido do que se encontra no palco e do que se faz a cada momento. Stanislávski, para elaborar seu sistema, apoiou-se nos manuais de psicologia

de James e de Ribot (“os sentimentos vividos”, “a aptidão de sentir”, as emoções e as volições). Meyerhold também utilizou os dados da psicologia e da reflexologia objetivas como fundamento de sua arte do novo ator. Acredita que o que há de mais precioso para este novo ator é a aptidão de refletir (ator inteligente, menos inteligente, pouco inteligente ou estúpido) e a propensão à autocrítica. Em cena o ator não deve esquecer por nenhum momento que representa; é preciso que permaneça consciente do estado de espírito da platéia e procure empregar sua receptividade com o máximo de lucro para ele. Ao representar, o ator pode nada sentir, não experimentar nenhuma emoção. A única coisa que importa é que, de uma maneira ou de outra, o espectador reaja ao que acontece em cena.

Desde então a perfeição técnica do ator, preconizada sempre por Meyerhold, adquire uma importância primordial. O problema do ator-virtuoso torna-se atual, com a diferença que antigamente o virtuosismo tinha um fim em si mesmo: revelava a arte pela arte, cuja demonstração servia ao prazer puro. Agora, pelo contrário, a técnica desempenha um papel utilitário: é usada para ajudar o ator a atingir uma limpeza rigorosa da forma, a fim de poder apresentar, diante do espectador, diferentes espécies humanas das diferentes esferas sociais. Apresenta-se mais do que nunca a necessidade de “instrumentar” a composição dos executantes de um espetáculo. A brochura *A Atuação do Ator*, publicada em 1922 por Meyerhold em colaboração com I. Aksenov e V. Bebutov, é uma primeira tentativa prática de resolver este problema. Os autores esquematizaram, como num curso de instrumentação musical, uma classificação de todas as atuações que se encontram na prática; descreveram as particularidades físicas indispensáveis aos atores para encarnar tal ou qual papel, enfim, definiram rigorosamente suas funções cênicas. Deve-se assinalar que, ao lado de figuras da dramaturgia russa, Meyerhold sempre usou a terminologia ocidental e as analogias com o teatro europeu.

Dessa forma classificou Aksucha, de *A Floresta*, de Ostrovski, “segunda amorosa”, ao lado de Bianca, de *A Megera Domada*, de Shakespeare, ou Angélica, de *O Doente Imaginário*, de Molière. Ora sabe-se que Zenaide Reich, intérprete de Aksucha, compôs um tipo de jovem russa capaz de satisfazer os nacionalistas mais ardentes. Não terá sido o método compa-

rado aplicado às heroínas de Molière e Shakespeare que permitiu a Zenaide Reich, no quadro rigoroso de sua composição, apresentar os traços característicos da jovem russa?

A divisão dos papéis em atuações tradicionais, com a indicação de suas funções cênicas e a descrição dos seus dados físicos, elimina muitas das dificuldades suscitadas pela distribuição; ao mesmo tempo, traça para cada ator o caminho maior do seu trabalho; poderá, especializando-se neste quadro preciso, assimilar não somente grandes momentos mais ou menos fortuitos, mas atingir a uma verdadeira maestria, guardando a possibilidade de mostrar a sua individualidade.

Diversamente da técnica do teatro estilizado, onde o movimento tem um valor em si, o ator de Meyerhold atém-se, no seu trabalho cênico, ao racional, e é em nome do racional que exercita a maestria do seu corpo. Não deve possuir, em seus movimentos, nada de fortuito ou de supérfluo. Sua precisão, seu laconismo e o acabamento do seu trabalho são comparáveis ao trabalho dos jograis e dos acrobatas. O cálculo preciso do tempo é para o ator o mais exato dos critérios que lhe permitem controlar e julgar sua própria interpretação. Eis por que êle deve utilizar objetos no palco: são os companheiros fiéis de seu trabalho cênico. Os acessórios e o dispositivo construtivo ajudam vivamente o ator.

As exigências do nosso espectador constroem o nôvo ator a renunciar aos monólogos apolíticos para tornar-se num tribuno. Sua primeira tarefa é revelar a natureza social do personagem que interpreta. Para êste fim utilizará dois meios que chamaremos "antes da representação" e "representação destruída".

Foi no teatro oriental que Meyerhold encontrou o "antes da representação". Antes de abordar a situação propriamente dita, o ator japonês ou chinês desempenha tôda uma pantomima. Sem uma palavra, através de uma série de gestos alusivos, sugere aos espectadores uma visão do personagem que encarna e prepara-os de uma certa maneira para o que vai acontecer. Acontece que esta pantomima "preparatória" prolonga-se por um quarto de hora a fim de dar destaque a uma breve réplica. Os atôres orientais conheciam com perfeição o mecanismo teatral, o que lhes permitia preparar o espectador para sentir a

emoção desejada. Muitas vezes o interesse principal da interpretação residia neste “antes da representação”.

Meyerhold retoma este método antigo para colocá-lo a serviço da agitação política, sobretudo quando se trata da sátira de um personagem. Por exemplo, em *Boubouss*, muito antes de abrir a boca, o ator que desempenha o papel de Van Kamperdaf percorre por muito tempo o palco em passo de marcha; mas, em lugar de um fuzil ele leva uma bengala. Dessa forma, antes mesmo da representação, o espectador sabe que tem, diante de si, um rígido defensor das tradições capitalistas e das tendências militaristas e monárquicas.

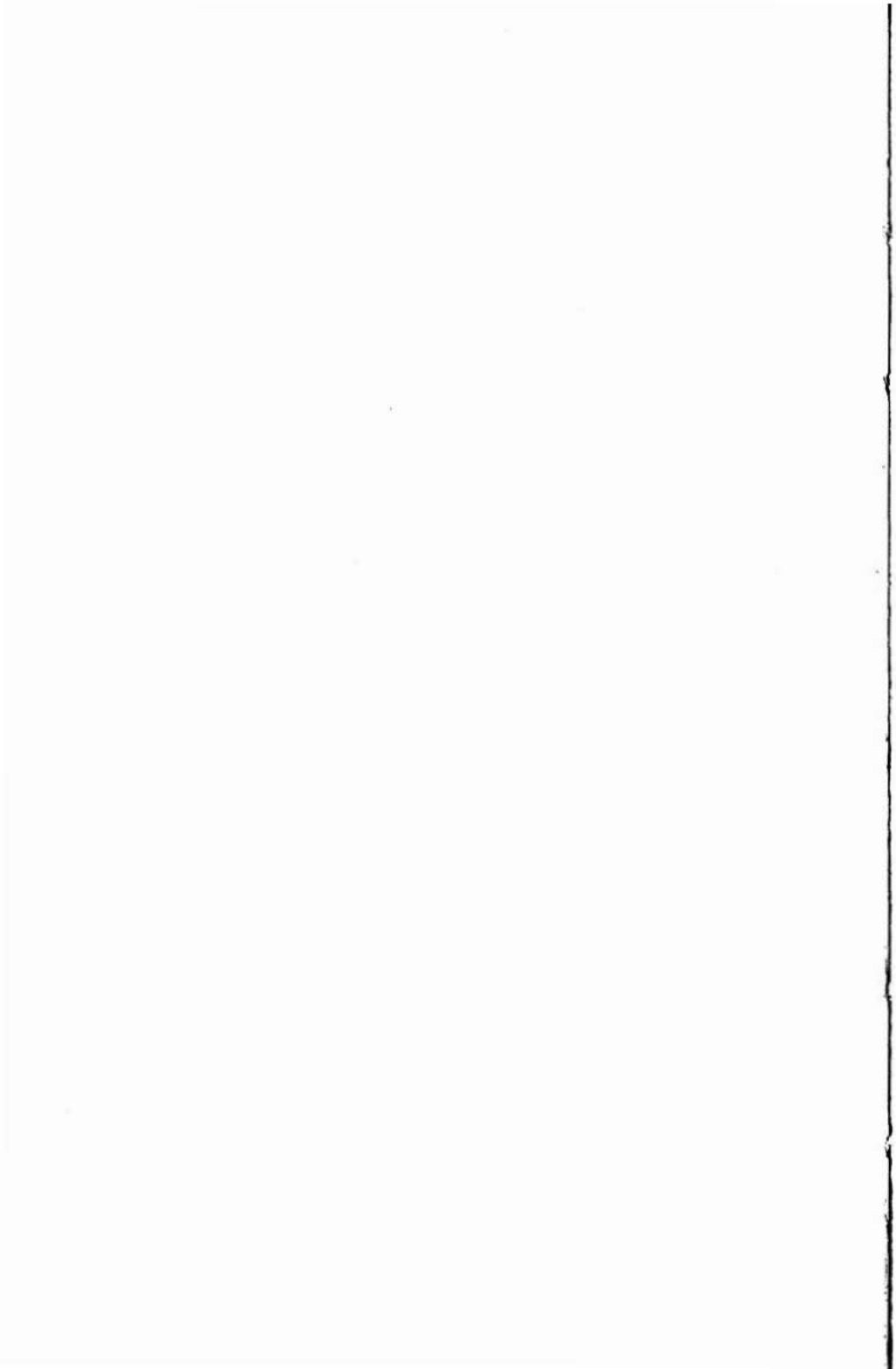
Quanto à “representação destruída”, trata-se, na verdade, de um *a parte*: parando, súbitamente, de fazer o personagem, o ator interpela o público diretamente, para lembrá-lo que está representando e que na realidade ele e o espectador são cúmplices de um mesmo jôgo.

O emprêgo consciente e sistemático destes dois princípios com objetivo político transforma o trabalhador da cena num tribuno, tal como o definiu Meyerhold:

“Não é para a arte, nem mesmo com ajuda da arte, que trabalha o ator-tribuno. Ele não representa uma situação, mas o que ela esconde e que ele deseja revelar ao público com um objetivo preciso: a propaganda.”

No entanto, todos estes métodos só são eficazes se forem aplicados pelo ator com a precisão de um músico de orquestra. A paixão sentida por Meyerhold pelo circo e pelo *music-hall* tem razões teóricas: foi lá que ele encontrou as qualidades que acredita serem indispensáveis ao ator dramático: limpeza, virtuosismo de técnica, sentido absoluto do ritmo, agilidade corporal que, num mínimo de tempo, consegue inserir um máximo de sensações. É convidando o ator a aprender sua profissão com o acrobata, o palhaço, o prestidigitador e o dançarino que Meyerhold elabora seu novo sistema de jôgo cênico: a *biomecânica*, na verdade uma espécie de ligação com as tradições das grandes épocas teatrais.

Dos ensaios de V. Soloviev e S. Mokoulski, em
O Outubro Teatral.



O Ator e Sua Atuação

A NATUREZA do ator deve estar essencialmente apta a responder à excitação dos reflexos. Quem não possuir esta aptidão não pode ser ator.

Responder aos reflexos significa reproduzir, com auxílio do movimento do sentimento e da palavra, uma situação proposta do exterior.

O *jôgo* do ator consiste em coordenar os modos de expressão assim suscitados.

Estes modos de expressão são os elementos da representação. Cada elemento comporta invariavelmente três fases:

- 1) intenção;
- 2) realização;
- 3) reação.

A intenção se localiza na fase intelectual da situação (proposta pelo autor, dramaturgo, diretor ou mesmo pelo ator).

A realização compreende um ciclo de reflexos: reflexos de volição, reflexos miméticos (movimentos estendendo-se ao corpo inteiro e ao seu deslocamento no espaço) e reflexos vocais.

A reação segue a realização: ela comporta uma certa atenuação do reflexo de vontade e prepaga o ator para uma nova intenção (passagem para uma nova fase do JÔGO).

Graças à aptidão do ator em responder imediatamente às excitações, seu tempo de reflexão é reduzido ao mínimo.

Aquêle que constatou em si esta aptidão pode tornar-se um ator e desempenhar no teatro uma atuação de acôrdo com suas propriedades físicas naturais.

Características Indispensáveis ao Ator

1. *Primeiro herói*

Édipo, Macbeth, Don Juan, Bóris Gudonov.
(Atingir o patético suplantando os obstáculos trágicos, dramáticos, amorosos (plano alógico).

Alto. Longas pernas. Dois tipos de rosto: grande (como Salvini, Motchalov) ou pequeno (Irving). Pescoço longo e redondo. Espáduas largas, mas cintura e quadris médios. Mãos expressivas. Grandes olhos alongados, claros de preferência. Voz forte, diapasão rico de timbre. Barítono médio tendendo a baixo.

2. *Segundo herói*

Laerte, Mitia Karamazov.
(Suplanta os obstáculos com espírito de sacrifício (plano lógico).

Altura média, timbre de voz mais elevado. As exigências aqui são menos rigorosas.

3. *Primeiro amante*

Romeu, Almaviva.

(Suplanta os obstáculos amorosos num plano ético).

Altura média pelo menos. Olhos e boca expressivos. A voz deve ser alta (tenor). Nenhuma gordura.

4. *Segundo amante*

Perceval, Aliocha Karamazov.

As exigências são menos estritas. Pode ser de estatura abaixo da média. Palidez.

5. *Primeiro satírico*

Khlestakov, Pulcinella, Arlequim.

Altura média. O timbre de voz não tem importância. Baixo. Olhos e músculos do rosto bastante ágeis. Possui o dom da imitação.

6. *Segundo satírico*

Sancho Pança, Tartarin, Sganarello.

Pode ter gordura e uma estatura mal proporcionada. Grande dom de imitação. Timbre de voz imprevisto.

7. *Primeiro vilão ou intrigante*

Iago e Antônio, de *Júlio César*.

Voz alta ou baixa. Estatura média de preferência. Olhos indiferentes. Olhos e músculos do rosto ágeis. Desproporção nas formas.

8. *Segundo vilão*

Smerdiakov, Rosenkranz, Guildenstern.

As exigências são menos rigorosas.

9. *O Desconhecido*

Monte Cristo, Petruccio.

As exigências são quase as mesmas que as do primeiro herói; muito charme. Presença. Timbre de voz excepcional, com ricas modulações.

10. *Sombra solitária ou renegado*

Eugene Oneguín, Stavroguín, Hamlet, Ivan Karamazov.

Para a voz as mesmas exigências dos heróis. Exigências físicas menos rigorosas.

11. *O moralista*

O pai de Armand Duval, Gloucester.

Baixo profundo. Altura indiferente.

12. *O tutor*

Shylock, Lear, Rigoletto.

Estatura e voz indiferentes, com exceção para os personagens trágicos (Lear).

13. *O amigo*

Horácio, Banco.

Estatura e voz indiferentes. Sua estatura não deve ser superior à do personagem a quem está ligado.

14. *O travesti*

Nenhuma exigência de ordem geral.

15. *Os figurantes*

Soldados, assassinos, cortesãos, etc.

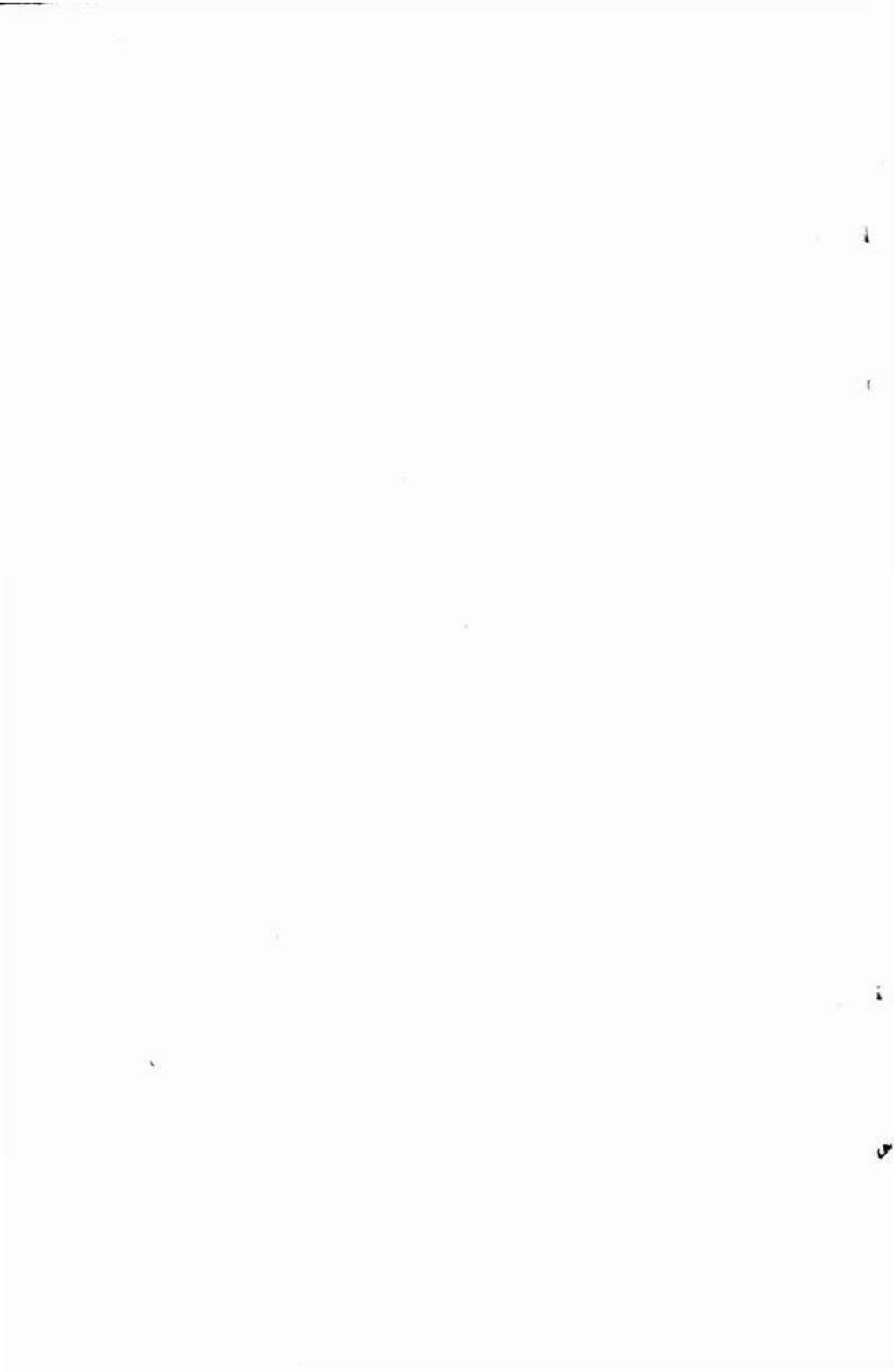
Nenhuma exigência.

Tabela organizada por Meyerhold, V. Bebutov e I. Aksenov, a pedido do Departamento Científico dos Cursos Superiores de Direção.



A RECONSTRUÇÃO DO TEATRO¹

¹ Resumo das notas taquigráficas de três conferências por Meyerhold em Leningrado, Kíev e Karkov publicadas em *Machuna* intituladas "A Reconstrução do Teatro", Moscou, Leningrado, 1930.



CAMARADAS, FORMULAMOS aqui o problema da ação exercida pelo teatro sobre o espectador; nós o colocamos num momento em que o problema de saber o que deve ser o teatro revolucionário ainda não foi resolvido pelos seus organizadores. Ora, é preciso levar em conta todos os fatores que determinam esta ação que o espetáculo de hoje elaborou, de uma parte, segundo as diretivas do Partido, e, de outra parte, segundo as necessidades e as exigências do novo espectador. Já que queremos um teatro que seja um instrumento de propaganda, é natural pedir que do alto da cena sejam lançadas certas idéias ao público. Este público deve compreender por que o diretor e o ator montaram tal ou qual espetáculo e o que desejaram expressar ao montá-lo.

O papel das imagens e das situações cênicas é o de conduzir o espectador a refletir sobre os mesmos temas que são debatidos nas reuniões. Estimulamos a atividade cerebral do público, forçamo-lo a pensar e discutir. Este é um aspecto do

teatro. Mas há um outro que faz apêlo à sua sensibilidade. Sob a ação do espetáculo, a platéia deve passar por todo um labirinto de emoções. O teatro não atua somente sobre o cérebro, mas também sobre o "sentimento". Daí ser retórico, não ser mais teatro, mas uma sala de conferências, se apresenta diálogos tirados de uma dramaturgia limitada às conversações. E não podemos aceitar isto. Eu poderia fazer esta conferência com o acompanhamento de um piano ou de uma orquestra, com intervalos musicais para permitir à assistência digerir meus pensamentos. Minhas palavras e vossa presença, no entanto, não são suficientes para fazer uma representação teatral.

Isto só acontece com o emprêgo dos meios teatrais específicos. Para criá-la não se deve agir somente sobre o cérebro do público, mas é preciso que o teatro exerça sua ascendência sobre os sentimentos. Não é suficiente insuflar no espectador uma idéia ou sugerir-lhe as deduções imediatas. A tarefa dos personagens que agem no palco não é de modo algum fazer a demonstração de qualquer idéia do autor, do diretor ou do ator. A luta e os conflitos cênicos não são teses às quais opõem-se antíteses. Não é para isto que o público vem ao teatro.

O que vou tentar aqui é auxiliar vocês a se reencontrarem na situação extremamente complexa que apresenta atualmente a frente teatral, tanto na URSS como no estrangeiro.

Aqui e lá, a massa que sente, com a necessidade do pão, a necessidade do teatro, aspira a um teatro capaz de atingir não só a inteligência como o coração. Eis a razão por que os diretores são levados a tornar seus espetáculos brilhantes, completos, interessantes, e sobretudo variados. Consegue-se isto fazendo-se um apêlo ao auxílio de tôdas as artes.

Considerávamos, outrora, como utópicos os projetos de Wagner de criar uma espécie de teatro sintético que, com os meios cênicos, utilizaria, além da palavra, a música e a luz, os movimentos rítmicos e tôda a magia das artes plásticas. Hoje acreditamos que é desta forma que os espetáculos devem ser concebidos: é a fusão de todos os meios que deve agir sobre a platéia.

Não é preciso mais demonstrar a nocividade do teatro antiestético, que só revela a propaganda. Ora, é possível fazer

com que o teatro sirva à propaganda obtendo-se do ator uma tal tensão que, deixando de falar, o texto seja substituído pela música; a música completa e intensifica as situações. Vimos isto em meu teatro e no Teatro da Juventude Operária (T.R.A.M.). O teatro dramático é um teatro musical. Possuindo a riqueza de todos os aperfeiçoamentos técnicos, o teatro introduzirá, igualmente, os elementos de cinema, fazendo alternar a representação do ator sobre o palco com a representação sobre a tela. Ou ainda, um espetáculo dramático pode ser concebido como uma espécie de revista em que o intérprete apareça ora como ator de ópera, ora como de drama, e ainda como palhaço. Ao se introduzir no espetáculo elementos das outras artes, êle fica muito mais atraente e tem mais facilidade de ultrapassar a ribalta. A tediosa estrutura dramática em atos não satisfaz mais o público. Sentimos a necessidade de dividir a peça em episódios ou em quadros, seguindo o exemplo de Shakespeare e outros autores do antigo teatro espanhol.

Os episódios permitem ultrapassar a rotina pseudoclássica da unidade de tempo e de ação. Entramos numa nova fase da dramaturgia. Construimos um novo gênero de espetáculos onde aparece a luta entre o teatro e o cinema.

Nossos meios, demasiadamente limitados, não nos permitem ainda construir, em nosso país, os teatros que vamos ter um dia. Mas é certo que estes teatros do futuro não se parecerão com os que temos hoje. Abandonaremos estas caixas que nos foram legadas pelas épocas imperiais, nobres, estas caixas cênicas concebidas de modo a que o público possa se iludir, matar sua curiosidade, cochilar, namorar, trocar opiniões.

Nós que edificamos um teatro capaz de deter a concorrência do cinema, declaramos: dêem-nos tempo para elaborar a *cineficação* do teatro, deixem-nos realizar na cena os métodos da tela (não que isto signifique que desejamos colocar uma tela na cena²), deixem-nos representar num palco equipado com todos os requisitos da técnica moderna e capaz de satisfazer as exigências que fazemos à ação teatral — e nós criaremos então os espetáculos que atrairão tantos espectadores quanto o cinema.

(2) Alusão polêmica ao processo introduzido por Piscator.

A paralisação sofrida pela revolução teatral no conteúdo e na forma deve-se unicamente à falta de meios materiais necessários ao reequipamento da cena e da platéia.

É preciso levar em conta a necessidade que sente o espectador moderno de assistir a espetáculos destinados não mais a trezentas ou quinhentas pessoas (o proletariado evita os teatros "intimistas"), mas a dezenas de milhares (vejam as massas que enchem os estádios de futebol, voleibol, *hockey* e onde, amanhã, mostraremos jogos esportivos teatralizados). Para receber do teatro a carga de energia que espera dêle, o nôvo público tem a necessidade de se sentir numeroso e solicitado. Todo espetáculo criado atualmente aspira a uma participação do público na ação que se desenrola na cena. Ao organizar seus espetáculos o dramaturgo e os técnicos não contam somente com os atôres e os maquinistas, mas também com o público, convidado a ajudar no aperfeiçoamento da obra. Produzimos, conscientemente, espetáculos inacabados, já que as correções mais importantes devem ser feitas pela platéia. Estes espetáculos se modificarão de uma representação para outra, pelos esforços conjugados dos atôres e do público.

O dramaturgo e o diretor elaboram apenas um arcabouço. É preciso que o concebam de um modo bastante geral para deixar lugar ao trabalho comum dos atôres e espectadores. Nós, diretores e autores, devemos saber que o que foi elaborado durante os ensaios era apenas uma aproximação do estado definitivo do espetáculo. É o público que fará o acabamento, e para fazer isto deve contar com um grande número de pessoas, deve ser uma platéia de massa.

Que edifício teatral concebemos para tal coisa? De início deve-se suprimir os balcões, as galerias, os camarotes. Só um anfiteatro convém ao espetáculo que deve ser elaborado em comum com os atôres e os espectadores; êste público não pode estar dividido em classes: aqui, os de primeira (os mais ilustres), e, ali, os de segunda (que pagaram menos).

É preciso destruir definitivamente o palco. Senão será impossível tornar o espetáculo dinâmico. A nova cena deve permitir ultrapassar o tedioso sistema da unidade de lugar e a necessidade de limitar a ação em quatro ou cinco atos; a maquinaria, liberta, será bastante flexível para mostrar uma sucessão rápida dos episódios. A nova cena, sem cortina, equi-

pada de plataformas móveis horizontal e verticalmente, permitirá utilizar as transformações do jôgo e as construções kinésicas. Cada ator desempenhará diversos papéis. Não é normal que um único papel seja defendido com qualidade, enquanto que os outros sejam destinados aos figurantes. O nôvo teatro ignorará os figurantes. Não existem maus papéis, existem maus atôres. Interpretado por um bom ator todo papel torna-se importante. É interessante para um bom ator desempenhar sete ou dez papéis no decorrer de um mesmo espetáculo, demonstrando dessa forma sua arte de mudar de máscara pelos meios mais simples.

O fato de que o nosso teatro não é sempre industrializado torna extremamente difícil a nossa tarefa, que consiste em montar peças revolucionárias. A técnica de nossas cenas é bastante imperfeita. Leningrado já possui, nos bairros operários, três teatros vastos e em forma de anfiteatro, adaptados às necessidades do público; infelizmente, seus palcos permanecem equipados à maneira antiga.

Há dois ou três anos, durante uma viagem à Itália, fiquei espantado com a ausência de um verdadeiro teatro neste país onde outrora desenvolveu-se a improvisação mais notável, onde Gozzi e Goldoni lutaram tão furiosamente, o país que teve um admirável teatro de marionetes (conservado ainda em alguns lugares), resumindo, onde a cultura teatral atingiu um tão alto grau de perfeição. Isto intrigou-me: por que esta decadência? Conheço bem o antigo teatro italiano; em suas tradições fiz meu aprendizado. Suas raízes são sadias. Mas não encontrou uma organização capaz de cultivar esta semente. Erramos ao pensar que as tradições mantêm-se por elas mesmas. Elas têm necessidade de cuidados vigilantes como os bulbos das flôres.

No século XVIII, a luta apaixonada de Goldoni e de Gozzi vivificou a atmosfera teatral italiana, e Gozzi soube lançar uma ponte entre o palco e a rua. Nós, diretores, não é sômente nos museus e bibliotecas, folheando livros e a iconografia, que fazemos nossos estudos. Aprendemos também andando pelas cidades que visitamos como turistas. É lançando-nos às ruas que enriquecemos nossa cultura teatral. Acontece assim na Itália e na França. Em Paris, a cada passo, sente-se a arte penetrar o cotidiano com um poder tal que, sem que haja força para isto, o gôsto de um pequeno-burguês francês é superior ao gôsto

de seus correligionários dos outros países. O 14 de Julho, a praça de Itália ou a praça Clichy, as festas das praças fazem-se de coração aberto, e o homem da rua, o operário, participa ativamente, como ator e espectador. A rua, ali, é uma poderosa concorrente dos teatros literários.

Entre nós, também, uma intensa teatralização ocorre atualmente nas camadas populares. Vejamos as estatísticas:

“O trabalho artístico nos clubes e nos “recantos vermelhos” da URSS não pára de se desenvolver. Os dados de 1927 indicam cerca de 15.000 círculos dramáticos. 285.000 pessoas trabalham nêles. Em um mês, em todo o território do país, êstes círculos deram mais de 33.000 representações assistidas por sete milhões de espectadores”.

Trata-se de um fenômeno feliz? — perguntamos. Sem dúvida. Não porque a URSS conte com um tal número de atôres amadores ou de espectadores participando tão ativamente em nossas festas de massa; êste fenômeno é feliz porque o trabalho, quantitativo e qualitativo, sôbre uma matéria ideologicamente sadia e nova em sua forma, engendra nas massas esta propensão ao ato criador revolucionário que Lênin amava com tanta paixão; fenômeno feliz ainda porque assim se realizam as possibilidades de desenvolvimento em favor das massas e porque se contribui para a evolução que Karl Marx considerava como um dos principais mandamentos do comunismo.

As massas, que estão na origem da nossa aspiração de ultrapassar os países capitalistas mais avançados, têm necessidade dêste bem particular que substitui, com uma boa organização do trabalho (a racionalização socialista), a diversão em si mesma. O sono não é o único meio de repouso; a “aerização do cérebro”, na qual insistem os neurólogos, preconizando o riso como o melhor remédio para os nervosos, não é menos importante.

Se a participação das massas na criação dos espetáculos nos alegra, não é unicamente porque vemos aumentar o número de nossos atôres, mas porque vemos que o teatro contribui para formar o nôvo homem e engajá-lo. Para triunfar definitivamente sôbre as fôrças da natureza, o homem tem necessidade da suavidade que se encontra mais fãcilmente no decorrer das festas teatrais ou nas paradas das solenidades revolucionárias.

Hoje, como no passado, os destinos do teatro dependem da aliança do dramaturgo com o ator.

Pois é ao ator que pertence sempre o lugar central no teatro.

Os problemas mais complexos da nossa cultura teatral reduzem-se a este problema primordial: de que maneira e através de quem se transmite esta carga de vontade sem a qual não se concebe um público? Se continuamos a dar representações, não é mais com um objetivo lucrativo, mas para que, amanhã, nossos espectadores se lancem à construção do país possuídos de um novo fervor.

A marcha da nossa construção socialista é entravada pela parte doente da humanidade que sucumbe facilmente a vícios tais como a preguiça abúlica, o oblomovismo, a não-resistência ao mal do tolstoísmo, o banditismo, o alcoolismo, o ópio religioso e as reivindicações contra-revolucionárias.

É triste de dizer, mas a República Socialista Russa conta com 36.805 associações de crentes. Em relação ao período compreendido entre 1922 e 1923, as comunidades religiosas quase duplicaram. As seitas mais diferentes multiplicam-se: evangélicas, batistas, tolstoianas, adventistas, etc. Pelo menos 1.700.000 jovens sofrem sua influência.

Leiam os jornais diariamente e verão que, continuamente, obstinadamente, o camponês *kulak* “enfia a faca nos ossos” dos comunistas, do correspondente da imprensa rural, do representante do Poder Soviético.

Ao confrontarmos isto com o repertório que nossos teatros apresentam, como não reconhecer que o teatro está ainda à margem da vida!

Certo, nosso teatro não é apolítico; sabe, no momento desejado, fazer eco aos acontecimentos políticos, econômicos e culturais mais marcantes do país (sabotagem dos engenheiros burgueses, luta contra a conclusão da paz, luta de classes no campo, luta pela emancipação da mulher). Mas onde estão os homens de teatro capazes de oferecer aos espectadores — através das representações, o meio que nos parece melhor — a carga de energia necessária para salvar os cidadãos soviéticos que sucumbem ao contágio dos *kulaks* e da Igreja, ou ao derrotismo da pequena burguesia urbana?

Se estamos realmente convencidos de que o teatro pode exercer uma ação de cura no domínio da revolução cultural, a resposta é clara: a aliança do ator com o dramaturgo.

Desde que o *tempo* quinquenal está ligado à revolução cultural, não podemos mais admitir que uma parte da humanidade retarde nossa marcha para o socialismo.

Pouco importa que a nossa dramaturgia não tenha chegado ainda a combater o anti-semitismo, o alcoolismo ou a evasão pelas seitas religiosas. O que importa é que não saibamos sempre de que maneira o teatro pode triunfar sobre estas tendências, manifestações das forças contra-revolucionárias.

Os diálogos e monólogos de tese, os métodos esquemáticos de uma propaganda freqüentemente estúpida, os personagens esquematizados que são sempre cheios de virtude, se são “vermelhos”, e de defeitos, se são “brancos” — tudo isto é atirar no vazio.

O teatro enfrenta atualmente uma tarefa nova e, para conseguir êxito, deve apoiar-se totalmente no espectador, poderosamente, ao ponto de imprimir-lhe a vontade de combater a abulia, o sentimentalismo tolo, a erotomania e o pessimismo.

Onde, pois, senão no teatro, o espectador, construtor do socialismo, encontrará o que o camarada Stálin chama de “força vivificante”, capaz de levar as massas para o novo mundo criador?

Aí, também, o primeiro lugar pertence ao ator, fornecedor da energia.

Que se deve fazer para que a mensagem do ator seja eficaz e para que lhe seja fácil projetá-la da cena para a platéia?

De início, é preciso intensificar os elementos do espetáculo que se dirigem principalmente à emotividade do público.

Chegamos a um momento em que não temos mais necessidade de nos mantermos presos à antiga palavra-de-ordem: “Nenhum esteticismo na cena!”, palavra-de-ordem lançada por nós antigamente. “Nenhum esteticismo na cena”, declaramos no tempo em que tivemos de substituir os cenários antigos por construções, porque os cenários pintados eram dedicados a um espectador *snob*, que procurava no teatro o que não queríamos fazer.

Hoje possuímos um novo espectador. Seu gosto foi forjado nos combates revolucionários, e está bem preparado para os es-

petáculos estilizados, tais como os viu no T.I.M. ou nas representações de clube com seus métodos primitivos. Para êle as construções são convincentes.

O gôsto do espectador de massa está suficientemente desenvolvido para que nós possamos mostrar-lhe espetáculos musicais complicados. É pois tempo de renunciar ao *slogan* antigo: "Nenhum esteticismo na cena!" O fato de construirmos construções (bastante cômodas para os atôres) não nos libera da necessidade de tornar belas estas construções. Ao fabricar um automóvel bom e sólido, Ford o faz também belo, ainda que, evidentemente, sua beleza seja de uma outra natureza que aquela que cultivavam, por exemplo, os pintores do "Mundo da Arte". A beleza de um carro Ford é a conseqüência de sua concepção funcional. Torna-se necessário à estética dos nossos dias aceitar as normas elaboradas nos outros meios sociais. Nossa arte é diferente da arte feudal ou da arte da burguesia. Não se trata mais de evitar a beleza, custe o que custar, com a condição de concordarmos sôbre o que entendemos como beleza. Mais de que nunca nosso país necessita de beleza.

Vejam como o Teatro de Arte encena *O Bloco*, de Vsévolod Ivanov. Do exterior tudo parece perfeito, mas por dentro desta aparente perfeição, que deserto! Numa cena de *O Bloco*, nosso exército atravessa o palco, as bandeiras vermelhas desfraldadas, e sua passagem provoca ensurdecedor aplauso na sala. Eu constato que os diretores da montagem trabalharam para provocar na platéia lágrimas sentimentais — e constato que o Teatro de Arte ainda não se livrou da saudade de antes da Revolução. Êste teatro continua a ser portador dos bacilos da *intelligentsia* derrotista, tão bem pintada por Tchekov em suas peças!

O Teatro de Arte não possui a energia de que necessita o público do nosso tempo. Não são imagens da guerra civil que convém mostrar ao público, e sim prepará-lo para novos combates.

Embora os trabalhos de Eisenstein sejam de uma outra estirpe, seu filme *Outubro* é falho nos lugares em que não incluiu na sua composição o tema do "céu estrelado", êste tema de *sonho* que enriquece tôda revolução com a mesma intensidade que o sangue.

O filme de Serge Eisenstein tem um valor interior profundo, é grande e sincero e, no entanto, sentimos um certo desapontamento no seu desenrolar: como o autor não pensou em incluir seqüências consagradas aos sonhos que formam um revolucionário? Elas teriam revelado os elementos heróicos que, nos verdadeiros militantes, estão sempre ligados a um certo "romantismo" revolucionário.

Estou convencido que esta omissão é devida ao fato de que aqueles que trabalham nas frentes teatrais e cinematográficas recusam-se a levar em conta os imperativos da atualidade. Atualmente não é mais o momento de mostrar na tela a revolução colocando em destaque mulheres que choram, arrancam os cabelos, como no filme: *A Nova Babel*, por exemplo. Ah! porque evitam nos mostrar os combates revolucionários com homens que têm o sorriso nos lábios! Nosso cinema e nosso teatro ignoram o revolucionário que enfrenta a morte sorrindo. Nenhuma peça sôbre a revolução enfoca um homem capaz de sentir, no momento de maior perigo, uma alegria imensa, quase infantil, como acontecia com Lênin.

Eis o que nos faz falta. Nenhum sorriso ilumina as peças 100% ideológicas. Só destilam o tédio.

Existe uma peça: *Alto Lá, Estamos Vivos!* Apesar dêste título, deixei o teatro sem ter coragem de assistir a mais de um terço do espetáculo. Quando aparecia um comunista, era difícil perceber, nos efeitos cênicos de Leonid Andréiev, se se tratava de um comunista ou de um bandido. Com efeito, poderíamos chamar esta peça: *Alto Lá, um Passo Atrás!* — um passo atrás em cheio na imaginação mórbida de Leonid Andréiev, que não soube aceitar a revolução.

Explicam-se dessa forma os clamores proferidos por certos camaradas: "Basta! Deixem-nos repousar nem que seja por um momento; dêem-nos um pouco de música, de luz, dêem-nos não importa o que, contanto que a arte nos dê um pouco de força, de alegria, de coragem para as batalhas que virão! Basta de côres lúgubres, basta de horrores, que diabo!"

É preciso encontrar novas tonalidades. Mas como encontrá-las se nossos críticos entoam loas tanto a *Blocus*, de Vsévolod Ivanov, como ao diretor de *Alto Lá, Estamos Vivos*.

Ao contrário, as peças de Vladimir Maiakóvski ou as de Nicolas Erdmann parecem-nos maravilhosas, pois a poesia e a

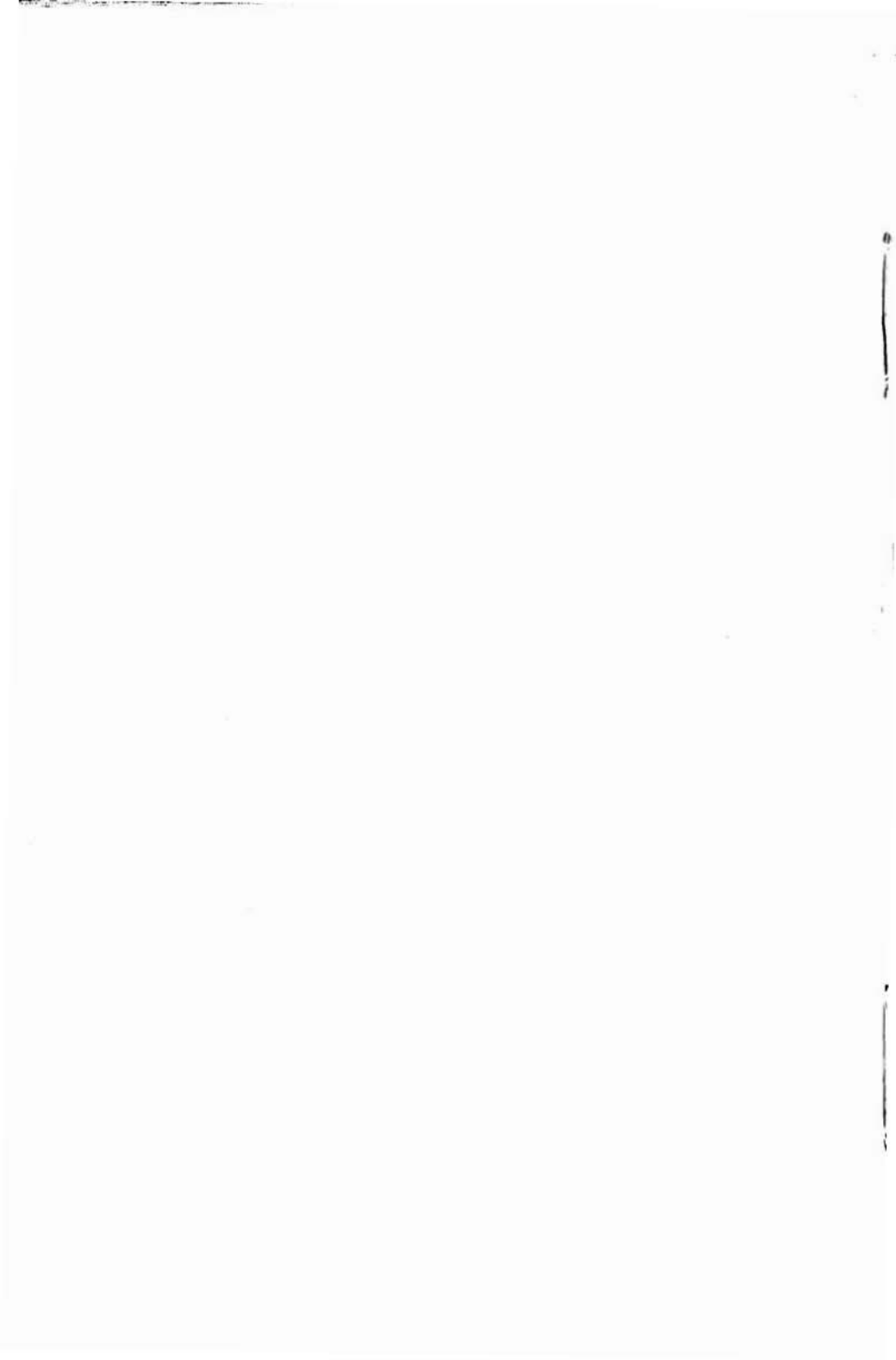
agulha satírica batem nos lugares mais dolorosos da nossa existência, impedindo que o espectador caia no marasmo.

É necessário reconstruir o teatro de modo que ofereça ao espectador não conteúdos nus, mas que possa absorvê-lo, dia após dia, através de idéias revolucionárias apresentadas sob uma forma rica, complexa e variada.

Não podemos atingir esta reconstrução do teatro senão lenta e dificilmente, ao mesmo tempo que extirparemos, com a mesma lentidão e dificuldades, as raízes profundas da ideologia pequeno-burguesa. Eis por que o problema da transformação das formas de nossa existência está ligado ao problema da implantação do teatro no mais profundo da sociedade.

O caminho empreendido pelo Teatro da Juventude Operária (T.R.A.M.) nos parece o mais justo. E, ainda que no plano técnico êle retome todos os métodos de estilização do T.I.M., traz um elemento nôvo, particularmente precioso: o ator dêste teatro sente-se um fator integrante da sociedade, chamado a enterrar os resíduos mortos da ideologia pequeno-burguesa para substituí-los pelas jovens sementes do socialismo.

1930



MEYERHOLD FALA

ANOTAÇÕES FEITAS POR ALEXANDRE GLADKNOV



A PERFEIÇÃO é obtida quando o “por que” e o “como” coincidem.

A autolimitação e a improvisação são as condições fundamentais do trabalho do ator em cena. Quanto mais complexa esta conjugação, mais elevada a arte do ator.

O teatro do diretor é o teatro do ator mais a arte de composição do todo.

O bom ator diferencia-se do mau porque no sábado não interpreta do mesmo modo que no domingo. A alegria do ator não consiste em repetir o que saiu bem, mas nas variações e na improvisação dentro da composição de conjunto. Ao limitar-se à composição condicional de tempo e de espaço ou ao conjunto dos artistas, o ator faz um sacrifício ao espetáculo em conjunto, assim como o diretor faz um idêntico sacrifício ao permitir a improvisação. Mas êstes sacrifícios são frutíferos quando recíprocos.

Espírito de observação! Curiosidade! Atenção! Ontem perguntei a vários jovens atôres nossos de que forma são os faróis da rua, diante do teatro. E nenhum dêles me respondeu com exatidão. Isto é espantoso! Devem ler os clássicos quanto antes, que são os mestres da observação. O campeão da observação é Gogol, em *Almas Mortas*.

Quando deparo com uma briga na rua, sempre paro para ver o que se passa. Nas brigas e nos acontecimentos de rua podemos descobrir os gestos humanos mais variados e mais recônditos. Não façam caso do guarda que diz: "Circule cidadão, circule". Separem-se da multidão, fiquem do outro lado e observem. Quando fiz minha primeira viagem à Itália, ainda jovem, tinha o propósito de visitar o maior número possível de museus e palácios; logo abandonei êste projeto, arrebatado com a vida animada das ruas de Milão. Se alguma vez me atrasar e vocês souberem que algo aconteceu na rua Górkí, podem ter certeza que Meyerhold está ali.

O ator deve possuir a virtude de ver-se mentalmente como num espelho. Em forma embrionária, tôdas as pessoas possuem esta propriedade. Mas no ator isto deve ser desenvolvido.

Vocês já pensaram por que tocam sempre música nos números acrobáticos do circo? Se me responderem que é para manter um ar de festa, deram-me uma resposta superficial. Os artistas de circo necessitam da música como apoio rítmico, como ajuda para calcular o tempo. Seu trabalho baseia-se num cálculo sutilíssimo, e o menor desvio pode conduzir a uma catástrofe. Apoiado numa música bem conhecida, o cálculo é infalível. Sem música torna-se difícil, embora possível. Mas se a orquestra tocasse, de repente, uma música à qual o acrobata não estivesse acostumado, isto ocasionaria a sua morte. De certo modo, o mesmo sucede no teatro. Apoiando-se sôbre o fundo rítmico da música o jôgo do ator adquire precisão.

O ator necessita do fundo musical para aprender a ter idéia de como transcorre o tempo na cena. Se o ator estiver acostumado a trabalhar com um fundo musical, quando êle faltar calculará o tempo de um modo inteiramente diferente. Nossa escola exige do ator, além do desenvolvimento de sua capacidade de improvisação, o da aptidão da autolimitação. E não há nada como o fundo musical para ajudar a autolimitação no tempo.

O ator só é capaz de improvisar quando se sentir alegre interiormente. Fora da atmosfera da alegria criadora, do júbilo artístico, o ator não se descobre nunca em tôda sua plenitude. Por isto repito tantas vêzes, durante os ensaios para os atôres: Bem; isto não quer dizer que já estejam bons, mas ao ouvir o "Bem" o ator põe-se a trabalhar bem. É preciso trabalhar com alegria, com júbilo! Quando num ensaio demonstro irritação e mau humor (isto pode acontecer) logo me arrependo e faço duras recriminações. A irritação do diretor paralisa imediatamente o ator, é tão inadmissível como o silêncio. Quem não fôr capaz de sentir o olhar inquieto do ator não é, na realidade, um diretor!

Temos tôda razão de estarmos orgulhosos do nosso teatro; mas, quando me encontro no estrangeiro procuro sempre descobrir algo de bom para imitar. As obras são insignificantes, os métodos de direção atrasados; mas sempre me seduz nos atôres uma musicalidade original, um elevado profissionalismo, uma inquietação, a responsabilidade (que entre nós está a desaparecer) por cada uma de suas funções. No Teatro Madeleine, em Paris, fiquei encantado por um ator e fui até o seu camarim. Imaginem que, depois do espetáculo, por sinal complicadíssimo, êle não descansava nem se dirigia imediatamente para casa: ficava ensaiando no camarim uma cena que não lhe parecera muito bem. Não era obrigado a isto; mas sentia a necessidade interior de fazê-lo. Entre nós anda debilitada a inquietação profissional, deixamo-nos levar, vivemos às custas dos outros, não nos entusiasmos com as representações nem com os ensaios e vamos para êles com inércia, para não usar uma palavra mais dura. Considero que nas nossas companhias a apatia é o inimigo número um! Faz falta constantemente a inquietação, o fascínio do vôo, a energia no trabalho! Nossos espetáculos devem estar saturados de vontade! A meta principal do teatro, como da música, consiste em ser um estímulo para a vida ativa. As condições? Não pensem nisto! No ano vinte eu passava fome, tinham um foco tuberculoso, e no entanto encontrava-me perfeitamente bem e até me apaixonei...

O trabalho do ator, em sua substância, começa depois da estréia. Eu afirmo que, no dia da estréia, o espetáculo ainda não está pronto. Salvini afirmava que só compreendera Otelo depois de duzentas representações. Nossa época é uma época

de ritmos distintos e, por isto, diremos que os críticos só devem nos julgar depois de vinte representações. Só então os personagens encontrarão nos atôres as ressonâncias que exigem.

A escola e a criação são coisas distintas. Nem sempre chega a ser um bom ator aquêle que obteve notas boas na escola. Temo até que nunca chegue a sê-lo. As lições de caligrafia não condicionam que se escreva logo com uma letra perfeita. Isto não significa que as aulas de caligrafia não sejam necessárias. A caligrafia não cria a letra, mas fornece uma base firme como tôda escola. Tinha razão Serov ao dizer que um retrato é bom quando contém algum êrro mágico. Falei com muita gente a quem Serov pintou; interessava-me o processo de criação dos retratos. E, fato curioso, cada uma delas considerava que precisamente ao pintar o seu retrato algo havia acontecido a Serov de inesperado e extraordinário. Mas, já que tal inesperado aconteceu com todos, conclui-se que tal era o método de Serov. No princípio levava muito tempo pintando um bom retrato. O cliente ficava contente e sua sogra também. De repente, Serov apagava tudo e pintava um nôvo retrato com êsse êrro mágico de que falava. É curioso assinalar que para pintar êsse retrato, tivesse necessidade de antes pintar um retrato "exato". E a graça consiste em que muitos clientes preferiam o retrato anterior, "o exato".

Schukin não representa mal a figura de Lênin, mas seus imitadores serão insuportáveis. Sua interpretação de Lênin é um pouco sentimental; mas os imitadores o tornarão melodramático. No meu entender, Shtrauj representa melhor: com mais virilidade e inteligência.

Uma vez, contaram-me, Lênin, durante uma discussão política muito grave (e vocês sabem muito bem como era capaz de discutir!), acariciava um cachorro que se encontrava debaixo da mesa, enquanto escutava o opositor. Êste detalhe me fêz compreender, pela primeira vez, com perfeita claridade a força do equilíbrio interior de Lênin, sua calma espiritual. Para um ator tal detalhe é um tesouro.

Depois de conhecê-lo já tem o papel pronto. Para um ator magistral, naturalmente...

Vocês já repararam de que maneira, tão semelhante, terminam *Bóris Gudonov* e *Uma Festa Durante a Peste*, duas

obras-primas da arte dramática de Púshkin? Com um silêncio; “o povo cala” e “o presidente mergulha numa profunda reflexão”. Está claro que não se trata aqui simplesmente de uma pausa, mas de um sinal musical para *uma observação do diretor de cena*. Na época de Púshkin não existia ainda a arte do diretor; mas o poeta previu-a de uma maneira genial. Por isto tenho razão quando afirmo que os dramas de Púshkin são o teatro do futuro.

Um pianista pensa com os dedos; *pensa*, e não dedilha!

Vrubel tem um desenho que se chama *Insônia*. Trata-se de um leito revólto, travesseiros machucados. Não há ninguém, mas tudo está muito claro. Não há ninguém, mas existe...

Possuímos o melhor espectador do mundo. Isto posso afirmar! E o nosso leitor também é o melhor. Não pode ser comparado com os dos países ocidentais nem com a intelectualidade russa média de antes. Vocês acreditarão que nos tempos da minha juventude, Boborikin, por exemplo, era considerado pela maioria como um escritor “mais sério que Balzac?” Balzac parecia algo assim como Paulo de Kock. Preferia-se Spielhagen a Stendhal. Nada espanta que, dêste mau gosto absoluto, cáissemos no decadentismo. Maiakóvski disse: “Para rir precisa-se ter rosto”. Muito bem dito! Muito bem!

Vocês, que só conheceram Stanislávski numa idade avançada, não podem imaginar que ator êle era! Ponham isto na cabeça! E se alguém pensa que me agrada ouvir críticas contra Stanislávski, engana-se. Ainda que tenha deixado de trabalhar com êle, sempre estimei-o profundamente. Era um ator magnífico, possuidor de uma técnica prodigiosa. Na verdade não era favorecido pelo que se costuma chamar de dotes profissionais. Era demasiado alto, tinha a voz surda e sensíveis defeitos de dicção. Além do mais, era desfavorecido pelo bigode, do qual não se desfazia por uma coqueteria pueril. No entanto, tudo isto desaparecia quando entrava em cena. Muitas vêzes voltava para casa depois de um espetáculo ou um ensaio com êle, e não podia conciliar o sono a noite inteira. Para conseguir algo é necessário primeiro aprender a admirar e a surpreender-se!

O artista não está obrigado a saber se é realista ou romântico. Além do mais, cada pessoa tem um significado diferente

para cada uma dessas palavras. Temos que levar para a arte uma visão própria do mundo, qualquer que ela seja. Essas definições são, com freqüência, mais um elogio do que mesmo uma definição. Quando disseram de mim que, finalmente, eu tinha montado uma obra realista, exultei de alegria; na verdade, não porque isto fôsse certo, mas porque compreendi que tinham querido me dizer uma coisa agradável. Algo assim como se tivessem promovido um general de cavalaria a general...

Você pergunta se havia naturalismo na montagem de *A Gaivota* pelo Teatro de Arte, e pensa haver feito uma pergunta pífida, porque eu nego o naturalismo e ali representava com paixão meu papel predileto. É provável que houvesse certos elementos de naturalismo, mas isto não importa. O principal é que havia ali nervo poético, a recôndita poesia do texto de Tchekov, convertida em teatro graças à genial direção de Stanislávski. Antes de Stanislávski, de Tchekov só se representava o argumento, esquecendo-se que em suas obras o barulho da chuva nos vidros, o amanhecer atrás das janelas, a neve contra o lago (como até então só tinha acontecido com a prosa) estão relacionados com as ações das pessoas. Isto foi então um descobrimento e o naturalismo apareceu quando isto se transformou em truque. Os truques são todos maus: tanto os naturalistas como os "meyerholdianos"...

Púshkin foi discípulo de Shakespeare e isto era bastante revolucionário para um teatro carregado da herança do pseudo-classicismo, mas o espírito de *Bóris Gudonov* era, no entanto, mais revolucionário que a estrutura formal da obra. Quando, por exigência da censura, substituíam-se o grito do povo de "Viva o tzar Dmitri Ivanóvich!" pela famosa observação "O povo cala", isto foi mais hábil que a censura, já que, longe de dissimular, acentuou o tema do povo. Realmente existe uma distância imensa entre o povo que homenageia, ora um dirigente, ora outro, e um povo que traduz sua opinião pelo silêncio. Além do mais, Púshkin legou dessa forma ao teatro russo do futuro uma tarefa interessantíssima, de extraordinária dificuldade: como interpretar o silêncio de forma que resulte mais expressivo que os gritos? Encontrei para mim a solução desta tarefa e agradeço à estúpida censura por haver sugerido a Púshkin esta prodigiosa observação.

No drama, teatro é o processo visível da adoção de decisões pelo protagonista; isto é mais teatral que as intrigas, as bofetadas, os duelos. Precisamente por isto *Hamlet* é a obra preferida por todos os povos em todos os tempos. Isto é muito mais forte do que um “descobrimento”, ainda que *Hamlet* seja ainda um “descobrimento”. Em *Hamlet* há de tudo e, para os mais profanos e ingênuos, é um esplêndido melodrama. *O Fantasma* é uma boa obra, mas comparem *Hamlet* com *O Fantasma* e verão quanto maior é o valor de *Hamlet*.

O argumento de um drama é um sistema lógico de surpresas.

Se Carlo Gozzi venceu na luta com Goldoni, não foi porque ressuscitasse (ainda que por pouco tempo) a comédia popular de máscaras que perecia sob a pressão do teatro literário, mas porque obrigou estas máscaras a falar a linguagem de sua época. As tarefas restauradoras e estilizadoras são alheias à arte verdadeira.

Relendo Belinski. Veja-se o que escreve no artigo *A Literatura Russa no Ano de 1843*: “A arte de fazer rir é mais difícil que a arte de comover...” Parece-lhes isto certo? Creio que sim, com tôdas as reservas. E, através dos séculos, a comédia vive mais tempo que o drama. A comédia absorve mais plenamente a verdade do seu tempo. Um paradoxo? Pense bem...

Maiakóvski tinha quase menos vinte anos que eu; no entanto, não havia entre nós, nem no nosso primeiro encontro, a distância que se estabelece entre o “mais velho” e “o mais novo”. Desde que nos conhecemos tratou-me sem nenhuma cerimônia, coisa natural, já que imediatamente estávamos de acôrdo sobre “política” e isto era o principal em 1918. Outubro tinha-nos brindado, a ambos, com uma saída para o atoleiro intelectual. Quando começamos a preparar o *Mistério Bufo*, não houve entre nós nenhum minuto de incompreensão. Maiakóvski possuía, apesar de jovem, uma tal maturidade política que eu aprendia com êle. Além do mais tinha um tato prodigioso, embora tivesse uma reputação de brusquidão. Quando, numa situação muito complexa, começamos a trabalhar na obra de Selvinski *O Chefe do Segundo Exército* e quando os fofoqueiros literários tentaram açular Maiakóvski contra Selvinski, ainda que eu notasse, às vêzes, seus ciúmes tácitos, posso

afirmar que se manteve com extrema correção, ainda que a obra não lhe agradasse muito.

Em minha biografia, escrita por N. Vólkov com muito detalhe e precisão, existem lacunas. Por exemplo, não há nenhuma indicação de um momento muito importante da minha formação quando da leitura, em maio de 1902, durante uma viagem à Itália, da *Iskra* leninista e do folheto de Lênin *Que Fazer?* recém-aparecido no estrangeiro. Chegado a Milão, para visitar os palácios e os museus, passava todo o tempo disponível nas ruas, admirando a multidão italiana, e, de regresso ao hotel, absorvia-me na leitura das dissensões entre Lênin e Plekanov, e os estudantes emigrados conhecidos discutiam até ao infinito sobre a tática do Partido Social Democrático Operário da Rússia. Os termos “bolcheviques” e “mencheviques” ainda não existiam então (salvo engano), mas já percebia-se a diferença.

Naturalmente, Dostoiévski era um dramaturgo inato. Em suas novelas transluzem fragmentos de tragédias a serem escritas. Apesar de todos os erros dos seus adaptadores, temos o direito de empregar a expressão Teatro de Dostoiévski do mesmo modo que Teatro de Gogol, Teatro de Púshkin, Teatro de Ostrovski, Teatro de Lermontov. Sinto não ter trabalhado com materiais de Dostoiévski, pois parece-me que compreendo o que é o seu realismo fantástico.

Fui o primeiro a encenar as três obras do teatro de Maikóvski, e gostaria muito de voltar a trabalhar nelas. Uma infeliz coincidência obrigou-me, nas três vezes, a apressar-me, acossado pelos compromissos do teatro. Por isto considero essas apresentações como primeiras versões do diretor, assim como *A Desgraça de se Ter Demasiado Espírito*, no ano de 1928. Penso que acertei mais com *O Banho*. Sonho em voltar a essas obras, mas sem pressa.

Tchekov gostava de mim. Este é o orgulho da minha vida; uma das minhas recordações mais preciosas. Trocávamos correspondência. Ele gostava das minhas cartas. Não cessava de aconselhar-me a escrever e chegava a dar-me reco-

mendações para as redações. Tinha muitas cartas suas — oito ou nove — mas desapareceram tôdas, menos uma que cheguei a publicar. As outras continham mais frases elogiosas sôbre mim e por isto envergonhava-me de mostrá-las. Ao sair de Leningrado, entreguei-as para que um museu guardasse e, ao voltar, disseram-me que tinha morrido a pessoa a quem as havia confiado. É uma coisa que não posso perdoar-me. O que eu não tinha cuidado tinha sido conservado, e, em troca, perdeu-se o que eu tanto estimava. Isto acontece muito na vida.

A primeira vez que visitei Tchekov fiquei surpreendido em ver a mesa do seu quarto completamente vazia. Algumas cartas, um tinteiro e nada mais. Cheguei a pensar que iam jantar e apressei-me em dizer que já tinha comido. Mas os Tchekovs já tinham comido também, porém o escritor necessitava da mesa vazia para trabalhar: dessa forma concentrava-se melhor.

Tchekov tinha sempre o hábito de escutar o relato do seu interlocutor e rir, de repente, em momentos que nada tinham de cômicos. O interlocutor, de início, estranhava. Sômente depois compreendia que, ao mesmo tempo que escutava seu relato, Tchekov o transformava mentalmente, modificava-o, acentuava situações e completava-o extraindo as possibilidades humorísticas, gozando-as. Escutava, pensava e imaginava com mais rapidez que seus interlocutores. O trabalho paralelo de seu cérebro alimentava-se da conversa, porém tornava-a muito mais impetuosa e convincente. Escutava com atenção e, ao mesmo tempo, transformava de maneira criadora. Tenho também encontrado êsse rasgo surpreendente em Igor Ilinski, que muitas vêzes me surpreendeu com seu riso inesperado, durante uma conversa. Em algumas ocasiões, inclusive parei de falar até persuadir-me de que êle, como Tchekov, não ria das minhas palavras, mas pela atuação paralela de sua própria imaginação. Isto é um traço de saúde espiritual, de intensidade do pensamento criador.

A primeira vez que vi de perto Leon Tolstói foi quando estudava na Universidade de Moscou. Como todos os jovens, meus colegas passavam de uma doutrina para outra e, já que

os tolstoianos eram perseguidos pelo govêrno, simpatizávamos instintivamente com êles, sem nos aprofundarmos no estudo desta teoria. Era uma época em que, numa reunião de três estudantes, havia sem dúvida um tolstoiano. Numa ocasião fomos, uns amigos e eu, à casa de Tolstói em Jamovniki. Entramos. Convidaram-nos a esperar em uma saleta. Esperamos emocionados. Até então nunca tinha visto Tolstói. Sentia uma sensação parecida com a que tivera ao conhecer Górkí ou Romain Rolland. . . contudo era algo mais. . . Esperamos bastante tempo, lembro-me. Inclusive sentíamos as mãos úmidas. Tínhamos os olhos fixos na porta por onde, de um momento para outro, deveria entrar Tolstói. Nisto abriu-se a porta. Tolstói entrou. . . E, neste instante, tivemos de baixar os olhos. Sem querer, eu estava a olhar para o alto da porta, porém vimos que êle era bem baixinho. Um meio metro menos do que eu imaginava. Recordo o desencanto daquele momento. Um velhinho bem pequeno. E simples. Algo no estilo do porteiro da Universidade. Inclusive mais simples ainda. Porém, começou a falar e tudo mudou de repente. Voltou a surprêsa. Uma voz de senhorio, empolada, de governador. Semelhante à postura que se toma hoje para representar os generais brancos. Falava-nos sèriamente e quase com hostilidade. Surpreendeu-me não empregar êsse tom de lisonja com a juventude, com o qual estávamos acostumados. Notei nisto mais respeito para conosco do que nas euforias e sorrisos empregados invariavelmente pelos "donos da inteligência" quando se dirigiam aos estudantes. Os mais atrevidos, naturalmente, puseram-se a fazer perguntas sôbre o sentido da vida, etc. Permaneci calado. Tinha-se a impressão de que êle ia nos dizer, de um momento para o outro, que tudo aquilo era tolice, chamar um criado e nos mandar embora. Entretanto, respondia pacientemente, não de muito bom grado, às vêzes. Enquanto estava sentado não se percebia que era baixinho; mas, quando se levantou, ao despedir-se, voltei a surpreender-me: era um velhinho pequenino. . . Passados alguns anos voltei a visitar Tolstói, mas a primeira impressão é sempre a mais forte.

Púshkin queria imitar Shakespeare, porém é maior que Shakespeare. É mais translúcido, mais imediato. O principal

em Púshkin é que êle alcança tudo por meios pequenos. Isto é o principal na direção.

Para os críticos seria encantador que a maturação do artista se produzisse numa espécie de laboratório com as cortinas cerradas e as portas trancadas. Porém, crescemos, amadurecemos, buscamos, enganamo-nos e encontramos-nos diante dos olhos de todos e em colaboração com o espectador. Aos chefes militares mostra-se o sangue derramado no campo de batalha. Mas, ao artista, mostra-se seu próprio sangue... Além do mais, que é um equívoco? Do equívoco de hoje nasce, às vêzes, o êxito de amanhã.

Em minha vida tenho sentido, antes de cada nôvo sucesso, umas pausas trágicas, cheias de reflexão e de dúvidas, chegando às vêzes ao limiar do desespero. Sômente duas decisões (e de enorme transcendência!) adotei em minha vida sem vacilar: recusei, ao terminar meus estudos na Filarmônica, duas propostas lisonjeadoras e vantajosas de ricos diretores de teatro da província, para aceitar trabalhar, com pequeno salário, no Teatro de Arte de Moscou, que então se inaugurava (o que do ponto de vista do pequeno-burguês é um risco) e a segunda, a de lançar-me à Revolução quando percebi o significado de Outubro. Estava preparado à adoção dessas decisões por todo o meu desenvolvimento interior, e pareceram-me naturais, simples. Contudo, não esquecerei jamais minha tortura espiritual durante o outono e o princípio do inverno de 1905. No país havia enorme efervescência revolucionária e preparávamos a inauguração de um estúdio na rua Povarskaia... Mas Stanislávski decidiu não abri-lo. Todos os meus planos caíram por terra. Por proposição de Stanislávski retomei, por algum tempo, o papel de Treplev em *A Gaivota*, remontada pelo Teatro de Arte. Stanislávski deixara entender que isto seria como uma espécie de ponte para o meu eventual retôrno ao Teatro. Mas Dantchenko considerou êste retôrno com muita frieza. Totalmente desorientado, eu ignorava o que realmente queria.

Vivia num bairro repleto de barricadas. Nunca esquecerei as terríveis impressões daqueles dias. Moscou sumida na obscuridade e o bairro de Presnia destruído pelas balas. A tragédia da Revolução sufocada envolveu todo o povo e rápida-

mente desapareceu a dor que me causara a morte do teatro ainda em embrião. Pouco tempo depois deixei sinceramente de lamentá-lo. E vieram as viagens a Petersburgo; os novos encontros e conhecimentos, a tentativa de ressuscitar, em Tiflis, a Sociedade do Drama Nôvo, e, finalmente, a carta inesperada de Kommisarjevskaja. . .

Quando vocês vêm, no outono, uma árvore que perde as folhas, têm a impressão de que a árvore morreu. Porém, não é verdade; apenas prepara-se para o reflorescimento futuro. Não há árvores que floresçam todo o ano, nem artista que não atravesse momentos de crise, de queda, de dúvidas. Mas, que diriam vocês de um jardineiro que quisesse cortar, no outono, as árvores que perdem as folhas? Então não se pode tratar os artistas com a mesma paciência e carinho com que tratamos as árvores?

Quando assisto a um espetáculo montado pelos mais jovens dos meus alunos, noto que me perturbam as mudanças e as transições constantes. E me pergunto assustado: será possível que tenham ensaiado isto? Logo me tranqüilizo: Não! Isto é porque a juventude e a inexperiência fazem-lhes exagerar meus defeitos, os quais assimilaram muito bem. E depois sinto o desejo de montar os espetáculos com mais calma e mais domínio. Desta maneira aprendo com meus alunos.

Considera-se que os pólos opostos da vida teatral de Moscou são o meu teatro e o Teatro de Arte. Estou de acôrdo em ser um dos pólos: porém se temos de buscar outro, trata-se desde já do Teatro de Câmara. O Teatro de Arte teve, no passado, quatro estúdios. Dando asas à fantasia, posso admitir que meu teatro é também um estúdio do Teatro de Arte, contudo, não o de número 5, naturalmente, mas o de número 255, levando em conta a distância que nos separa. De fato eu também sou aluno de Stanislávski e sou fruto dessa *alma mater*. Posso encontrar vínculos entre o meu teatro e o Teatro de Arte e mesmo com o Teatro Mali; mas entre meu teatro e o Teatro de Câmara há um abismo. Isto de que Meyerhold e Tairov estão lado a lado é coisa de guias para estrangeiros.

Gosto de Oscar Wilde, mas detesto as pessoas para as quais Oscar Wilde é o autor predileto.

A in experiência do diretor de cena se nota, mais do que em qualquer outra coisa, na pouca preocupação em dar clareza à exposição da obra. Se não se faz a exposição com clareza absoluta, o espectador, de início, não compreenderá nada, ou então só começará a vislumbrar o sentido quando já estiver inteiramente absorvido pela ação.

É um erro contrapor ao teatro tradicional o teatro realista. Nossa fórmula é: teatro convencional realista. Para mim foi, pessoalmente, um drama Stanislávski fechar, em 1905, o estúdio da Rua Povarskaia. Porém, a rigor, tinha razão. Pela precipitação e por minha própria cegueira, queria fundir ali, em um todo, os elementos mais heterogêneos: a dramaturgia simbolista, os artistas estilizadores e os jovens atôres educados na escola do Teatro de Arte dos primeiros anos. Quaisquer que fossem as tarefas, tais elementos não poderiam ser combinados. Stanislávski assim compreendeu, com sua intuição e seu bom gosto. Para mim, quando me recobrei da dor que me causou o fracasso, tirei esta lição: primeiro é preciso educar o ator novo e colocá-lo nas tarefas novas imediatamente. À mesma conclusão chegou Stanislávski, em cuja concepção amadureciam já os traços de seu "sistema" em sua primeira versão. A nova técnica do teatro tem sido sempre ditada pelo dramaturgo. Maeterlinck, em *A morte de Tintagiles*, escreveu atos que duram de dez a doze minutos. Mas a ação transcorre num castelo medieval. E para colocar os cenários do castelo são necessários intervalos que duram o dobro dos atos. Isto é um absurdo. Forçosamente tive que inventar um castelo convencional. Desta maneira conduziu o dramaturgo o teatro a uma nova técnica.

Sempre sei onde fracassei. Por exemplo, *Pedido de Casamento*, de Tchekov, foi uma experiência que o espectador não aceitou, embora tivéssemos trabalhado nela com muito carinho. Mas avançamos os limites e, em consequência, perdemos o humor. As coisas têm que ser ditas como são; em qualquer espetáculo de aficionados onde se apresenta *Pedido de Casamento*, a platéia ri muito mais do que na nossa montagem, apesar de

que, na nossa, havia trabalhado Ilínski e o diretor fôra Meyerhold. O humor ligeiro e vaporoso de Tchekov não suportou o pêso de nossos rebuscamentos e fracassamos. Nunca devemos nos enganar. Aos críticos pode-se não confessar as coisas, mas a si mesmo sempre. . .

Não empreguem nunca as metáforas ao falar com os pedantes! Eles entendem tudo ao pé da letra e logo não lhes deixarão mais em paz. Uma vez eu disse que as palavras são bordados na talagarça dos movimentos. Era uma dessas tantas metáforas que se emprega ao se falar com os alunos. Mas os pedantes entenderam-na ao pé da letra e já faz vinte e cinco anos que vêm refutando êste meu aforismo dito rapidamente. A Gordon Craig, por exemplo, há bastante tempo, condenam por ter a ousadia de comparar os atôres com as marionetes. Goethe (de quem, digamos de passagem, não gosto), declarou uma vez que os atôres deviam se assemelhar a equilibristas. Isto significa que aconselhasse ao intérprete de Hamlet que andasse numa corda bamba? Claro que não. Queria simplesmente aconselhar seus alunos a conseguirem, em cena, a mesma precisão absoluta de todos os movimentos.

Tenho sido um ator de amplo diapasão: tenho interpretado papéis cômicos, trágicos e até papéis femininos. Tenho estudado música e coreografia. Além disto, tenho estudado Direito, colaborado em jornais e feito traduções. Considero-me literato e pedagogo. Pois bem, tudo isto tem-me servido para dar à cena uma direção de classe. E se tivesse outra especialidade, também tê-la-ia utilizado. O diretor deve saber muito. Existe a expressão "especialidade restrita". Pois bem, a direção de cena é a especialidade mais vasta do mundo.

Tenho de pedir que sejam gravadas, na frente do nôvo edifício do nosso teatro, estas palavras de Púshkin: "O Espírito do século exige também importantes mudanças na cena dramática".

O diretor de cena tem a obrigação de saber montar qualquer obra. Não pode parecer-se aos médicos que se especializam sòmente em enfermidades infantis ou venéreas ou em otor-

rinolaringologia. O diretor que pretenda montar somente tragédias, sem saber montar comédias ou *sketchs*, fracassará irremediavelmente, porque na verdadeira arte sempre estão emparelhados o alto e o baixo, o triste e o cômico, o luminoso e o obscuro.

O diretor de cena deve ter noção do tempo sem tirar o relógio do bolso. Um espetáculo é uma sucessão dinâmica e estática e também com uma dinâmica de gêneros diferentes. Por isto, o sentido do ritmo parece-me uma das aptidões mais importantes na direção de cena. Não é possível montar um bom espetáculo sem uma noção exata do tempo de encenação.

Foi Scriabine, acredito, quem definiu o ritmo dessa forma: "o tempo encantado". Genial!

O diretor de cena deve compreender bem a obra que monta. Mas isto não é suficiente. É preciso saber edificar, em sua própria imaginação, o que chamo "o segundo piso da obra". Por muito que se lhe dê, uma obra não é mais que um material para o teatro. Sem modificar uma só letra, sou capaz de dar a uma obra uma interpretação oposta ao sentido que lhe deu o autor, somente com detalhes da postura em cena e do jôgo dos atôres. Por isto, a luta para conservar e encarnar o pensamento do autor não é uma luta pelas palavras literais da obra.

Minhas queridas associações... Procurem inspirar as associações de idéias. Trabalhem com elas. No teatro, eu não faço mais do que me aproximar da compreensão da enorme força que têm as associações de imagens. Aqui há um tesouro infinito de possibilidades.

Enquanto estiver ouvindo *A Dama de Paus*, de Tchaikóvski, você se lembra de Stendhal, ou não se lembra exatamente; apenas por um instante passa por sua imaginação como uma vaga lembrança. Guerman e os personagens de Stendhal são uma associação acertada. As associações certas dão vigor ao espetáculo, multiplicam incalculadamente sua força de ação, enquanto as associações falsas as destroem. Num espetáculo

pode acontecer que tudo se apegue à obra ao pé da letra — as perucas bem postas, os narizes colados, o texto é pronunciado com exatidão — e que, sem dificuldade, as associações de idéias que ocorram na mente do espectador sejam opostas ao pensamento do autor e ao espírito da obra.

Com dois exemplos do repertório do Teatro de Arte podemos mostrar tôda a fôrça das associações de imagens formadas sôbre o texto da obra. *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen, obra, segundo o pensamento do autor, das mais conservadoras e anti-sociais, que prega o isolamento social, mas que descobre, emocionalmente, o motivo da luta do homem isolado contra a maioria. Tinha muito sucesso revolucionário na revolucionária situação da Rússia, às vésperas de 1905, numa platéia saturada de emoção revolucionária. As associações de idéias dos espectadores davam um acento totalmente diferente a todo o argumento da obra. O mesmo sucedeu com *As Portas do Reino*, de Hamsen. O espectador desprendia-se por completo do texto dos monólogos de Kaveno, que divulgavam a doutrina de Nietzsche, e, por fôrça de suas associações de idéias, que vinculam com o princípio revolucionário a luta de uma minoria ativa contra a maioria, via a luta de Kareno contra os liberais, que segundo o autor era uma luta desde posições mais “direitistas”, como uma luta revolucionária a qual impunham o sêlo do seu próprio esquerdismo. Recordo isto perfeitamente por ter interpretado, muitas vêzes, o papel de Kareno.

Há pouco tempo assisti a um espetáculo com boa direção, cenários perfeitos, onde trabalhavam magníficos atôres e cujo texto não era mau. No entanto, o público ria aprovadoramente das réplicas de um personagem vulgar que um bom intérprete representava com desacêrto, e ouvia indiferente os monólogos dos personagens positivos. Então eu disse a mim mesmo: tenho de falar com êste diretor. Trata-se de uma nulidade, e um dêsses imbecis mais perigosos do que qualquer inimigo. Que espetáculo é êste? Há poucos neste estilo?

Antes da estréia de *A Dama das Camélias* eu estava incrivelmente inquieto. Como não, se nos ensaios gerais o espetáculo havia durado quase cinco horas. Os produtores olhavam

me ferozmente. Cortei algo a tôda pressa; mas, de tôdas as maneiras, resultava grande. A tentativa de reduzi-lo excessivamente havia dado como resultado uma dessas conservas literárias que os norte-americanos obtêm condensando as grandes novelas de Tolstói. Eu esperava, extraordinariamente agitado, a reação dos espectadores. Iriam escutar ao meu pausado relato? E num instante quase chorei (não se trata de uma forma retórica, mas de um fato!) ao ver um espectador seguindo o espetáculo sem nenhum esforço aparente. Êste foi para mim um momento de alegria e triunfo extraordinários. Logo acudiram-me êstes pensamentos: o espectador que tem pressa é inimigo do teatro. Os remédios amargos nós os tomamos de um gole, mas em troca saboreamos lentamente um prato bem preparado. Não se deve abusar da paciência do espectador, mas tampouco deve-se satisfazer ao espectador que tem pressa. Se o teatro não pode obrigar o espectador a esquecer que tem pressa, tem êste teatro direito a existir?

Quando, estando em Kislodvski, soube da morte de Stanislávski, através de Livánov, senti o desejo de fugir, e, sozinho, longe de todos, chorar como um menino que tinha perdido o pai.

Estou convencido de que o ator ao adotar uma postura física acertada pronuncia bem o texto. Mas a eleição de um plano acertado é um ato consciente, um ato do pensamento criador. Pode haver planos errôneos, aproximativos, fortuitos, exatos, etc. A gama para eleger-se é imensa. Mas, da mesma maneira que o escritor busca a palavra exata, eu também busco o plano mais exato.

A postura em cena não é um agrupamento estático, mas um processo: a influência do tempo no espaço. Além do princípio plástico, há nela o princípio do tempo, quer dizer, rítmico e musical. O jôgo do ator é a melodia, a postura em cena, a harmonia.

Permitam dizer-lhes, colegas e discípulos meus, que a tese do teatro do diretor de cena é um completo absurdo ao qual não se deve dar crédito. Não há diretor de cena — se verda-

deiramente o é — que coloque sua arte acima dos interesses do ator como figura principal do teatro. Não existe um diretor verdadeiro que coloque a sua arte acima da do ator: o ator é, no teatro, o elemento principal. A arte da direção, a composição dos jogos de cena ou a alternância da luz e da música estão ali para servir aos magníficos atôres.

A sensibilidade é o mais precioso na arte. Porém, cada artista tem sua idéia própria da sensibilidade. Existe a sensibilidade de Púshkin e a sensibilidade do primitivo. Não existe uma sensibilidade exequível e compreensível para todos.

O artista deve procurar sua sensibilidade própria, que não se pareça nunca com a de seu companheiro. A suprema sensibilidade da arte é uma coisa a que se chega e não da qual se parte. É um ápice e não um fundamento.

Meu credo é: uma linguagem teatral sensível e lacônica que conduza a complexas associações de idéias. Assim gostaria de encenar *Boris Gudonov* e *Hamlet*.

Seguramente não há diretor de cena no mundo que tenha sido tão criticado quanto eu; mas, creiam-me, ninguém me julga tão duramente quanto eu mesmo. É certo que não gosto muito de atos públicos de contrição. Opino que, no final das contas, isto é um assunto entre nós dois: eu e meu outro eu. . . Mas a autocrítica interna é uma coisa estranha. Há triunfos dos quais alguém se envergonha e reverses dos quais outro se orgulha.

Os críticos que me visaram pouco me atingiram. E não porque fôssem poucos os caçadores que dispararam, mas porque sou um alvo que se move muito depressa.

Vocês sabiam que Salvini e Rossi, no papel de Hamlet, representavam de modo diferente, de um espetáculo para o outro? Omitiam ou não os diálogos filosóficos em função da composição da platéia.

Quem não deu tudo de si à arte, não lhe deu nada.

O mais belo na arte é que, em cada nova etapa, somos novamente aprendizes.

Na arte trágica, as cenas seguem-se numa linha ascendente; na arte sentimental, em linha que declina.

Em suas amizades pessoais o ator não deve se limitar ao meio profissional. Chtchepikin tinha por amigos Herzen e Gogol, e Lenski, Tchekov. Procuro sempre freqüentar os escritores, músicos e pintores. Isto alarga meu horizonte e me faz sair do conservadorismo dos interesses corporativos.

O diretor de cena atinge o ponto culminante aos quarenta e quarenta e cinco anos. Nesta idade, a riqueza das impressões acumuladas vem reforçar sua experiência profissional.

O que o ator tem de mais precioso é a sua individualidade. É preciso que ela brilhe através de cada uma de suas encarnações, por mais hábeis que sejam. Houve um ator chamado Petróvski, que possuía uma espantosa técnica de metamorfose; mas, como não possuía personalidade, nunca se transformou num grande ator. Talvez possuísse uma personalidade em estado embrionário, mas como não a desenvolveu, terminou por perdê-la totalmente.

Na vida os escroques simulam geralmente doença; na arte, simulam freqüentemente a saúde.

Não sei mais quem disse: "A relação entre a arte e a realidade é a mesma que entre o vinho e a uva". Que pensamento correto!

Um dia, em Constantinopla, visitei uma escola muçulmana, perto de uma mesquita. Fiquei espantado ao ver que, para aprender de cor os versículos do Alcorão, o aluno tomava a mão do mestre e, juntos, eles balançavam-se ritmicamente. Compreendi que um ritmo rigoroso ajuda o aluno a concentrar-se e fixar melhor. O ritmo é um poderoso auxiliar!

Vi, até hoje, uns quinze a vinte Hamlet, e nenhum se parecia com o outro. Só havia uma coisa em comum: a roupa negra.

Não confundam as noções de “tradição” e de “ clichê”. O clichê é uma tradição vazia de significado.

Shakespearizar não é, de modo algum, restaurar a técnica do teatro da época shakespeariana, mas assimilar, numa nova matéria, sua multiplicidade de planos, sua envergadura e seu sentido do monumental.

Vocês sabem que no momento da Revolução foi traçada uma linha divisória entre os artistas? Sòmente os tolos não acreditam que todos os escritores, músicos e pintores que emigraram só pensavam nas suas contas bancárias ou em suas *vilas* confiscadas. A maioria nem tinha isto. O principal, no entanto, é que Górkí, Maiakóvski, Briussov e muitos outros (eu também) compreenderam logo que a revolução não é sòmente uma fôrça destruidora, mas também uma fôrça criadora. Aquêles que só puderam ver o seu poder destruidor maldisseram-na. Mas ainda que Maiakóvski e eu não pertençamos à mesma geração, a Revolução foi para nós dois como um nôvo nascimento.

O objeto que você segura deve ser como o prolongamento de sua mão.

Leiam o estudo de Bernard Shaw sòbre Duse e Sarah Bernhard! Isto sim é crítica teatral!

Arrependo-me profundamente de não ter montado *A Casa dos Corações Partidos*, de Bernard Shaw. Tinha meditado muito sòbre esta peça e se tivesse bons atôres poderia tê-la montado em três semanas. Por que riem? Por causa de um tempo tão curto? Stanislávski, quando jovem, não se espantaria. Tornamo-nos preguiçosos, desaprendemos a trabalhar intensamente... Eu, também...

Só os maus diretores acreditam que as peças de Ibsen são calmas. Leiam com atenção e verão que são tão movimentadas quanto as montanhas russas.

Um *vaudeville* é sempre composto simètricamente; qualquer assimetria é nêle inadmissível. Em *O Jubileu*, de Tchekov, val-

samos duas vezes, o que dá ao espectador um sentimento de equilíbrio; percebe, dessa forma, a estrutura musical do *vau-deville*.

O *vaudeville* não admite personagens desagradáveis. Mesmo o vilão tem um certo encanto. É uma lei do gênero.

A *Saída do Teatro*, de Gogol, é uma explicação trágica entre o autor e o público. Sempre foi meu desejo montá-la, mas uma condição era necessária: os menores papéis teriam de ser desempenhados pelos melhores atôres. Só poderia apresentá-la reunindo as fôrças de todos os grupos de Moscou e Leningrado.

Leconte de Lisle disse que etmológicamente falando, não existe a noção de forma, sendo a forma a expressão mais natural do pensamento. Assino isto com as duas mãos.

A noção do "grotesco" não tem nada de misterioso. Trata-se simplesmente de um estilo cênico que joga os contrastes e não cessa de deslocar os planos de percepção. *O Nariz*, de Gogol, por exemplo. Não pode haver, em arte, métodos proibidos; existem somente métodos mal empregados.

Claro, Dostoiévski foi um dramaturgo nato. Percebe-se, em seus romances, pedaços das tragédias que êle não escreveu. Apesar de todos os erros cometidos por seus adaptadores, podemos dizer o Teatro de Dostoiévski, como dizemos o teatro de Gogol, de Púshkin, de Ostróvski ou de Lermontov. Arrependo-me de nunca ter trabalhado em Dostoiévski, pois me parece que entendo bem o seu "realismo fantástico".

Não podemos aplicar os mesmos métodos de representação para Maiakóvski e Tchekov. Não existe em arte uma gazua para tôdas as fechaduras. Em arte temos de procurar sempre, para cada autor, sua própria chave.

Nos personagens das peças de Maiakóvski existe sempre uma parcela da personalidade do autor, como encontramos nos personagens de Shakespeare uma parcela de Shakespeare.

Se quisermos ter uma noção da figura legendária de Shakespeare, não devemos folhear nem as genealogias nem os velhos registros paroquiais, mas estudar os seus personagens. Posso até imaginar a sua voz, como sempre penso ouvir a voz de Maiakóvski nos seus personagens.

Górki escreveu algumas notas cheias de sabedoria sôbre o comportamento das pessoas quando estão sôzinhas. Elas foram lidas para mim, em 1925, quando fui visitá-lo em Sorrento, e fiquei entusiasmado com o que havia de inteligente e incisivo nelas. A necessidade de representar, inerente à natureza humana, está expressa ali com muito mais evidência do que nos tratados de Evreinoff, pretensiosos e alambicados. Todo ser humano possui uma faculdade que o torna um ator. Observem: vocês chegam de uma reunião onde discursaram, ou de um encontro de amor, ou da margem de um rio onde salvaram uma criança de afogamento — pois bem, vocês chegam em casa e, durante algum tempo, continuam a se sentir o orador, o amante ou o herói. As pessoas não amariam de tal forma os atôres se êles não fôsem um pouco elas mesmas.

Tôda vez que fracasso, sei que devo esperar calma e pacientemente a chegada, do milagre — a mão amiga que me salvará. Depois que o Studio foi fechado, o milagre foi a carta de Kommissarjevskaja; depois que deixei êste teatro, fiquei, de início, num impasse, mas chegou a carta de Teliakóvski, sugerida por Golovine. Agora, o Teatro de Estado Meyerhold fechado, recebo o telefonema de Stanislávski...¹

Não, eu não gosto de trabalhar sentado diante de uma mesa. Não gosto, e é tudo. Parece também que nestes últimos tempos Stanislávski, êle também, abandonou esta maneira de trabalhar.

A única coisa que pode acontecer em tôrno de uma mesa é uma espécie de acôrdo entre o diretor e os intérpretes.

Quando comecei a dividir *A Floresta*, de Ostróvski, em episódios, todo mundo começou a vociferar; achavam que eu

¹ Esta anotação é de 1938.

imitava o cinema; ninguém se lembrou de que dessa forma foram compostos o *Boris Gudonov*, de Púshkin, e quase tôdas as peças de Shakespeare.

Amo o teatro e acontece que sinto-me encher de tristeza ao constatar que a chama da maestria vai passando, pouco a pouco, para as mãos dos atôres de cinema. Não falo de Chaplin: uma intuição mágica faz com que o amemos muito antes de conhecê-lo. Mas Buster Keaton! Trata-se de um fenômeno excepcional: fineza de interpretação, desenho cênico incisivo, estilo reservado do gesto...

O que eu vou dizer vai-lhes parecer um paradoxo: para interpretar pequenos papéis muitas vêzes preciso de atôres mais qualificados do que para os papéis centrais. O segredo da execução de *Boris Gudonov* estava na distribuição dos pequenos papéis.

Não gosto de começar o trabalho a partir do primeiro ato de uma peça. Prefiro proceder como certos dramaturgos franceses que começavam pelo fim, pelos pontos culminantes, e depois voltavam para a exposição. Agrada-me atacar, de início, os episódios difíceis, depois, então, dedico-me aos fáceis. Trabalhei assim na maioria dos meus espetáculos.

A lei fundamental da biomecânica é muito simples: o corpo inteiro participa de cada um dos nossos movimentos. Compreendido isto restam estudos, exercícios, aperfeiçoamento. Existe alguma coisa aí que possa justificar a indignação e os protestos, alguma coisa que seja herética, inaceitável? Sem dúvida, trata-se de uma particularidade que me é pessoal: minhas declarações assumem aos olhos de certas pessoas um ar de paradoxos e heresias pelas quais eu deveria ser queimado na fogueira. Tenho certeza de que se eu declarar amanhã que o Volga se lança no Cáspio, exigiriam de mim, depois de amanhã, que reconhecesse o êrro da minha declaração!

Se eu viver algum tempo ainda, tentarei encontrar uma solução teatral para o que em literatura chamamos de "monólogo interior". Já tenho algumas idéias sôbre isto. Não, por

enquanto não posso dizer nada... Além do mais, não sei que peça conviria para isto!

Quando me dizem: "Você é um mestre!", sorrio para mim mesmo: inquieto-me em cada estréia como se fôsse fazer exame para um lugar de segundo violino.

Quem disse que eu sou um velho? Tenho vontade de ir ao Conselho dos Comissários do Povo e dizer: "Já que eu não vim de um esquite de chumbo e sim de uma cura no estrangeiro, incensem-me, em lugar de guardar o incenso para depois da minha morte". Maiakóvski dizia: "Aos vivos — pão! Aos vivos — o papel!"

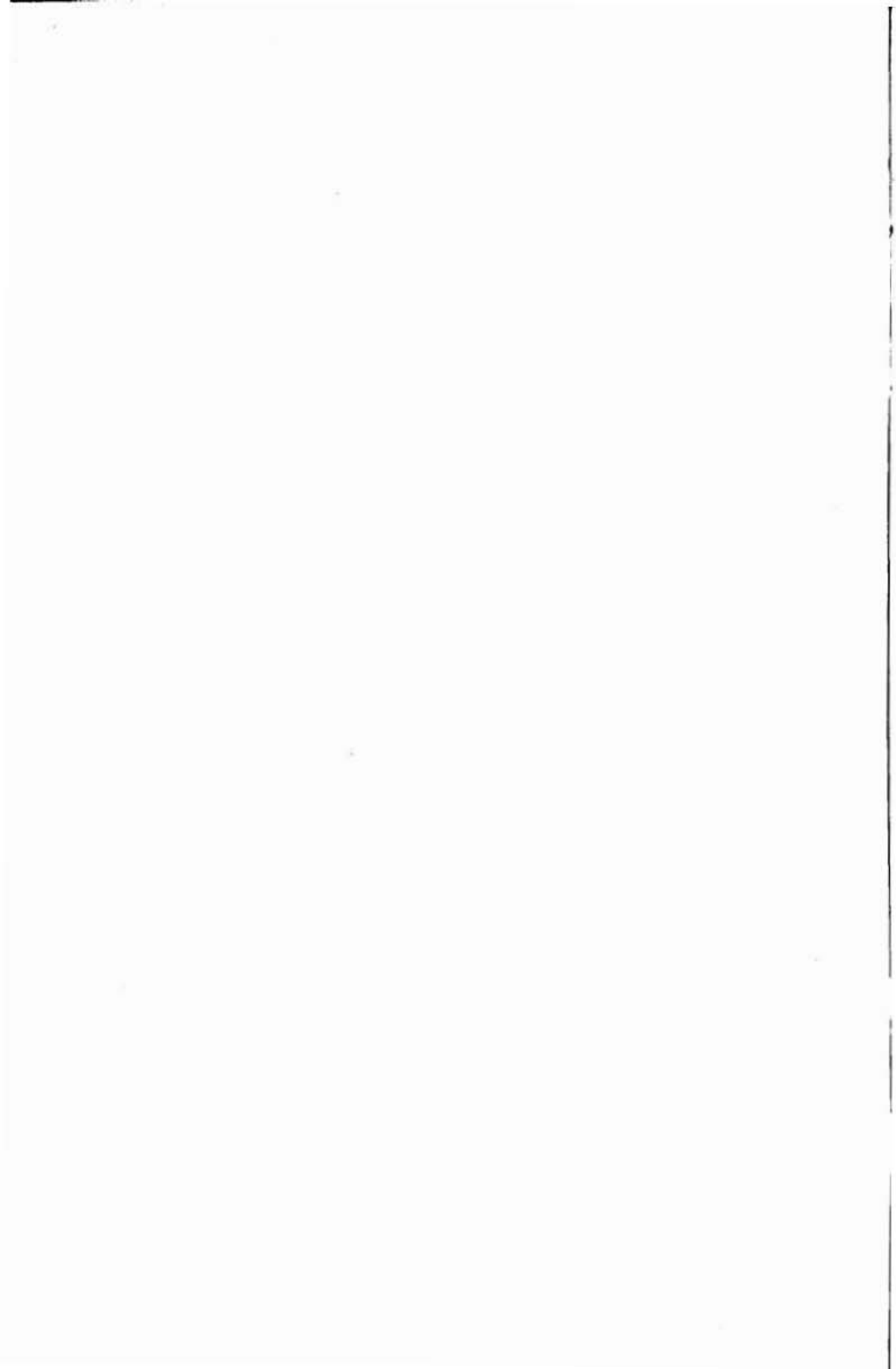
Gostaria de poder acrescentar: "Aos vivos — respeito!"

O figurino faz parte do corpo. Olhem para um montanhês: a capa parece esconder o corpo, mas num verdadeiro caucasiano a capa vive, através dela é possível perceber as pulsações rítmicas do seu corpo. Depois de ter assistido às danças de Fokin, fui aos bastidores ver como era o seu figurino. Para compreender a natureza do figurino cênico, Stanislávski foi estudar em Paris.

Um bom ator de mímica pode-se deixar fascinar pelas pausas; mas estas, se forem longas, podem ser insuportáveis se o ator não tiver uma noção exata de tempo. Aí é necessário saber se controlar.

A vida de todo artista autêntico é sempre a de um homem constantemente dilacerado pela insatisfação de si mesmo. Somente os amadores estão sempre satisfeitos e não se atormentam. O profissional está sempre cheio de exigências. Ignora a auto-suficiência. Quando um artista aparenta estar satisfeito consigo, trata-se geralmente de uma atitude de autodefesa, uma armadura artificial contra os apedrejadores. Assim aconteceu com Maiakóvski. Muitas vêzes parecia ser presunçoso, mas eu, que o conheci, sei que a brutalidade que afetava era apenas uma carapaça infinitamente frágil. A vida de um artista tem a alegria de um só dia, quando êle coloca a última pincelada na tela, e tem a dor de muitos outros dias, quando percebe seus erros.

CARTAS A TCHEKOV



Moscou, 29 de setembro de 1899

Caro e estimado Anton Pavlovitch!

Deixai-me fazer um modesto pedido e não vos aborreçais se êle parecer muito ousado! Eis do que se trata. Estou encarregado do papel de Johannes, em *Os Solitários*, de Hauptmann. Ajudai-me, peço, no meu trabalho. Como entendeis o Johannes? Dizei-mo, nem que seja de um modo geral, com a condição de que isto não vos fatigue. Os ensaios começarão na próxima semana.

Tôda a companhia reuniu-se ontem para um *Te Deum* que terminou não sendo realizado, pois o metropolitano proibiu qualquer manifestação religiosa num teatro. Tanto melhor, pois talvez seja a razão (em parte) por que a nossa reunião revestiu-se de um caráter particularmente solene de fôrça e liberdade. Como os Boers, defendemos a nossa independência. Stanislávski leu o *Te Deum* e nós cantamos. Numa breve locução, Dant-

chenko agradeceu à companhia pelo trabalho de sete meses. Depois, bebemos chá. A atmosfera solene era reforçada pelo fato de que, não sei bem por que, os atôres estavam silenciosos e concentrados. Nenhum discurso, nenhuma palavra banal. Dantchenko propôs que enviássemos um telegrama ao governador-geral de Moscou. Alguns gritaram: De acôrdo, mas a maior parte permaneceu silenciosa. Quanto à proposta de enviar um telegrama a vós e a Hauptmann, não sômente foi aceita por unanimidade, mas também com entusiasmo.

Desde muito tempo não sinto tanto entusiasmo. Sei por que: o Teatro compreendeu e declarou abertamente que sua grande fôrça residia no vínculo forte que o liga aos maiores dramaturgos europeus. Estou feliz de ver enfim realizar-se meu sonho secreto.

Nós esperamo-vos para a estréia de *Tio Vania*.

Espero vossa resposta rápida.

Vosso admirador profundamente respeitoso

Vsévolod Meyerhold

RESPOSTA DE TCHEKOV A MEYERHOLD

Ialta, início de outubro de 1899

Caro Vsévolod Emilievitch, não tenho nas mãos o texto de Hauptmann e só posso falar sôbre o Johannes de modo geral. Se me enviardes a peça, lerei, e escreverei com maiores detalhes; no momento falarei no que para vós apresenta um interêsse prático imediato. Acima de tudo Johannes é completamente um intelectual; trata-se de um jovem sábio que se formou numa cidade universitária. Ausência total de elementos burgueses. Maneiras de um homem bem educado, habituado a freqüentar os melhores lugares; seu exterior e seus movimentos são os de um ser jovem e suave, que viveu no seio da família, mimado por ela e continua a viver sob a asa materna. Mas Johannes é um sábio alemão: mostra-se pois reservado em relação aos homens. Pelo contrário, quando se encontra entre mulheres deixa-se conduzir por uma ternura feminina. Vêde a cena com sua mulher que é característica; ainda que já ame a

Ana ou, pelo menos, comece a amá-la, não pode se impedir de acariciar a espôsa. Vejamos agora seu nervosismo. É preciso não exagerá-lo, para que o lado neurótico não esconda o resto e não se apresente como o principal, que é a sua solidão, esta solidão que só é sentida pelos sêres nobres e sadios (num sentido elevado). É preciso que o Johannes seja apresentado como um homem solitário que só demonstra seu nervosismo nos lugares mencionados pelo texto. Não tratai esta neurose como um fenômeno singular, mas lembrai-vos que, em nossa época, todo homem culto, ainda que dos mais equilibrados, encontra uma grande irritação em sua casa, com sua família; pois aí manifesta-se, como em nenhuma parte, a luta entre o presente e o passado. Trata-se de uma exacerbação crônica, nada patética, uma exacerbação que os convidados nunca notam e só se faz sentir nos mais próximos — a mãe, a espôsa —, uma exacerbação que chamarei de familiar. Não exagerei êstes traços, porque senão criareis um personagem irritável e não um solitário. Eu sei que Stanislávski insistirá num nervosismo excessivo, que êle vai querer hipertrofiá-lo — mas não deveis ceder: não deveis sacrificar a beleza, a fôrça da voz e da palavra a um elemento tão secundário quanto um sotaque.

Agradeço-vos lembrades de mim. Peço que me escrevais, isto será generoso de vossa parte, pois me entediou muito. Faz um belo tempo.

Vosso

A. Tchekov

Moscou, 23 de outubro de 1899

Caro e estimado Anton Pavlovitch!

Representei, no dia 19 de outubro, pela primeira vez, *A Morte de Ivan, o Terrível*, de Alexis Tolstói.

Preparei-me cuidadosamente para êste espetáculo. Sua aproximação agitou-me de tal modo que não conseguia concentrar-me. Eis por que demorei tanto a responder vossa carta.

Aperto-vos a mão fortemente, Anton Pavlovitch, e agradeço-vos por me dar as características de Johannes. Ainda que o tenha feito quanto às generalidades, isto foi feito com tal maestria que sua figura apareceu-me claramente. Neste momento

não possuo nenhuma dúvida quanto à peça nem quanto ao papel, senão aproveitaria a vossa amável solicitude para esclarecer-me. O vosso esboço geral foi suficiente para sugerir uma série de detalhes quanto ao traço fundamental de um intelectual solitário, sadio, elegante mas ao mesmo tempo cheio de muita tristeza.

Ainda não começamos os ensaios de *Os Solitários*, pois todo o nosso tempo livre é dedicado à montagem de *Tio Vania*, cuja estréia está marcada para o dia 26 de outubro.

Estes últimos tempos tenho representado quase tôdas as noites; de manhã sinto-me cansado e não tenho assistido aos ensaios do *Tio Vania*, que são sempre de manhã.

Fui ao ensaio geral, vi os dois primeiros atos (mas não fiquei para os outros, pois os cenários ainda não estavam prontos, e eu não quis romper a unidade das minhas impressões).

A peça está maravilhosamente montada. Notei principalmente a medida da concepção geral, medida que é mantida do início ao fim. Pela primeira vez os dois diretores misturaram-se totalmente.

Corre a notícia de que viríeis a Moscou em dezembro. Vinde rápido! Não vos amedronteis com o frio. Sabeis que o amor de vossos inumeráveis admiradores vos aquecerá de Moscou ao Pólo Norte.

Tôda a companhia vos envia lembranças e deseja um grande sucesso. Até logo!

Vsévolod Meyerhold
que vos estima.

Moscou, 21 de janeiro de 1900

Caro e estimado Anton Pavlovitch!

Feliz Ano Nôvo!

Aperto-vos fortemente a mão e agradeço o vosso original "cartão de visitas".

Perdoai-me não ter enviado felicitações pelo vosso aniversário. Eu o ignorava.

Há muito tempo que desejava vos escrever, mas não consequi por excesso de ocupação. Posso enfim fazê-lo mas meu

estado é detestável e escrevo com dificuldade. Tenho dor de cabeça, muita tosse e febre. Sinto calafrios há mais de duas semanas e não consigo me restabelecer apesar de um tratamento rigoroso.

Meu humor é execrável.

Não consigo compreender por que é tão difícil viver.

Talvez seja problema de meu caráter. Quem sabe não sou um neurastênico?

Enfim, não compreendo por que vos escrevo. Talvez porque, sem dúvida, sabereis ler nas entrelinhas.

Ignoro se recebestes a carta que respondia à vossa última carta.

Ainda uma vez, muito obrigado pela amabilidade.

Aperto fortemente a vossa mão.

Vsévolod Meyerhold
que vos estima.

Moscou, 18 de agosto de 1900

Caro Anton Pavlovitch!

Se não fôr incômodo gostaria de receber a vossa ajuda no seguinte. Traduzi êste verão do alemão o drama (em 5 atos) de Hauptmann *Antes do Levantar do Sol!* De volta a Moscovo entreguei a Stanislávski na esperança de que o Teatro o incluísse no repertório. Vladimir Ivanovitch leu a peça e achou-a interessante, ainda que escrita por uma mão inexperiente (trata-se da primeira peça de Hauptmann). Teme que a censura dramática especial não a deixe ser encenada. Acha-a muito crua para a cena, por causa de suas tintas ultra-naturalistas. É evidente que o autor escreveu-a sob a influência de Zola.

Vladimir Ivanovitch aconselhou-me a publicá-la.

Aconselhai-me, Anton Pavlovitch, que devo fazer?

Devo-vos enviar uma cópia antes? Ajudai-me, peço-vos. Talvez julgueis possível escrever desde agora a Balmont, para incluí-la nas publicações das obras completas de Hauptmann. Tenho mêdo que alguém lhe entregue uma outra tradução.

Espero vossa resposta com grande impaciência.

Passei bem o Verão mas não me encontro num estado de espírito favorável para vos falar sem que me lamente dos meus aborrecimentos.

Voltei a Moscou no dia 31 de julho, e já a primeiro de agosto os ensaios começaram. Ensaíamos no momento *Snégourotchka*¹, *O Doutor Stockmann* e *Quando Despertarmos de Entre os Mortos*².

Desempenho papéis episódicos nas duas últimas e me canso muito.

Todo mundo espera vossa peça com uma impaciência febril³.

Quando irei encontrar-vos, Anton Pavlovitch? Pelo menos posso esperar uma vossa resposta.

Pretendeis vir a Moscou?

Recomendações à senhora vossa mãe e a Maria Pavlovna⁴.

Aperto vossa mão.

Vsévolod Meyerhold
que vos estima.

Moscou, 4 de setembro de 1900

Obrigado infinitamente, caro Anton Pavlovitch, por concordar com que eu publique a peça que traduzi. Envio uma cópia hoje para uma leitura vossa. Mas se estiverdes muito dedicado à vossa nova peça, não vos preocupeis. O meu projeto pode esperar. No entanto se houver tempo para que a leiais, peço-vos que o façais com um lápis na mão e anoteis qualquer defeito estilístico e toda expressão pouco clara. Estou muito confuso. Tenho a impressão de que vos impeço de trabalhar.

No teatro há uma grande agitação. Ensaios de manhã à noite. Muita gente, animação. *Snégourotchka* está quase pronta. A montagem é maravilhosa. Gretchaninov, compositor da música, ultrapassa Rimski-Korsakov pela sua simplicidade, pelo colorido e estilo. Em certas passagens a platéia tem um

¹ Conto feérico de Ostróvski.

² Peças de Ibsen.

³ *As Três Irmãs*, de Tchekov.

⁴ Irmã do escritor.

riso homérico. E isto é provocado unicamente pela música e não pelas palavras. Tentai vir para a estréia.

Máximo Górkí encontra-se, no momento, em Moscou. Está completamente transportado e não falta a nenhum ensaio. Maria Pavlovna assistiu a um dêles. Hoje irei tomar chá com ela às 5 horas. Tenho-me dado bem com Olga Leonardovna⁵. Górkí estará lá também. Escreverei contando como passamos a *soirée*.

Faz um frio terrível em Moscou. Já começa a nevar.

Será que a vossa peça não pode ser montada ainda êste ano? Tenho esperanças de conseguir um pequeno papel nela. Primeiramente eu desfaleço quando estou sem trabalho e, depois, representar um homem tchekoviano é tão importante e interessante quanto representar Hamlet.

Até breve! Até logo!

Vsévolod Meyerhold
que vos quer bem.

Moscou, 1 de outubro de 1900

Caro Anton Pavlovitch!

Perdoai-me ter demorado tanto a vos responder. Mas não tenho estado em condições de escrever. Recebi meu manuscrito. Obrigado por haverdes solucionado o problema de sua publicação, que tanto me atormentava.

Já há uma semana começou a temporada teatral. "Como vivi pouco e, quantas coisas sentidas..."⁶ *Snegourotchka* custou um dispêndio imenso de forças artísticas, de esforços, da imaginação do diretor e quanto dinheiro! Os intérpretes perderam a coragem e continuaram seu trabalho com a morte na alma... Indiferente à beleza da peça e ao seu humor, o público não se cansa de criticar. Todo mundo ficou aborrecido... Que se passa então?

É preciso acreditar que *Snegourotchka* está fora de época. É preciso acreditar que o apêlo à beleza não satisfaz nesta hora

⁵ Madame Knipper, artista do Teatro de Arte, futura esposa de Tchekov.

⁶ Verso de Lermontov.

contemporânea tão agitada, sôbre as ruínas do que era a base de tôda a nossa existência. . .

A menos que se trate do capricho de um público neurótico ou do resultado de sua cega confiança na imprensa. Como compreender isto? Górkí, não se sabe por que, acredita que a imprensa e o público são ignorantes.

Na realidade nossos críticos teatrais são ignaros. Mas o público? Ele é crédulo, é verdade, mas não deve ter perdido a intuição. A peça, ainda que bela, será sem profundidade?

Nosso principal diretor tem certamente muita culpa: mais uma vez quis ser por demais mago. Impossível contar tudo por carta.

Ontem apresentamos vosso *Tio Vania*. Trata-se da primeira peça vossa representada nesta temporada. Ainda que fôsse sábado, o público foi muito mais numeroso que nas outras apresentações (*Os Solitários*, *A Morte de Ivan*, *o Terrível*). A representação foi muito exata e o público acolheu a peça e os atôres com entusiasmo.

Representaremos *A Gaivota* quinta-feira. Enfim! Ansiávamos por isto.

A semana inteira representei meus dois velhos papéis: Johannes e Ivan, o Terrível.

Não tenho coragem para continuar escrevendo, mas como gostaria de vos encontrar.

Até logo! Sim?

Aperto fortemente a vossa mão.

Vsévolod Meyerhold
que vos estima.

Todo mundo vos saúda e vos espera!

Moscú, 18 de abril de 1901

Caro Anton Pavlovitch!

Escreveis: "Obrigado por vos lembrardes de mim!" Será que acreditastes que eu vos tinha esquecido, por ter deixado de escrever durante tanto tempo? Penso em vós sempre. Quando vos leio, quando represento vossas peças, quando reflito no sen-

tido da vida, quando estou em desacôrdo com os outros e comigo mesmo, quando soffro de solidão...

Ao calar-me deixei de vos dar uma prova real do meu pensamento constantemente voltado para vós; a única razão consiste em que tenho a consciência mal armada para a vida; sei que as coisas que me fazem falta não têm nenhum interêsse para quem quer que seja.

Sou irritável, susceptível e todo mundo me acha desagradável.

Soffro e penso em suicídio. Pior se me desprezam. Cultivo o mandamento de Nietzsche: *Werde was du bist*⁷.

Expresso mal o que sinto. Odeio a mentira, não do ponto de vista da moral comumente admitida (que é ela mesma fundamentada na mentira), mas como um homem que aspira a purificar sua personalidade.

Encho-me de indignação com a arbitrariedade policial que testemunhei em Petersburgo no dia 4 de março⁸, e não consigo entregar-me com serenidade à minha arte enquanto meu sangue ferve e tudo me chama à luta.

Desejo arder no espírito do meu tempo. Desejo que todos os servidores da cena compenetrem-se da sua alta missão. Não posso contemplar tranqüilamente os meus camaradas, que, estranhos ao interêsse público, recusam-se a se elevar além dos seus interêsses de casta.

Sim, o teatro pode desempenhar um papel imenso na transformação de tudo o que existe! Não é em vão que a juventude de Petersburgo faz questão de sublinhar sua atitude em relação ao nosso teatro. Enquanto que, na igreja e na praça, espancava-se cruel e cnicamente esta juventude com sabres e paus, ela podia, no teatro, dar livre curso aos seus protestos contra a arbitrariedade policial, destacando frases que nada tinham a ver com a idéia geral da peça, mas que esta juventude aplaudia freneticamente: "Será justo que imbecis governem pessoas ins-

⁷ Em alemão no original: "Tornai-vos no que sois".

⁸ No dia 4 de março de 1901, diante da catedral de Kazan, em Petersburgo, houve uma manifestação estudantil que foi ferozmente reprimida. Este episódio, que foi uma das etapas da revolução em marcha, coincidiu com a excursão do Teatro de Arte de Moscou, que montava, entre outras peças, *O Doutor Stockmann*, de Ibsen. (Esta informação foi extraída de *Minha vida na arte*, de Stanislávski.)

truidas?” ou “quando vamos defender a liberdade e a verdade não se deve usar as melhores roupas”. Tais foram as frases de *Stockmann* que provocaram as manifestações. Unindo os partidos e as classes, o teatro impunha a todos uma mesma dor, um mesmo entusiasmo e induzia a protestar contra o que indigna geralmente a todo mundo. O teatro afirmou-se dessa forma além dos partidos e fêz compreender que dia virá em que suas paredes defenderão dos sabres aquêles que quiserem governar o país em nome da liberdade de todos.

A agitação pública dêstes últimos dias me reanimou e despertou em mim aspirações que nunca ousei sonhar. Tenho um desejo nôvo de aprender, aprender, aprender.

É preciso que decida já se desejo aperfeiçoar minha personalidade ou lançar-me na batalha pela igualdade.

Eis o que gostaria de saber: é possível que os homens se tornem iguais sem que cada um dêles renuncie à sua moral individual, já que ela não prejudique a ninguém e que seja compreensível a todos como uma manifestação do mesmo espírito?

E mais, acredito que não se deva procurar a condição de “senhor” ainda que a luta social nos coloque entre os “escravos”.

Estou terrivelmente atordoado e tenho sêde de saber.

Quando olho para as minhas mãos magras odeio-me, pois sinto-me impossibilitado de serrá-las num gesto agressivo.

Minha vida aparece-me como uma longa crise torturante de uma terrível doença. Só fiz esperar, esperar que esta crise se desvanecesse de uma maneira ou de outra. Não tenho mêdo do futuro, desde que o fim venha depressa, não importa que espécie de fim. . .

Vinde rápido, caro Anton Pavlovitch! Aquecei-nos com a vossa ternura. E a natureza se encarregará de aquecer-vos. Faz bom tempo. Dia a dia a primavera afirma-se. Temos vontade de sair pelo ar, no seio da natureza. Admiramos há pouco o pôr de sol em Petrovsko — Razumovskoie. Depois acompanhamos com o olhar as sombras que se condensavam e as silhuêtas das árvores subindo, pouco a pouco, sob o céu pálido, sempre mais altas, à medida que a obscuridade aumentava. A atmosfera refrescava, as estrêlas iluminavam-se e, como na natureza, as sombras desvaneciam-se na alma. Gostaríamos de

permanecer a noite inteira nesta atmosfera misteriosa e viver mil pensamentos para nos aproximarmos, nem que fôsse um pouco, da compreensão do significado inconcebível do ser...

Vsévolod Meyerhold
que vos estima calorosamente.

Escrevi uma palavra antes da chegada! Minhas melhores recomendações a vossa mãe.

TELEGRAMA

Kerson, 18 de outubro de 1902

Não tenho escrito por falta de tempo. Companhia vos agradece carta amável. Pedimos enviar telegrama recomendação prefeito Sebastopol para facilitar aluguel teatro estação primavera.

Meyerhold

Kerson, 1 de setembro de 1903

Caro Anton Pavlovitch!

Nós vos fazemos um grande pedido. Não seria possível que nos enviásseis um exemplar de vossa peça logo depois da representação do Teatro de Arte, para que não tenhamos de esperar pela publicação? Espero que nos ajudeis a montar vossa peça o mais rapidamente possível. Se o Censor não teve tempo de declarar que a peça está na lista das obras autorizadas, enviai-nos um exemplar "censurado". Está claro que assumimos tôdas as despesas.

Caro Anton Pavlovitch! Tenho a impressão de que vos aborreci. Falai-me com toda sinceridade. Por que tenho esta impressão? Respondestes a Lazarévski nossa carta comum (com a fotografia) e, a mim, nenhuma linha.

Estou muito preocupado com isto.

Estamos em plena ebulição. Começamos a temporada no dia 16 com *Ralé*⁹.

⁹ Peça de Máximo Górkí.

Esperamos vossa peça pois a companhia conservou o tom tchekoviano.

Caro Anton Pavlovitch, escrevei-me, ainda que duas palavras.

Vsévolod Meyerhold
que vos estima profundamente.

Lopatino, 8 de maio de 1904

Caro Anton Pavlovitch!

Agradeço muito a vossa carta tão amável, assim que tomastes conhecimento da minha doença, e perdoai-me que tenha levado tanto tempo para responder-vos.

Assim que parei de trabalhar e fui transportado a Moscou, minha saúde melhorou bastante. Consultei o médico. Ele proibiu-me de representar esta primavera e este verão. Nada foi encontrado nos pulmões. O coração está tranqüilo. Recomendou-me o campo. E eis-me aqui, desde a Páscoa, em Saratov. Florestas de abetos, água e correio duas vezes por semana sòmente.

Torna-se impossível para mim renunciar ao empreendimento teatral.

Kommissarjevskaja convidou-me para o seu teatro, mas tenho medo de Petersburgo. Ela quer que eu me encarregue *unicamente* do trabalho de direção. Por mais interessante que seja este trabalho, o do ator é infinitamente muito mais. Na minha atividade, a montagem me interessa na medida em que contribui para aperfeiçoar minha personalidade de artista.

No próximo ano minha companhia representará em Tiflis. Vinde-nos ver porque, no sentido artístico, amadurecemos. Representamos vosso *O Jardim das Cerejeiras*. Vendo a montagem do Teatro de Arte não sinto muita vergonha de nós. Não estou de todo satisfeito com a interpretação desta peça em Moscou. No conjunto.

Sinto necessidade de me expressar. Quando o gênio de um autor determina o nascimento do seu próprio teatro, este percebe o segredo da interpretação de suas peças, encontra uma

chave... Mas se o autor aperfeiçoa em seguida a sua técnica e sua arte eleva-se cada vez mais alto, o teatro, já que depende não de um mas de vários criadores, perde, pouco a pouco, esta chave. Foi assim, por exemplo, que o *Deutsches Theater*, de Berlim, perdeu a chave de interpretação das peças de Hauptmann. Foi assim, parece-me, que o Teatro de Arte ficou desamparado ao abordar o vosso *O Jardim das Cerejeiras*¹⁰.

Vossa peça é abstrata como uma sinfonia de Tchaikóvski. É pela orelha que o diretor deve percebê-la.

Lopakhine, o lacaio, Duniacha, Vária e Ana são particularmente mal interpretados.

Estão magníficos: Moskovine e Stanislávski¹¹.

Dizei-me a vossa impressão.

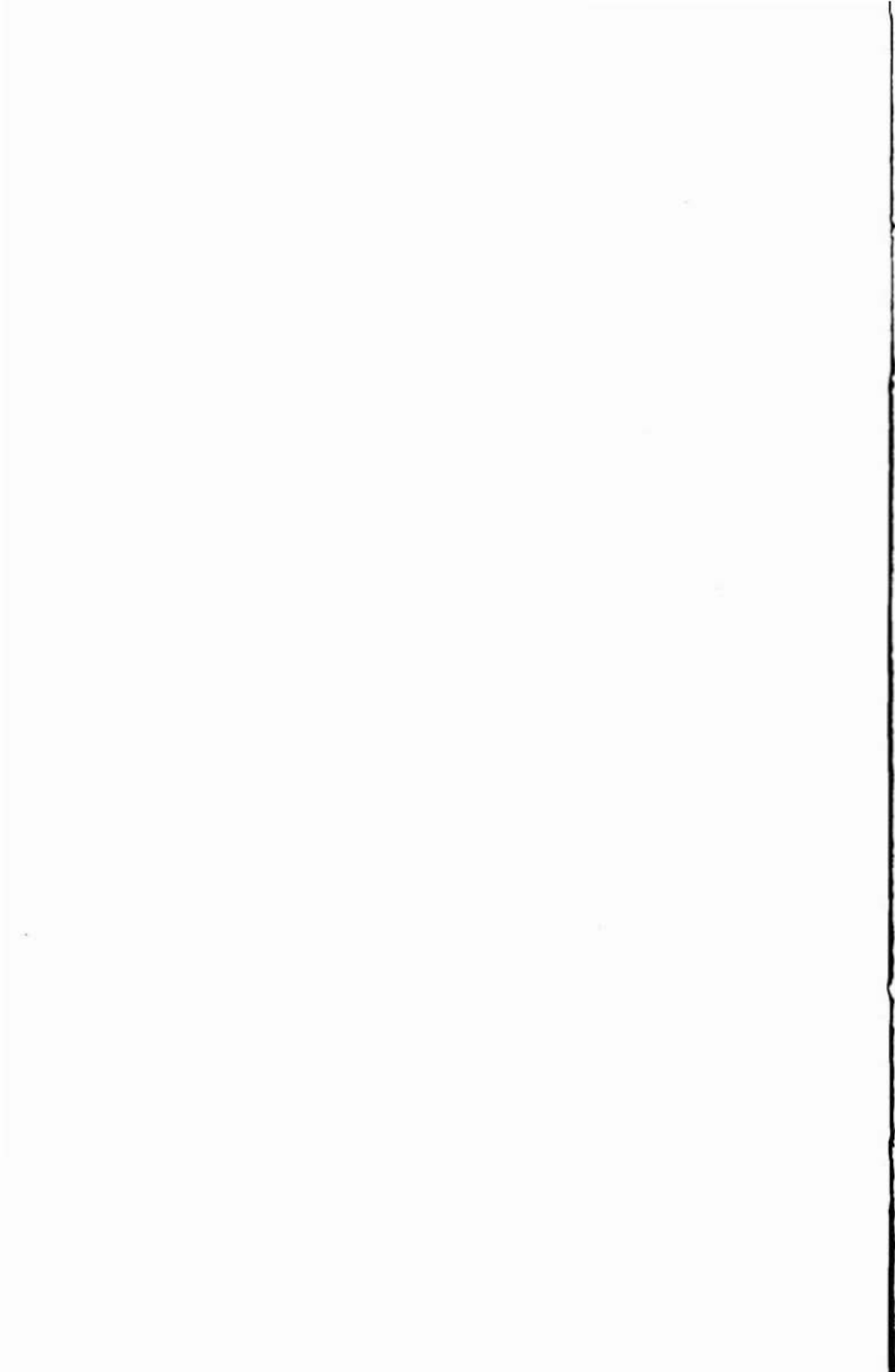
Transmiti a Olga Leonardovna minhas desculpas de não ter podido passar em sua casa. Estive pouco tempo em Moscou e com muita coisa a fazer.

Vsévolod Meyerhold
que vos estima profundamente.

Meu endereço: Estação Tchaadaesvska, Saratov.

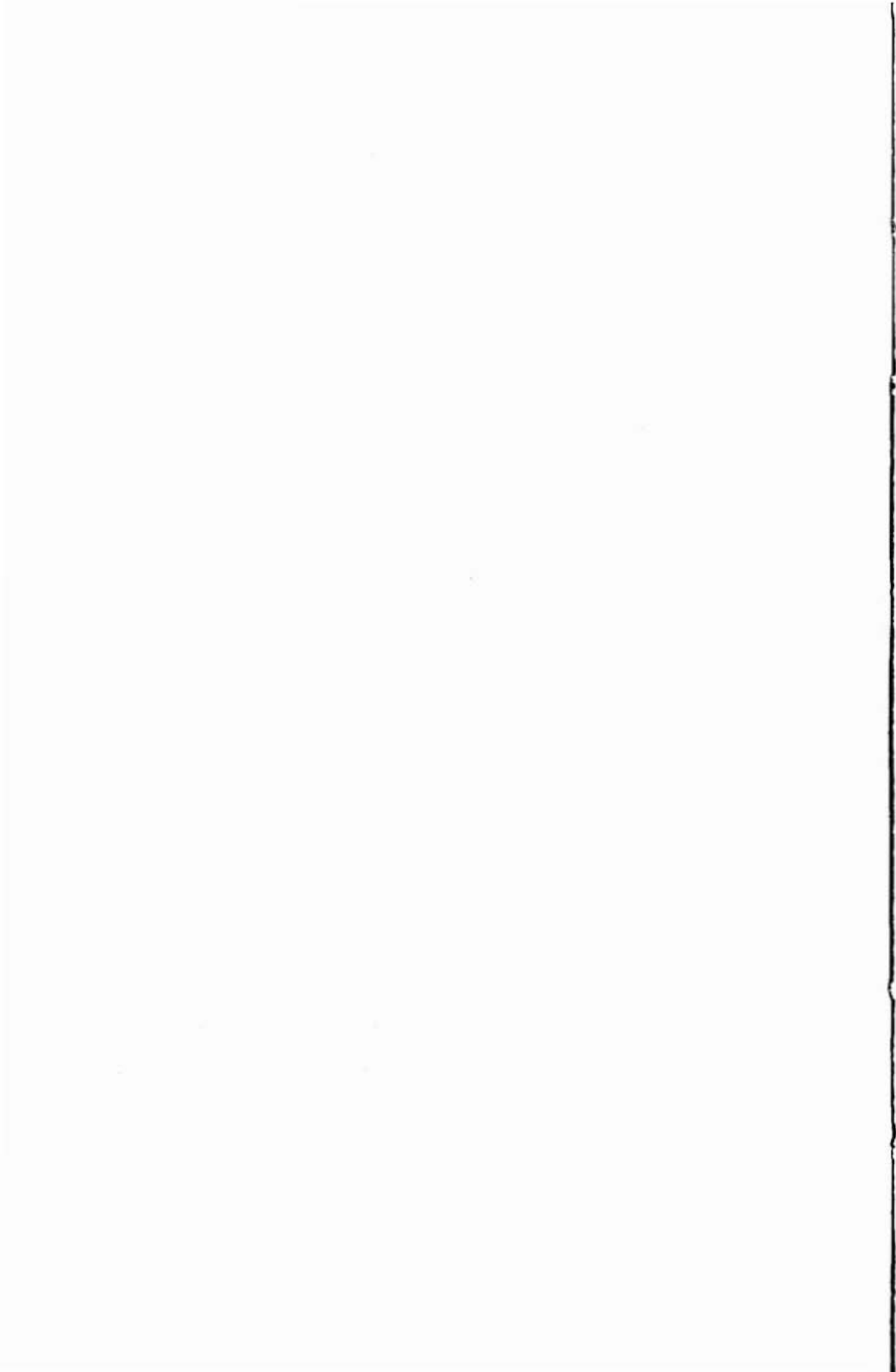
¹⁰ O fato que Tchekov não ficou satisfeito com a interpretação de *O Jardim das Cerejeiras*, pelo Teatro de Arte de Moscou.

¹¹ Intérpretes de Éplikodov e Gaev.



ENFRENTANDO O TRIBUNAL STALINISTA

DISCURSO DE MEYERHOLD NA CONFERÊNCIA DOS
DIRETORES EM ABRIL DE 1936



A OPINIÃO pública dos meios teatrais espera que, da crítica dos outros, eu chegue a uma autocrítica.

Ora, todo o meu caminho criador e tôdas as minhas realizações são uma autocrítica ininterrupta. Não abordo nunca uma nova obra sem que antes faça um reexame da anterior. A biografia de um artista autêntico é a história de seu eterno descontentamento consigo mesmo. Não é sòmente em razão das aptidões recebidas da natureza que nos tornamos artista, mas também graças a um imenso trabalho sôbre estas aptidões. Para atingir a perfeição, o artista não pára nunca de estudar, observar, refletir e reafirmar sua concepção do mundo. Não se separa da realidade, sabe que é parte integrante de uma classe, que vive e trabalha com ela e caminha com ela em direção ao socialismo. A vida de um tal artista comporta alguns triunfos, mas êles têm a duração de um só dia — aquêle em que êle dá a última pincelada na tela. Seguem-se amanhã de grandes sofrimentos, quando êle descobre seus erros.

Só o diletantismo ignora a dúvida e a insatisfação; o mestre, estranho à auto-suficiência e à presunção, é severo consigo mesmo. Pode parecer cheio de si, até insolente. Assim parecia algumas vezes Vladimir Maiakóvski. Mas tudo isto não passa de uma armadura com que êle se defende dos assaltos dos conservadores. A grosseria de Maiakóvski era terrivelmente frágil.

Um artista pode passar por uma autocrítica detalhada antes que a hora tenha soado? Não. Só no momento exato é que os seus olhos se abrem. Alguns começam a ver claro logo, quase instantâneamente; outros, pelo contrário, levam muito tempo para descobrir seus erros. Os críticos sabem disto, sem dúvida, pois lhes é particularmente difícil entender um artista no seu dia presente. Como acusar um artista que está sempre em movimento, e que amanhã não será o mesmo? A acusação desmorona como um castelo de cartas.

Nossos grandes críticos do século passado atingiam o alvo mesmo quando se tratava do momento presente de um artista. Eles sabiam analisar as obras, pois apoiavam-se em sólidas concepções filosóficas. Sabiam ver do alto.

O Partido atribui uma grande importância a esta Conferência. Assim, não temos o direito de nos deixar envolver em questões mesquinhas. Temos que dar a maior atenção às idéias aqui levantadas. Se formos desorientados por certas palavras, isto deve ser assinalado.

Por causa disto Radlov nos perturbou. Ele disse que a presença do diretor não deveria ser sentida num espetáculo. Mas que diretor será êste que se esconderia nos bastidores? Não, o diretor não pode ser excluído dos componentes de um espetáculo. Ele é o organizador da coletividade, êle cria a coesão, insufla as idéias. Ele pode ser dispensado num espetáculo onde atuem quatro ou cinco atôres, com a condição de que êstes atôres sejam de alto gabarito. Claro, diante de um tal quarteto, ou quinteto, ou septeto, um diretor pode se calar: os atôres poderão se safar por êles mesmos. Isto acontecia no Teatro Maly, quando contava com Ermolova, Fedotova, Musil, Lenski e Lechkosvskaia. O diretor sentava-se à cabeceira da mesa, tirava o relógio, marcava a hora do início do ensaio, verificava a hora que terminava e examinava a disposição dos acessórios no palco.

Isto não acontece atualmente. Hoje, o diretor tem um cargo que lhe foi confiado pelo Partido e pelo nosso Governo. Terá então o direito de comparecer ao teatro para se manter mudo?

Radlov disse: “Odeio o diretor que mostra sem cessar a cabeça nos bastidores para dizer: criei esta cena, inventei isto, fui eu quem demoliu o texto do autor”. Ora, eu vi o *Otelo*, montagem de Radlov no Mali, e disse para mim mesmo: “Eis Radlov que bota a cabeça de fora, para dizer que tal cena foi invenção dêle, para dizer que demoliu o texto do autor”.

Neste espetáculo o acaso quis que eu tivesse um inglês como vizinho. Ele tinha nas mãos o texto original. Nós conversávamos em alemão, pois não sei falar inglês. Ele não parava de se espantar: não conseguia se orientar. Temos que acreditar que Radlov demoliu seriamente o texto. Então pergunto: “Por que ele se erige agora em mentor, e não se vigia em vez de vigiar o trabalho dos outros?”

Radlov disse ainda: “Que Meyerhold procure o meyerholdismo nêle mesmo e não nos outros”. Quero compreender que fui convidado a falar menos dos outros e mais de mim mesmo. Posso responder a isto: as espadas dos críticos fizeram, no meu corpo de ator e de diretor, tantas feridas que ainda não cicatrizaram de todo.

Radlov acusou-me de “ter ido a Leningrado para fazer uma conferência sôbre êle”. Mas, nesta longa conferência que durou três horas, só consagrei a Radlov dez minutos. Não o qualifiquei de “meyerholdiano”. Critiquei seu *Otelo*, falei da minha concepção de Shakespeare, dos erros da interpretação de Radlov, etc.

Oklopkov provocou vossos aplausos ao declarar “que a fragmentação de um espetáculo em episódios impede os atôres de afirmar sua humanidade em cena”. Mas, que fêz Shakespeare senão decompor suas peças em episódios? Isto impediu-o de mostrar o homem em tôda sua complexidade? Pelo contrário! Oklopkov disse ainda: “Sob o pretexto de não encontrar peças soviéticas, certos artistas fogem da nossa realidade”.

É claro que se tratava de uma alusão a mim. Que faço senão inundar o espectador com peças clássicas? Nestas peças disponho das fôrças atuantes para desencadear a luta de classes. É em função de sua orientação de classe que lhe confiro uma ta-

refa na estrutura do espetáculo. Então, onde a fuga da realidade?

“Nunca fui um pretense inovador” disse Oklopkov. Isto quer dizer o que? Somos ou não somos um inovador. Inovador ou pseudo-inovador!

Desejaria deter-me numa observação feita pelo camarada Altmann no discurso que dirigiu a mim. “Meyerhold transforma diligentemente certas peças, mas em outras não toca”. Citou como exemplo do segundo caso *A dama das Camélias*. Eu mexi bastante no texto, mas de tal forma que à primeira vista não se percebesse minhas transformações. Isto é tão verdadeiro que a imprensa francesa me criticou profundamente; não gostaram da tendência que imprimi à peça e que não era a de Dumas.

O camarada Altmann afirma também que se trata de um espetáculo frio, que não comoveu a nova geração. Não posso mostrar tôdas as cartas, mas eis, pelo menos, um resumo de uma que me foi dirigida por um grupo de guardas vermelhos, de passagem em Moscou:

“Vós nos lembrastes, uma vez mais, de que nem tôdas as mulheres saíram da escravidão e que cabe a nós lutar pela emancipação da mulher por todo o mundo a fim de aniquilar com um dos fenômenos mais vergonhosos do capitalismo: a prostituição.”

Passemos agora à declaração da camarada Pachennaia: “Enfim, há festa na nossa rua” — exclama a artista. “Hoje todo o mundo — inclusive o *Pravda* — alia-se à opinião de Iujin sobre Meyerhold no tempo do *Outubro Teatral*”. Estas palavras podem passar sem comentário, pois eis como Pachennaia compreende o problema proposto à discussão dos trabalhadores de teatro: “Enfim, não se tem mais necessidade da forma em arte. Basta o conteúdo.” Que podemos responder a isto?

Passo a Tairov. Êle me acusa de ter criticado Levine. E precisa: “Levine é um comunista”. Então um comunista não pode escrever uma má peça? Como se um comunista não pudesse estar obnubilado por um tema soviético ao ponto de esquecer sua própria mediocridade? Esta obnubilação é levada a um alto grau, pois sei que muitos teatros aceitam peças de temas soviéticos para estatística e que fazem a montagem não

importa como, às pressas, reservando seus meios e sua energia para as peças que lhes interessam realmente. Tairov mesmo disse que entre 1929 e 1936 montou somente nove peças soviéticas. Sua autocritica foi completa e sincera, mas êle omitiu-se de dizer como se arranhou para montar, em bastante pouco tempo, três peças que tinham sido interdidadas. . .

Como foi sincero ao enumerar, um após outro, seus erros e tendências idealistas! Mas como se explica que tenha permanecido prisioneiro de peças de concepção idealista? Em teoria êle não cessou de reconhecer seus erros, mas na prática, que vemos? 1920: *O Anúncio Feito a Maria*, de Claudel; 1934, *Os Crimes da Felicidade*, de Dos Passos, passando por Chesterton, Marienhof, Bulgakov, etc.

Parece-me que, como diretor de teatro que tivesse consciência de seus erros, eu começaria por reformular minha política de repertório.

Se me fixei no trabalho de Tairov, foi sobretudo para controlar-me; não estou no mesmo ponto que êle? O mais terrível é quando a prática não acompanha a teoria. Bem, eu examino meu repertório e constato isto: Tairov declara que no teatro dêle coexistem duas correntes: a arlequinada e o heroísmo. Mas sinto que o mal não está aí: a arlequinada e o heroísmo podem ser anódinos em si; o mal é que êles não cessam de irradiar as influências decadentes da Europa Ocidental.

Também sofri estas influências, mas elas transformaram-se em mim, pois não cessei de estudar profundamente nosso folclore, dando ouvidos às pulsações do gênio popular. Isto me curava. Adotei esta divisa: "Apoiar-me na arte do povo".

Passemos a uma análise da política teatral da Direção dos Teatros junto ao Comissariado do Povo, setor da Instrução, nos anos em que esta política era dirigida pelo camarada Arkadiev. O Comissariado não tinha nenhum plano no terreno do repertório. Estava totalmente desinteressado disto, o que resultou uma confusão geral.

Na abertura de cada nôvo estúdio, seu diretor era cumulado de elogios. Logo começava-se a denegri-lo com a mesma facilidade. Quanto aos teatros, êles podiam agir como quisessem. Tomemos, como exemplo, o Teatro de Sátira, que no fundo trata-se de um bom teatro. Mas eis que Blum (um crítico irresponsável) declara em algum lugar: "Nas condições

soviéticas não se tem necessidade da sátira”. O diretor do teatro ouve isto e se pergunta: não seria necessário transformar o Teatro de Sátira em Teatro de Comédia? O teatro passa então a montar autores, que do meu ponto de vista, nunca deveriam estar ali. Bulgakov conseguiu penetrar ali e Prout pôde escrever uma peça sôbre o tema: “Não toque nunca na mulher do outro”. Que a direção artística dêste teatro pense na sua coletividade fazendo-a trabalhar em Molière, Gogol, ou Saltykov-Chtchédrine.

A prática do Commissariado do Povo, setor de Instrução, era má sobretudo porque a mais clara das suas necessidades era lançar um teatro contra o outro, resultando disto uma competição doentia.

Durante uma entrevista com Clara Zetkin, Lênin disse: “O importante não é o que a arte dá a centenas de pessoas. A arte pertence ao povo inteiro; deve ser compreendida e amada por êle”. Os artigos do órgão central do nosso Partido fazem apelos patéticos à nossa arte para que ela seja clara e simples. Sabemos que êstes artigos são animados pelo espírito de Lênin. Sabemos que, desde que se interessou pela frente artística, o camarada Stalin forneceu preciosas diretivas, convidando os artistas a abandonar os truques e a entrar no nôvo caminho, o do realismo socialista.

O essencial na arte é a simplicidade. Mas cada artista compreende a simplicidade a seu modo. Êle não deve perder sua própria visão ao procurá-la.

Existem artistas sadios e artistas mórbidos. É a propósito dêstes últimos que os artigos do *Pravda* falam de “absurdo” ou de “deformação esquerdista na escultura” ou de “cacofonia da arquitetura.”

Descobrimos, algumas vêzes, na história da arte, fenômenos insuficientemente estudados. O falecido acadêmico Pavlov declarou, pouco antes da sua morte: “Consegui penetrar até o cérebro do cachorro, passo agora ao dos loucos. Para fazer o estudo do homem normal, preciso estudar de início o ator”. Nós, trabalhadores da frente teatral, não podemos deixar de lado esta observação de Pavlov. Vejam Serov e Vrubel. O primeiro era um homem sadio, o segundo, um doente. No entanto, um e outro criaram obras admiráveis. Se Vrubel tivesse

gozado uma boa saúde suas obras ainda seriam mais significativas.

Acontece, freqüentemente, na arte uma confusão entre a experiência sã e a patologia. É tema de estudo para os historiadores da arte, mas precisamos, nós mesmos, saber distinguir, numa experiência sadia, o que deve ser rejeitado e o que é bom.

É preciso que o Comitê dos Negócios Artísticos se coloque o problema das experiências. É preciso que, com a nossa ajuda, proceda a um saneamento da frente artística curando-a do formalismo, do naturalismo e do direitismo. No entanto, é preciso cuidado para não jogar fora a criança juntamente com a água da banheira!

Nossa arte teatral é complexa: fomos levados a fazer um reencontro, na cena, dos elementos mais heterogêneos. Temos que escolher cuidadosamente os que vão se encarregar deste encontro. Dessa forma, tal peça não poderia dar um bom espetáculo em tal coletivo. A história da arte oferece-nos um número enorme de fracassos devidos às tentativas de fusão de elementos inassociáveis.

Foi assim que o antigo Teatro Alexandrino, no tempo em que contava com a presença de um Varlamov, um Davydov e uma Savina, não conseguiu associar sua coletividade à arte de Tchekov; mas que imenso êxito, pelo contrário, quando esta mesma *Gaivota* foi montada pelo Teatro de Arte de Moscou.

Voltemos ao Teatro Mali. O sistema de diretores de cena convidados em rodízio, neste teatro, sistema proposto por Amaglobeli, é, para mim, nefasto. Um teatro deve possuir um diretor artístico permanente, dotado de vontade firme, armado de um plano sólido e capaz de instruir os atôres. A sucessão de diretores com tendências diversas não produzirá no Mali senão uma febre de concorrência. Um diretor artístico deve saber escolher os colaboradores em número suficiente e capazes de aplicar seu programa, ideologicamente sadio. No Mali, pelo contrário, começa-se por escolher uma peça, e depois se faz a escolha de um diretor que não convém. O fracasso conhecido pela peça de Vsévolod Ivanov deve-se ao fato, acredito, de que não se soube encontrar o diretor exato para tal texto.

Um espetáculo pode ser preparado durante dois ou três anos. Sei, por experiência própria, que depois de ter refletido durante anos sobre uma peça, faço sua montagem rapidamente.

O ator não me pega desprevenido; sou capaz de responder a qualquer uma de suas perguntas.

Por que insisto na necessidade das experiências? Depois da publicação dos artigos do *Pravda*, muitos diretores sentiram uma grande alegria e começaram a gritar: “Enfim, será mais fácil trabalhar!” “Nenhum desvio de direita ou de esquerda! Ah! Como estamos tranquilos agora que os excessos foram condenados!”

Não é dessa forma que se coloca o problema. Travamos uma luta grandiosa por um espetáculo de alta qualidade. Temos então de continuar intensamente nossas experiências. No entanto, é preciso uma resposta honesta a isto: Todo mundo será capaz de empreender uma experiência?

Ao terminar minha intervenção desejo ainda me deter um pouco sobre o problema, da forma e do conteúdo. Os dois formam uma unidade, uma unidade que se obtém cimentando-os. Este cimento é a vontade, a força viva de um homem — o artista. O homem cria uma obra de arte na qual o homem é o principal, e é aos outros homens que a oferece.

Numa obra de arte autêntica a forma e o conteúdo são indissociáveis, e assim devem continuar para poderem seduzir um gênio criador! O artista sente alegria no momento em que, dominado pelo conteúdo, encontra a forma de expressão adequada. Ao admirar a forma o artista a sente respirar e presente nas suas profundezas a pulsação da idéia!

Grandes pintores russos modernos. Tôda esta passagem está saturada de uma amarga ironia, mas não era possível a Meyerhold clarificá-la mais. Não devemos esquecer que êle podia usar a inflexão para mais acentuar sua ironia.

ESTA OBRA FOI EXECUTADA NA
CIA. GRÁFICA LUX
ESTRADA DA GABINAL, 1521
JACAREPAGUÁ — GUANABARA