Maiakóvski
e o Teatro de Vanguarda
Coleção Debates
Dirigida por J. Guinsburg


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

Maiakovski

e o Teatro de Vanguarda

Editora Perspectiva   São Paulo
Título do original:
Majakovsky e il teatro russo d'avanguardia

Copyright by
GIULIO EINAUDI EDITORE
Torino — Itália

Direitos reservados para a língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brig. Luís Antônio, 3.025
São Paulo
1971
A Italo Calvino
### SUMÁRIO

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

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

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

9
falamos longamente de seus quadros, de suas escolas de pintura, de filmes e experiências de direção, embora divergissem do tema, assim como Eisenstein procedeu em Outubro, quando detém sua câmara nas estátuas, nos quadros, nos móveis e tapeçarias do palácio de Inverno, que não tinham muito que ver com o assunto.

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

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

AS AVENTURAS DOS FUTURISTAS

1.

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

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

Com os teares das pernas devorando as milhas
com os guindastes dos braços limpando as ruas
os futuristas
desmancharam o passado
atirando aos ventos o confete da velha cultura.

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

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

Ninguém, entretanto, ousaria negar que o grande
incêndio da vanguarda russa depois da revolução tenha
estalado da centelha do futurismo. Quem seria tão
obstuso a ponto de não reconhecer que o teatro de
Meyerhold, de Eisenstein, do grupo FEKS, a escola
filológica dos formalistas, o suprematismo, o construtivismo e várias outras correntes de poesia e de pintura afundam suas raízes nos experimentos futuristas? Não se essentiram disso até leisicin, em poemas imaginosos como Kobili korabli (Navios das éguas)⁴ ou Mandelstam, em versos transtornados como Nachédchchi podkóvu (Aquêle que encontrou uma ferradura, 1923)?

Até mesmo a prosa de Íuri Oliecha, pelo relêvo plástico dos objetos, pelas metáforas ressoantes, pelas figuras fonéticas (Tom Virliiri, Flammarion), originou-se do futurismo. E que dizer do primeiro Zabolótzcki? Um pequeno quadro como o que se segue, intitulado Dvijénie (Movimento, 1927), com seu achado final, reporta-se a certas invenções estroboscópicas⁵ dos pintores futuristas:

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

Quanto ao lugar-comum de que o futurismo não se insere na tradição russa, basta lembrar que Maiakóvski se remonta pela sua eloquiência às odes de Dier-jávin, Khlébnikov às “fábulas” mitológicas e outros géneros do século XVIII, e Pasternak, nas suas enumerações consistentes e nas imagens de sabor doméstico, aos poemas de Púchkin.

2.

O futurismo russo articulou-se em dois ramos principais: o ego-futurismo e o cubo-futurismo. Do primeiro, descartar-nos-emos em poucas palavras⁶.

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

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

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

(3) Para uma informação mais ampla remetemos o leitor ao nosso volume Poësia russa del Novecento (Poesia russa do séc. XX), Parma, 1954.
fórmulas decadentistas já esgotadas. Sievieriánin, que Khlébnikov chama em seu livrinho de apontamentos de “Igor Ussipliánin” (Igor, o Adormecedor) escrevia poemas amaneirados, encarados de vocábulos estrangeiros afliissonantes, de expressões do “beau monde”, de termos de perfumaria.

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

A orquestromelodia flutuava rósea
sobre o veludo branco do foyer.
A condesa com graças de libélula
mastigava chocolat Cailler.

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

Tinha muito pouco em comum com o futurismo e sua cultura poética se abeberava nas águas do fim do século. As pálpebras inchadas, os olhos turvos, ressarcindo a “crème de violette”, frente a legiões de delirantes admiradoras, entoava com acento nasal as suas poesias sobre motivos de Thomas e Masseen. As numerosas coletâneas de versos de Sievieriánin repetem ad nauseam, com mil variantes, um augusto repertório de temas fáptuos e pretensiosos, de historietas de folhetins sentimentais. Entretanto, seus versos possuem uma musicalidade sugestiva, hipnótica, particularmente

(1) Sobrânje proizvedenî (Obras reunidas), V. Leningrado, 1933, p. 267.
(2) Na premiêre (Na estreia, 1911) in Ananás v champagnkom (Ananases no champage, 1915).
(3) No artigo Poezovietcher Igóra Sievieriánina (Poesonoite de Igor Sievieriánin), 1914.
(4) Cf. Benedikt Livschitz, Polutoraglîz o strielîtî (O arqueiro de um ólho e meio), Leningrado, 1933.
quando quer exprimir o ritmo elástico dos automóveis, das primeiras "carruagens a motor". Isso explica porque Sievieriánin exerceu uma influência vivissíma sobre os poetas de seu tempo, inclusive sôbre Pasternak. E o próprio Maiakóvski, que jamais se cansou de escarnecer, conhecia muitas de suas estrofes de cor, como se apreciasse nelas o envoltório sonoro, rindo-se do conteúdo.

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

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

Vassili Kamiénski, jovial e infantil, conseguiu em 1909 o brevet de aviador. Com a mesma fantasia com que compunha os seus "poemas de cimento armado" ("jelezobietonie poémi"), construiu em 1913 o primei-ro "glisseur" (planador) russo, chamado de "Rúski aerokhód" (caninhador aéreo russo).

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

(1) Cf. Liša Brük, Tschuije stikki (Versos alhaíos) in "Známia", 1940, 3.
(4) No poema Maiakóvski natchindietzia (Maiakóvski começa, 1939).
vido ao costume de ficar ereto sôbre um pé só, recordava uma grande ave dos pântanos. Seu vulto pensativo era semelhante ao do Cristo no deserto pintado por Kramskói. Coberto de farrapos ou vestido com um gasto capote militar, escrevia os seus versos em um livro de contas comerciais e frequentemente usava o fôrno do capuz como caderneta de notas.

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

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

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

---


(2) V. V. Khliébnikov, in Pólnoje sobránije sotchiniënì (Obras completas), XII, Moscou, 1937.
cimentos históricos; sugeriu que se introduzisse os símios na família do homem, dando-lhes o direito de cidadania; propôs que se reservasse a Islândia como o único lugar para as guerras e que se resolvesse o problema da alimentação fervendo os lagos cheios de peixes e transportando depois esta sopa, congelada, para diversos pontos da terra. Sonhou com a transmissão, a distância, de exposições artísticas e com a construção de uma ferrovia circum-Himalaia, com prolongamentos em Suez e na península de Málaca; pregou a constituição de uma sociedade de 317 “Presidentes do Globo Terrestre” e precedendo os projetos dos construtivistas, imaginou os edifícios futuros como grandes volumes de vidro. As estrambóticas quimeras de Khlébnikov serviram de incentivo ao fervor utopístico que anima os poemas e as comédias de Maiakovski.

A estréia de Maiakovski no cenário da poesia russa infundiu vigor e impetuosidade ao grupo dos “budíetianes”. Vladimir Vladimirovitch nasceu no dia 7 de julho de 1893, filho de um inspetor florestal na aldeia georgiana de Bagdádi, a pouca distância da cidade de Kutaisi, na cabana Kutchuchidze, sobre as margens do rio Tchanistcháli. A sua estatura gigantesca parecia modelada pela altura das montanhas caucásicas. Ele próprio costumava figurar-se como uma girafa nos desenhos que improvisava com a piteira embebida em tinta.

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

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


Memorável noite. Do enjoo de Rachmáninov passou-se ao do Instituto, dêste a todo o tédio clássico. Em David era
o desdém do mestre que tinha superado os contemporâneos, em mim, o *pathos* de um socialista convencido de que toda velharia seria inelutávelmente derrubada. Nasce o futurismo russo.

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

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

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


3.

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

(1) Iá sum (Eu mesmo) in *Póblnoie sobránte sotchniênt* (Obras completas) I, Moscou, 1955.

(2) Ibid., p. 20.
jovens poetas, a capa vermelha do toureiro". Para con-
turbar o bom senso dos burgueses, vestiram-se com
tecidos vistosos, ataviaram-se de uma maneira estranha,
quase confirmando a teoria de Ievriéinov sôbre a ne-
cessidade de tornar a vida teatral.

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

Em Závist (Inveja) de Oliecha, o extravagante so-
nhador Ivâ Bábbitchev, que vagueia pelas ruas de Mos-
cou levando um chapéu-côco na cabeça e conduzindo
um grande travesseiro com uma fronha amarela, terá
sido uma recordação de Khliébnikov e sua almofada.

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

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

(1) Cf. A. Mariengof, Roman biez vranid (Romance sem mentiras),
Leningrado, 1927, pp. 79-82.
Larionov e Gontcharova divertiam-se em andar com os rostos pintados de arabescos.

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

Da origem desta blusa, conta-nos Maiskovski:

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

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

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

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

Com o lápis de sobancelha Maiskovski desenhou na minha testa um aeroplano e sobre uma das faces de Burluck um cachorrinho com a cauda levantada.

Tínhamos um aspecto de mascarada, extraordinariamente pitorescos...

As doze em ponto, cada um de nós com uma colher de pedreiro presa na boteira, apresentamo-nos na ponte Kuzmiêtzki.

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

Rígidos, austeros. Sem sorrisos.

(1) L. V. Maiskovskaia, Piersjettoie (O Vivido) Tbilissi, 1957, p. 91.
(2) Id. sam., cit., p. 21.
(3) Vassíi Kamiênski, Jizn s Maiskovskim (Vida com Maiskovski), Moscou, 1940, pp. 20-21.
Muitos tomam-nos por artistas do picadeiro, campeões de luta franceses ou até por índios da América. Ataviados desta maneira, reaparecemos todos os dias na Tvierskaia ou no Kuzniétski, nos cabarés e nos teatros, provocando estupor, hilaridade, tumulto.

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

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

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

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

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

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

A desmesurada insolência em Maiakóvski está sempre de acordo com uma vitalidade exuberante, com uma combativa exaltação, como se o ofício de poeta fosse uma contínua prova de fôrça. “De agora em diante” — diz ele no artigo Tiepier’k Amiéríkam! (E agora,

(3) No artigo O ráznikh Maiakóvskikh (Dos diversos Maiakóvski, 1915).
à descoberta das Américas!, 1914) — “Ihes mostraremos cotidianamente que sob a blusa amarelra de palhaços tínhamos corpos de atletas robustos...”

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

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

4.

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

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

(1) K. I. Tchukóvski, Futurist, Petrogrado, 1922, p. 71.
(2) Na poesia Gifmno Malakóvskomu (Hino a Maiákóvski, 1915).
(3) No poema Malakóvski nachináiteis, já citado.
(4) No poema Vladimír Malakóvskemu (A Vladimir Maiákóvski, setembro, 1922) da coletânea Riemesió (o ofício, 1922).
Moscou a 13 de outubro de 1913. Sobre um fundo de telas pintadas por Lieve Jéguin, Casimir Maliévitch, Vassili Tchekrígxin, Davi Burliauk, o poeta Krutchó-nikh balbuciou uma inventiva desconexa, borriando com uma xícara de chá quente os espectadores das primeiras filas, Nikolai Burliauk leu uma lição de seu irmão David (que estava ausente) intitulada Doitieli iznuriño-nikh jab (Ordinadores de sapos extenuados) e Maiakóvski pronunciou a conferência Piertchatka (A luva), uma luva de seis dedos, que resumem, como se fossem atrações de circo, todos os seus temas na época:

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

Não menos curiosa foi a noite de 19 de outubro de 1913, inauguração do cabaré futurístico “Rózovoi fonal” (O lampião cór-de-rosa), em Moscou, durante a qual Maiakovski recitou os pungentes versos de Natel (Tomem istol), exasperando os espectadores burgueses, ou a de 11 de fevereiro de 1915, no cabaré “Brodiátscha sobaka” (O cão errante), em Petrogrado, onde suscitou protestos e tumulto com a mordaz poesia Vam! (A vós!), que denunciava os especuladores da guerra.

De dezembro de 1913 a março de 1914 Maiakovski, Kamienski e Davi Burliauk realizaram uma longa turné, recitando versos e fazendo conferências com


(2) A explicação deste acaso pode ser vista no artigo de Maiakovski Bieg Białykh Flażov (Sem bandeiras brancas, 1914): “Acariciando gatas pretas sêcas, egípcios e gregos podiam também proporcionar a fasca elétrica, mas não é a eles que elevamos um canto de glória, e sim aqueles que deram olhos brilhantes às cabeças enferrujadas dos lampiões e infundiram a força de mil braços aos arcos zumbidores dos bondes”. Reencontraremos o mesmo tema no primeiro trabalho dramático do poeta.

projeções 1. Kharkov, Sínerópol, Odessa, Kertch, Kichi-
niév, Nicoláiev, Kazã, Saratov, Tiflis e outras cidades
de província puderam assim conhecer os fogosos futu-
ristas, sobre os quais a imprensa de Moscou e Petersbur-
ugo contava histórias singulares.

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

Como ousais chamar-vos poeta
e, mediocre, chiar como uma codorna?
Hoje
é preciso
como uma clava
fincar-se no crânio do mundo!
(Vv. 404-9)

5.

No início de 1914, enquanto Maiakóvski e seus
amigos continuavam sua tournée, chegou à Rússia Ma-
rinetti 2. Pronunciou três conferências em Moscou
(27-28 janeiro, 3 fevereiro) e duas em Petersburgo (1-4
fvereiro). Alguns dias antes de sua chegada, o pintor
Mikhail Larionov declarou ao jornal de Moscou que
era preciso recebê-lo com ovos podres, porque traíra os
princípios por ele mesmo promulgados.

Os “budietliane” eram zelosos da própria indepen-
dência. E, na realidade, se excluíram talvez a influên-
cia de certos quadros de Boccioni, como Forças de uma
estrada, ou as líricas em que Maiakóvski retrata os re-
veses e as destroncadas convulsões das cidades moder-
nas, existem, na poesia e na pintura, escassas analogias
entre o futurismo russo e o futurismo italiano. Entre-
meada de temas primitivos e asiáticos, e imersa sempre
num clima de paganismo eslavo, os escritos de Khlié-
nikov e de Kamiénski estão em contraste direto com as
páginas dos futuristas italianos. As pesquisas obstina-
das nos cunículos da linguagem, a aversão pela guerra

(1) Cf. N. Khárdjiev, Turné kubo-futuristov 1913-14 in Maiakóvski:
materiáli i ściśleowania (Maiakóvski: materiais e pesquisas), Moscou,
1940, e Katanian, op. cit., p. 58.
e pelos preconceitos imperialistas, a nota de revolta social e o colorismo desinibido das imagens davam um caráter inteiramente original às criações dos cubo-futuristas. As fórmulas crepitas de Marinetti não encontraram seguidores entre os poetas russos, embora os seus manifestos sobre o teatro tenham tido boa repercussão entre os diretores de vanguarda de após a revolução.

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

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

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

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

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

Estrangeiro, recorda a que país viestes.
As rendas do servilismo nas peles da hospitalidade.

Na noite de 1º de fevereiro, enquanto Marinetti preparava-se para falar, Khliébnikov irrompeu, pálido e ofegante, na sala abarrotada, e pôs-se a distribuir pressumadamente a declaração, mas o pintor Nicolai Kúl-
bin, que havia organizado a conferência, saltou-lhe em cima furioso, arrancando-lhe os impressos.

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

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

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


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

(2) Kamiénski, op. cit., p. 186.

26
Reinvocando as noites no cabaré Brodiatshaia sobaka, de Petersburgo, Mguebróv escreveu: “A pesada, enorme figura de Maiakovski incutia então submissão a todos; ele dizia seus versos com uma voz que a muitos assustava, de tanto que lembrava a antiga trompa de Jericó”¹. E Pasternak, em Okhranaia grámoata (O salvo-conduto, 1931, p. 96), descrevendo-lhe as virtudes vocais e mímicas: “Aquêle e invertido ² que substituía o a, ondulando sua dicção como uma fôlha de ferro trabalhada, era um rasgo de ator... Em lugar de interpretações separadas, ele recitava todo o seu repertório de uma só vez. Além de personificar as partes, arriscava a vida”.

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

Isto me fêz montar o Gólgota dos auditórios de Petrogrado, Moscou, Odessa, Kiev e não houve um só que não gritasse: “Crucifical, crucifical-o.”³

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

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

ou fazem alusão à potência embaraçosa da sua figura descomunal:

(1) A. A. Mguebróv, Jivn v teatre (A vida no teatro), II, Moscou-Leningrado, 1932, p. 238.
(2) O e invertido (“e oborótmole”) é uma letra do alfabeto russo.
(3) Oblako v chitandkh, vv. 329-35.
(4) Kofta jata (A blusa do almofadinha) vv. 1-3.
Em que noite
delirante
doentia
de que Golias fui concebido
e tão inútil!

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

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

Essa estondosa impudência tem porém o seu revés num sentimento de solidão, de irritação nervosa, de desorientação. A desfaçatez é, às vezes, rompida por notas lugubres e lancinantes. O primeiro Maiakovski passa das arrogâncias revoltadas aos sobressaltos de um negro desconforto. É verdade que o seu desespero frequentemente se reveste de um humorismo que faz lembrar as sutilezas dos poetas da revista “Satýricón”, e sobretudo de Sacha Tchórní, que era muito famoso antes da revolução ³.

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

(1) Stebéi, Rublnomu, posviachkháet eti stróki avtor (Ao amado si próprio dedica estas linhas o autor).

(2) Tchukovski, op. cit. p. 65.

(3) Cf. V. Triénin e N. Khárdjiëv, Maiakovski i satýrikónskala poësia (Maiakovski e a poesia do “Satýricón”) In “Literaturni Kritiük”, 1934, 4; V. Chkhélóvski, O Maiakovskom (Sobre Maiakovski), Moscow, 1940, pp. 33-36; e L. Evenëtov, Maiakovski-satýrik, Leningrado, 1941. Em sua autobiografia, escreve Maiakovski: “Poeta admirado, Sacha Tchórní. Agradava-me o seu antiestetismo” (Půlnoje sobrânie sochîniën, 1, Moscow, 1955. p. 19).

28
pela bôca de Jivago (VI,4), que a obra de Maiakóvski parece ditada por um dos personagens mais inquietos de Dostoiévski, como Raskólnikov ou o protagonista do Adolescente.

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

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

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

7.

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

(1) Ísri Oliecha, Izbrannye sotchiënia (Obras escolhidas), Moscou, 1956, p. 448.
tores futuristas, como P. Filonov, C. Maliévitch, V. Tchekríguin, O. Rózanova, redigiram versos.

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

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

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

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

(1) Cf. N. Kháréljiev, Malakóvski i jívopis (Malakovski e a pintura) in Malakóvski; materiáli i isliédovania (Malakovski: materiais e pesquisas), Moscou, 1940.
A inexpressividade documentária dos "pieried-vijnik" (itinerantes) e ao maneirismo decorativo de "Mir iskustva" (O mundo da arte) os seguidores destes três grupos opuseram uma pintura espessa e angulosa, sensível aos volumes e à solidez dos objetos, e, diferenciando-se do cubismo ocidental, saturada de cores alegres. A decomposição plástica dos cubistas, que, mesmo fragmentando as formas em facetas cristalinas, conservavam ainda o equilíbrio espacial, harmonizou-se em muitas de suas pinturas com os estímulos cinéticos e as tensões rítmicas do futurismo.

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

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

(1) Cf. Livschitz, op. cit., p. 44.
(2) Cf. Víctor Chklovski, O Maïakovskom, Moscou, 1940, p. 20.
Grande parte destes pintores apaixonava-se pela Ásia e pela arte oriental. Na proclamação Luchisti i įbuduchchniki (Raionistas e futuristas), que apareceu em 1913 no almanaque Oslini khvost i Michen (Rabo de Asno e O'Alvo), assinado por Larionov, Gontcharova e outros, lê-se: "Viva o belíssimo Oriente! Nós nos associamos aos artistas orientais contemporâneos para um trabalho comum."

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

Naquela resenha foram vistos pela primeira vez alguns quadros do pintor georgiano Niko Pirosmanichvili, descoberto pelo futurista Ilia Zdaniévitch. Autoridada, Pirosmanichvili pintava, por um quarto de vinho, letreiros, paisagens, retratos de vendedores em pedaços de panos encerado ou fólihas chapadas, e enfeitava com suas cores resplandentes os "dukhání", as bodegas onde o abrigavam. Maiakovski tinha em grande estima a arte deste "kintó" (vendedor ambulante), cuja biografia de vagabundo miserável e desaventurado recorda aquela de Khliébnikov.

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

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

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

(2) Vielmič Khliébnikov, Nieszdzanie proizwiediënìa, (Obras inéditas) a cargo de N. Khárđjiev e T. Gritz, Moscou, 1940, p. 334.
am inteiramente da nova pintura. A poesia não é mais
um espelho de reflexos fulgurantes, uma distensão po-
lida, como na época do simbolismo, mas uma escabrosa
sequência de torções e desmoronamentos.

Muitos elementos do léxico, nas suas estrofes, são
tirados em peso do repertório dos pintores cubistas. Ve-
jam-se as letras do alfabeto, que Maiakóvski intro-
duz nos versos como marionetes sonoras e Khliébnikov
faz até recitar na tragicomédia Zanguezi, ou nos letrei-
ros, que em Maiakóvski aparecem com uma frequência
obessiva.

Já Blok, na lírica Nieznakomka (A desconhecida),
de 1906, tinha firmado o olhar sôbre o cartaz esquálido
de uma padaria. Mas a obra de Maiakóvski é um em-
pório multicor de letreiros e letras, que brincam descon-
traladas em torno ao poeta:

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

Os seus versos traduzem à maravilha a efêmera
enfúria dos objetos libertados pelo cataclísmo geomé-
trico da nova pintura:

A cidade desatarrachou de súbito.
Um bêbado se arrastou para os chapéus.
Os anúncios boquiabriram-se de susto

Cuspiram
Ora um “O”
orá um “S”.
Mas na montanha,
onde chorava o escuro
e a cidade
timidamente se entornou,
era como se houvesse
um flácido “O”
e um vil submisso “S”.

Moscou noturna semelhava ao jovem Maiakóvski
um delirante movimento de cartazes e objetos anima-
dos, sob os clarões das luzes dos automóveis e nos re-
flexos obliquos dos faróis.

(1) Vvieskam (Ana letreiros, 1913), vv. 1 4.
Para melhor aproximar-se da substância da pintura, os poetas cubo-futuristas utilizaram também percepções gráficas, exercitando-se nos "caligramas" ou dissecando as palavras em partículas fonéticas. Às Coletâneas de Kamiński, *Tango s koróvami* (Tango com as vacas) e *Nagóï sriedi odietikh* (Nu entre gente vestida), de 1924, são impressas com intenções pictóricas em papel de luxo, de formato pentagonal. Muitos cubo-futuristas publicaram seus próprios versos como manuscritos litografados, em que borrões e manchas tinham função decorativa.

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

Entusiasmado-se pelas formas de vida e proezas dos primitivos, Kliébnikov cantava o Oriente, a Ásia, os "uchkúnikí", os númides e os demônios eslavos, as revoltas camponesas de Stienka Rázin ou de Pugatchóv, os tumultos cíticos:

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

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

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

(1) Bandidos da Rússia antiga que percorriam os rios em grandes barcos chamados "uchúkí".
A cabeça nobre, intrépida do cavalo aparecia continuamente aos olhos de Khlebnikov como símbolo e emblema do homem de nossas planícies. As cumeeiras entalhadas na forma de pescoços equinos, as proas de cabeça de cavalo nos barcos dos "uchkúiniki" do Volga, o "cavalinho corcunda" os corcésis das fábulas eram a sua fixação.

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

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

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

9. **FUTURO = SIMBOLOGIA**

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

---

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

(2) Дм. Pietrowski, *Vospomináníja o Vielmirí Khlebníkovë* (Reminiscências sobre Vielmir Khlebnikov) in "LEF", 1923, 1.

(3) Tchukóvski, *op. cit.* p. 34.
estavam submersas no fluir do canto, tornaram-se quase que tangíveis, surgindo como escombros no leito de um rio ressecado.

De tanto analisar e decompor as palavras, os cubo-futuristas chegaram à chamada linguagem transmental ("zaúmni iajik"), balbuciando inóme de vocabulário inexistente, mistura de tramas fonéticas abstratas, de nêxos arbitrários. O primeiro exemplo foi dado por Krutchonikh em dezembro de 1912, com estes versos rangentes que não têm qualquer sentido:

Die — bui — chohil
Ubienur
Skm
vi — so — bu
r — t — ez.

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

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

Sempre, relendo Krutchonikh, parece-nos que assim deviam balbuciar os Houyhnhnm encontrados por Gulliver. Ele dá preferência às dissonâncias bruscas, aos monossilabos guturais, às locuções contraídas e criptantes. É significativo que uma sua coletânea titulada em papelão, com desenhos de O. Rózanowa, intitule-se Uttrine gniózdichko durnikh slov (Ninhozinho de pata das palavras feias).

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

(1) Khlibonikov, Nietzsche protzvedilnia (Obras inéditas) cit., p. 367.
às misturadas absurdas de sons⁠. Khliébnikov comprazia-se, além de tudo, em afixar novos sufixos às velhas raízes, fazendo de alguns de seus versos um estranho emaranhado de incrustações sonoras, uma espécie de escrita aglutinante. Mas os "zaúmniki" mais entusiásticos foram, além de Krutchönikh, monge flagelador da palavra, Igor Tierientiev e Ilia Zdaniévitx, os quais se firmaram no campo do teatro.

Como para todas as coisas humanas, também para a linguagem "zaúm" foram encontradas origens antigas, e os filólogos acompanhantes dos futuristas apelaram-se em coleccionar exemplos da fala das crianças e das gírias das seitas, além de pesquisar a literatura do passado. Por outro lado, até em Púchkin encontram-se versos que usam forma "zaúm" como os seguintes:

O Ruchchuká do stároi Smélni,
o Trapezunda do Tultchi

Os rudes trechos fonéticos compostos pelos "zaúmniki" têm alguma coisa em comum, na sua secura cortante, com os "relevos" e "contra-relevos" que Tátlin vinha fabricando naqueles anos, rude estruturas que surgiam da tela como quilhas de navios, abstratos engeços de ferro, alumínio, vidro, papelão, palissandra, estuque, celulóide.⁸

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

Os pintores bulgarianos — escreveu Krutchönikh — gostam de usar partes anatômicas, divisões, e os bulgarianos criadores da linguagem usam palavras partidas, meias palavras, com que fazem astuciosas e bizarras combinações (linguagem transmental). Dessa forma obtém-se a máxima força expressiva. E é justamente nisso que se destaca a linguagem de nossas "troca violenta, a linguagem que aniquilou a linguagem estagnada de antes."⁹

No seu júgo abstrato o "zaúm" coincide com o "raionismo" de Larionov e com o "suprematismo" de Maliévitx. O raionismo ("lituchism" ou "rayonnismo")

---

(1) Cf. L. Brik, Tchujte stikhi (Versos alheios) cit., p. 367.
(2) Cf. B. Acrétey, Riechtchévèchesvo (Po pòvodu "zaúmnîi" poesii) (A criação de palavras — a propósito da poesia "zaúmnâla") em "LEF", 1923, 2.
(3) Cf. N. Fundin, Tátlin (próstit kubisma), (Tátlin — contra o cubismo), Petrogrado, 1921.
(4) A. Krutchönikh e V. Khliébnikov, Slaoo kak takovóta (A palavra como tal), Moscou, 1913, p. 12.
cuja primeira tentativa foi apresentada por Larionov em dezembro de 1911, poderia ser chamado uma interpretação cubista do impressionismo. E não devemos assombrar-nos, pois Larionov foi de início um impressionista e continuou, no fundo, a sê-lo também mais tarde, tanto que Maïakovski disse: "Ainda que invente cada dia novas tendências, Larionov permanece sempre um impressionista genial".

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

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

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

(1) Ot kubisma k suprematismu (2ª ed.), Petrogrado, 1916, p. 6.
O quadrado prêto num campo branco, que Maliévititch pintou num gesto temerário em 1913 (o mesmo ano da declaração de Krutchônikh), equivale às tramas fonéticas dos poetas “zaúmniki”. Se a lírica “zaúm” parece uma charada de fórmulas de bruxa, o taciturno quadrado, cravado no branco como uma vibrante membrana metálica, tem um idêntico caráter de exorcismo, de gélida magia.

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

10.

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

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

Os cubo-futuristas pensaram concretamente na possibilidade de construir um teatro próprio, já nos primeiros meses de 1913, após a adesão ao “sóuz molodiîj” de Petersburgo. A 19 de julho daquele ano, Krutchônikh, Maliévitich e o compositor Matiúchin, reunidos em Usíkirko no “Primeiro Congresso pan-russo dos Rapsodos do futuro”, anunciaram em manifesto a criação de um teatro “Budietihînin” que encenaria, com o apoio


(2) Lothar Schreyer, define a pintura teatral de Gontcharova “sehr russich, volkstümlich...märchenhaft bis zum Heiligstuhl der Ikonen” (Erinnerungen an Stürm und Bauhaus, Munique 1956, p. 57).
do “Soiuz molodióji” trabalhos de Maiákovski, de Khliédnikov e do próprio Krutchônikh ¹.

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

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

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

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

De elementos simbolicas é entremeada também a comédia de Khliédnikov Gospojá Lénin (A Senhora Lénin), em que os personagens (as vozes da Vião, da Au-

¹ Cf. N. Khárdjíev, Iz materialov o Maiákovskom, (Alguns materiais sobre Maiákovski) in “Trídizat díiel” (Trinta dias) 1939, 7.
² Khliédnikov, Nietzsche protivliédniá (Obras inéditas) cit. p. 355.

40

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

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

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

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

Dir-se-ia, portanto, que os trabalhos de Khliébnikov não se prestariam muito à representação. No entanto, o pintor Tátilin, cujos "relevos" e "contra-relevos" Khliébnikov havia exaltado numa lírica de 1916, en-
cenou Zanguezi em maio de 1923, no Museu de cultura artística de Moscou. O mesmo Tátilin, já em novembro de 1917, tinha pensado em montar *Ochibka smiërti* e *Gospoja Lënin*. E Chklóvski afirma que a crise de repertório poderia ser resolvida levando ao palco comédias de Khliébnikov. “É indispensável — escrevia — encenar *Ochibka smiërti*, uma de suas coisas menos intrincadas”.

Como um conjunto de peças transmentais, como um tecido de sons rudes, concebeu Krtuchonikh o libreto da ópera *Pokóedra nad sólntzem* (Vitória sobre o sol). Iliá Zdantévitich (Iliazd) compôs diversas fonocomédias, em que cada personagem era caracterizado por uma diferente gama fonética, verdadeiras divisões acústicas que lembrem os poemas de Kurt Schwitters.

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

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

---

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

42
Imagem cinematográfica. Krutchónikh está convencido de que a linguagem “zaum”, formada por velozíssimas “cinepalavras”, fará renascer a arte dramática. E quando, em lugar dos homens, subirem ao palco os ímãs, os dinamos, as máquinas, o seu estrondo grsnante será segundo Krutchónikh, o triunfo do “zaum”.

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

No ensaio O tchistoi stikhii aktiørskovo iskustva (Sobre a arte pura e espontânea do ator, 1923), que analisa os resultados daquela experiência, ele escreveu: “A criação não-objetiva é sem dúvida o vértice e o limite da sutileza técnica e da maestria de um ator”.

Radlov está também convencido de que uma linguagem de articulações desconexas, de fragmentos acústicos, ressaltará melhor a tensão dramática, e encontra um argumento válido em favor de sua tese em Gadibuk, cujo texto, na direção de Vakhtangov (1922), parecia aos espectadores ignorantes do hebraico um misterioso “zaum”.

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

(1) Sierguéi Radlov, Diéssat lieti v tieatre (Dez anos de teatro), Leningrado, 1929, p. 120.

(2) Ibid., p. 157. Em suas Zapiski riejsziora (Memórias de um diretor), Moscou, 1921, pp. 92-93, Aleksandr Tafróv também se detém nos efeitos do “zaum” no teatro: “Em 1919 — diz — foi representada em Moscou a peça de Vassíli Kamienski, Silenka Rádzia. A princesa persa Meiran era interpretada pela Koenen. No seu papel havia um ponto no qual ninguém, por mais que se esforçasse, conseguia entender uma palavra, e no entanto poucas passagens daquele trabalho chamaram tanto a atenção da plateia, que era, além do mais, constituída principalmente por espectadores inexperimentos e despreparados. O texto dizia:

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

No início Kamienski tentou convencer-nos de que se tratava de locuções persas, mas depois confessou que não pertenciam a língua alguma. E, no entanto, o público tinha seguido a letargia dessas locuções. Sem dúvida porque sua trama fonética tinha sido inserida com grande maestria no ritmo e no som das imagens.
O movimento de seu corpo desperta no espectador, antes de mais nada, sensações espaciais. Depende de sua habilidade criar, em quem olha, o sentido concreto das três dimensões deste espaço. O cubo de ar que envolve o corpo humano começa a viver, intersectado pelas linhas dos seus movimentos. Estas linhas, temporariamente retesadas, são percebidas pela nossa memória como existentes na realidade. Imaginem estar olhando um homem que nas trevas toma um archote na mão e movimenta-o rapidamente pelo ar. Verão uma série de círculos, elipses, mas não serão capazes de determinar onde se encontra, em um dado momento, a mão que segura a luz. Assim também o ator grava no espaço várias formas simples que vivem no ar. Aproveitando-se disso e treinando num dado sentido o próprio corpo, o ator criará diante de nós um jogo de círculos, de linhas fantásticas, de losangos e toda espécie de formas de ângulos agudos.

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

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

FANTOCHES EM PETERSBURGO

1.

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

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

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

O texto enviado à censura trazia na primeira página a inscrição: “Tragédia: Vladimír Maiakovski”. O censurador, trocando pelo título o nome do autor, deu permissão para que fosse representada a “tragédia Vladimír Maiakovski”. Para não ter que enfrentar novamente os rigores da censura, Maiakovski aceitou este título que, de resto, exprimia perfeitamente o caráter de seu trabalho 2.

Mais do que uma tragédia, trata-se, na realidade, de um monodrama, uma fragorosa confissão, da qual se libera com grande ímpeto o eu exasperado do poeta. “O título, observa Boris Pasternak, escondia a descoberta genialmente simples de que o poeta não é o autor e sim o assunto da lírica, que, na primeira pessoa, dirige-se ao mundo. O título não era o nome do escritor, mas o sobrenome do conteúdo” 3.

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

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

(3) Boris Pasternak, Okhranaia gramota (Salvo-conduto), 1931, p. 100.
ta de mendigos nas ruas de uma cidade tentacular. Maiakóvski reúne os pobres, incitando-os a desentocar os gordões de seus refúgios. Mas a alegria é apenas aparente: uma grande dor está prestes a cair sobre a cidade. Duas sublevações se misturam: os pobres insurgem-se contra os opressores barrigudos e os objetos rebelam-se contra os homens. Para tornar ainda mais perturbada e revolta a atmosfera do drama contribuem Matusalém, que convida a multidão a alisar as gatas para obter fáiscas elétricas, e o Comum jovem, que acusa a multidão tumultuada de crueldade e barbarie.

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

2.

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

Aqui ecoa, pela primeira vez, em Maiakóvski, o protesto contra a arrogância dos gordos. Os seus versos lançaram flechas ardentessobre as pessoas gordas, e o maciço poeta do século XIX, Apúkhitin, pagou mais de uma vez por esta sua antipatia ². Os obesos de que fala na tragédia são os primeiros exemplares de uma raça cómica que surgirá mais tarde nas composi-


(2) Cf. artigo I nam miatza! (Carme para nós também!, 1914) e a lírica Moiō k étomu otnochëne (O que eu penso a respeito, 1915).
ções satíricas, nos roteiros de cinema, nos desenhos de Maïakovski.

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

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

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

(vv. 159-61)

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

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

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

(vv. 512-16)

Cerca-se de um ataque epítome dos doentes, sente-se culpado até à dora do mundo, como o herói de um conto alicantino, Lelev, que tocou a fantasia de muitos escritores e especialmente de Blok. Referimo-nos a Jizn Vassília Fiviéiskovo (A vida de
Vassíli Fiviéiski, 1903), história de um povo miserável perseguido pela sorte, ao qual os homens trazem seus pecados e seus sofrimentos.

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

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

Da face não lisa das praças
pingando como uma lágrima inútil

eu,
talvez,
sou o último poeta.

(vv. 7-11)

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

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

(vv. 12-25)
Para disfarçar o desconforte, Maiakovski abando-
na-se, em algumas passagens, a um desajeitado riso de
mofa:

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

(vv. 60-68)

As metáforas tímidas e destorcidas dão às cenas
desta tragédia uma perspectiva empenada. O tecido
verbal é como que remendado por contínuas contra-
ções: Franze-se, empola-se, deforma-se em ritmo es-
pasmódico. Certos episódios nos parecem estar entre
os mais lacerantes do primeiro Maiakovski. O inter-
lúdio, recitado no Segundo ato pelo Homem com dois
beijos, antecipa, por seu desespérito gélido e funesto, lí-
ricas tétricas como Kóie-chto po póvodu dirijora (Alguma
cosa a respeito de um regente de orquestra), de
1915, que também gira em torno ao tema do suicídio,
tão frequente em Maiakovski:

A um homem grande e imundo
deram dois beijos.
Era um homem desajeitado,
não sabia o que fazer,
onde enfiá-los.
A cidade
tôda em festa
cantava aleluia na igreja,
vestindo seus trajes mais belos.
Mas o homem tinha frio,
e nas solas pequenos buracos ovais.
Escolheu o beijo
maior e calçou-o
como galocha.
Mas havia por perto um gêlo malvado
e mordeu-lhe os dedos.
“Então,
— disse o homem despeitado —
vou jogar fora estes beijos inúteis”.
E jogou.
De repente,
a um dos beijos nasceram orelhas,
começou a dar voltas, 
gritou com vozinha fina:
"Mamãe!"
O homem ficou apavorado. Embrulhou nos trapos 
da alma o corpinho trémulo,
levou-o para casa, para colocá-lo 
uma moldura azulada.
Remexeu nas malas empoeiradas, 
procurando a moldura.
Depois voltou-se:
o beijo estava no sofá, 
descomunal, 
gordo, 
tinha crescido, 
ria, 
 enfurecia-se!
"Meu Deus! 
irrompe em lágrimas o homem — 
 não pensava me cansar tanto. 
 É preciso enforcar-se".
Enquanto ele estava pendurado, 
mesquinho, 
repugnante, 
nos salões das mulheres, 
fábricas sem fumaça ou chaminé, 
construíam beijos aos milhões, 
de todo tipo, 
grandes, 
minúsculos, 
com levas carnosas de lábios batentes. 

(399-451)

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

Ao lado da turgidez das metáforas e das cadências desoladas, o que mais marca em Vladímir Maiakóvski é a amplitude do horizonte poético. Lembremos a vastidão do final, em que Maiakóvski, deixando em farrapos a alma “sobre as lanças das casas”, afasta-se em direção dos espaços de um mítico norte, onde
nas presas de um tédio infinito
com os dedos das ondas
eternamente
dilacera-se o peito
o oceano fanático

(vv. 501-5)

Já neste trabalho, a ação tende a deslocar-se sobre
um plano cósmico: na igreja o aceno burlesco à lua e ao
céu "descosido" anuncia os poemas *Oblako vchtanákha*
(A nuvem de calças) e *Tcheloviék* (O Homem) e a co-
média *Mistéria-Buf*, em que Maiakóvski transformará
o céu e a terra em arena e cenário da sua poesia estre-
pitante. Boris Pasternak expõe da seguinte forma o
sentimento de imensidão que emana da tragédia:

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

3.

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

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

(vv. 94-100)

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

(1) Okhránala grárnata, cit. p. 100.
texto para uma sonora alteração com Deus, o elemento religioso é fortíssimo em Maiakóvski, e figuras, acontecimentos, parábolas da Bíblia recorrem em seu canto com insistência obsessiva. Óblako v chytánách é repleto de notas bíblicas; Tcheloviëìk descreve, inspirado no Evangelho, o “nascimento”, as “paixões” e a “ascensão” do poeta. Mas já nessa tragédia, como no ciclo de líricas La (Eu), do mesmo ano, há um contínuo retorno a reminiscências religiosas. Proclama, por exemplo, o Matusalém das gatas:

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

(vv. 83-85)

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

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

(1) Cf. V. Piertzov, Maiakóvski: žizn i tvórtchestvo (Maiakóvski; vida e obra), I, Moscou, 1951, p. 219.
(2) Cf. Victor Chkióvski, O Malakóvskom (Sobre Maiakóvski), Moscou, 1940, p. 30.
muito vivo entre os artistas de vanguarda. Recordemos como os esmaltes e o fulgor dos ícones, as côres flamboyantes das igrejas de Moscou despertaram a admiração de Kandinsky nas suas primeiras pesquisas abstratas. 

4.

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

Também de minha alma
podem-se coser
saiotcs elegantcs.

(vv. 275-77)

E a Segunda Mulher assim se dirige ao poeta:

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

(vv. 363-65)

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

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

(vv. 127-33)

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

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

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

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

Khlébnikov nos avisa:

Nem mesmo Kochchéi 1 foi pior do que será talvez a revolta das coisas.
Para que acaríamo-las?

Com o mesmo tom hierático fala o Velho das gatas:

(1) Kochchéi (ou Kachchéi) ser mitico das fábulas russas, velho ressecado ossudo e malvado.
No solo da cidade proclamaram-se patrões
e rastejam a cancelar-nos as coisas sem alma.
(vv. 92-93)

É preciso destroncar as coisas! Não sem razão
nas suas carícias entrevi um inimigo.
(vv. 163-64)

Nos versos de Khiébnikov os objetos escapolem da
ordem tradicional com uma lentidão insidiosa, enquan-
to na tragédia de Maiakovski arremessam-se com um
ímpeto audaz que chega a ser cómico. O Homem sem
orelha declara:

Se aferras uma nota,
manchas os dedos de sangue!
E o músico não pode tirar as mãos
dos brancos dentes das teclas enfurecidas.
(vv. 142-45)

E logo depois continua com ansiedade crescente:

Eu andava, sacudido por sobressaltos,
escancarando os braços,
e por todo lado nos tetos dançavam chaminés
com os joelhos esboçando um 44! 1
(vv. 151-54)

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

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

(1) Na lírica Molik étomu otnochénne (Aquilo que eu penso a
respeito, 1915) há uma imagem semelhante: Os ljbidos gordinhos de lágramo
estão atados em forma de 88.
(vv. 7-8)
Meio embriagado,
com as gargantas negras abertas,
rolou de um quarto uma cómoda.
Os corpetes desciam temendo cair
dos letreiros “Robes et modes”.
Cada galocha é inacessível e severa.
As meias meretrizes
piscam, frivolas, os olhos.

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

Da revolta descrita em Vladimír Maiakóvski
recorda-se Iúri Oliecha no início de Závist (Inveja), onde,
unindo ao tema do poeta as “gags” das primeiras co-
médias de Chaplin, faz dizer ao seu Kavalierov:

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

(1) Sobre letreiros, lê-se também, numa didascália do Primeiro ato:
Os passantes levam para comer o arenque de ferro de um cartaz, um
enorme bolo de ouro, dobras de veludo amarelo.
de um móvel que não se consegue tirar do lugar. Eu enga-
tinho no chão e, levantando a cabeça, percebo que o apa-
rador ri.

(I, i)

5.

Lendo as cenas de Vladímir Maiakovski, somos
levados a pensar em alguns trabalhos de Andriéiev, co-
mo Jizn tchelovieka (A Vida do Homem, 1907) e Tzar
gólod (Rei fome, 1908). E, na realidade, pelo alego-
rismo esquemático, pelo clima pulsante e febril, pelo
ressalto com que contrapõem a tétrica miséria às pre-
potências dos gordos, aquéles dramas parecem prefia-
ciar esta tragédia.

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

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

Em Maiakovski a visão do tumulto é, felizmente,
ventilada por lampejos de humorismo. Mas não há dú-
vida de que, na descrição da sublevação dos pobres,
éle evoca Tzar gólod, cujas cenas, inspirando-se nas
danças macabras do barroco, representam justamente
a vã revolta dos operários e do povo esfomeado contra os saciados ².

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

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

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

(1)É curioso que também em Andriévski se encontre o tema dos leitreiros. No Segundo quadro de Iza tchełověka, o Homem calvo na miséria exclama: "Os leitreiros! O presunto está pintado com tanta vida que poderia devorá-lo com ferro e tudo".
O nosso poeta amava as canções dilacerantes, os romances ciganos de Blok, conhecia várias de cor. Não é de admirar-se, portanto, que algumas expressões da sua tragédia (como, por exemplo, “de dominó e com máscara de trevas”) contenham metáforas blokianas. Quando conta ter encontrado a alma envolta num “peignoir azul”, o personagem de Maiakóvski nos faz pensar no Poeta infeliz, que em Nieznakomka procura “entre as neves azuis” a misteriosa criatura caída do céu. Os fantasmas inquietantes dos aleijados asseme-lham-se às marionetes de Balagártchik. Na Conhecida do poeta, enorme boneca que a multidão arremessa pelos bastidores, entrevemos a Colombina de Blok, “noiva de papelão” que se desmancha sob a tempestade de neve.

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

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

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

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

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

(1) Cf. B. Rostótskii, Maiakóvski i teatr, Moscou, 1952, p. 56.
Blok, nos despojos de seus personagens (sobretudo no de Pierrot em Balagantshik), aparece clorótico e alucinado, como uma imagem de Laforgue, Maiakovski sai da tragédia concreto e terrestre, com todos os impulsos e resíduos da realidade.

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

6.

Parece-nos significativo que para sua primeira obra de uma certa amplidão Maiakovski tenha escolhido a forma teatral, não só escrevendo um trabalho do qual era o personagem piloto, mas encenando-o éle mesmo e interpretando o papel principal. É curioso que no artigo O ráznikh Maiakovskikh (Dos diversos Maiakovski), de 1915, éle fale do poema Oblako v chtanakh (A nuvem de calças) como de sua "segunda tragédia".

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

Diversamente do texto de Maiakovski, tão denso de conteúdo, o libretto da ópera diluía-se numa amorfa massa de sons. Aglomerado de palavras inconclusivas, grosseiro balbuciar sem nexo, tinha algo de trogloítico, como tôda a poesia de Krutchónikh, poesia deserta co-
mo um crânio atrozmente calvo. Aos seus truques fonéticos, contudo, adaptaram-se à maravilha os cenários supematistas e a direção de Maliéwitch, que com astúcias combinações de luzes decomponha em figuras geométricas os atores e os objetos 1.

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

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

O ator Mguebróv conta:

Dos bastidores desfilavam lentamente um atrás do outro, os personagens, fantoches vivos de papelão. O público tentava rir, mas a risada cortava-se, porque tudo isto, longe de ser ridículo, era apavorante. Poucos dos que se encontravam na sala seriam capazes de explicar a razão. Se vou ao teatro pensando assistir a um espetáculo e debochar do palhaço, e, de repente, o palhaço começa a falar de mim sériamente, a risada se gela nos meus lábios. Assim que, logo no início, as risadas acabaram, começou-se a sentir a apreensão do público, uma apreensão desagradável. Gostaria de rir ainda, tinha vindo para isso. E aguardava, fitando avidamente o palco 2.

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

---

3. Nossa descrição baseia-se no testemunho de Mguebróv (pp. 271, 84). Lischitz (pp. 183-86), Fierczov (pp. 239-38) Rossówik (pp. 32-48), Katanian pp. 56-58 e também nas de O. Matichina e L. Zevier-Jéiev, em Maiakóvskomu: sbornik vospomíndan i statti, (A Maiakóvs-
ki: coleção de reminiscências e artigos), Leningrado, 1940.
broso desfile o Matusalém das gatas, como aquêles “avós do carrossel” que apaziguavam os curiosos da cerca das barracas.

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

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

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

reportam-nos aos métodos do chamado teatro "conven-cional", experimentados por Meyerhold com Vera Ko-missarjévskia, em 1906-7. E é sem dúvida uma es-tranha coincidência que a tragédia tenha sido levada no mesmo palco do qual Komissarjévskia expressara, nos tons do simbolismo, a ansiedade morbida da época. Os versos de Maiakovskí reacenderam naquele local os mesmos frémitos de inquietude que em dezembro de 1906 haviam suscitado as melodiosas cadências de Balagántchik. Mas, comparada com a montagem de Vladimír Maiakovski, a representação do drama blokiano fora muito mais audaz, sobretudo pelo trecho em que as cenas voavam pelos ares, quase um prefácio ao cons-trutivismo.

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

A plasticidade vigorosa dos gestos, o timbre da voz, a mímica do rosto, revelaram nélê um ator de grande promessa. E um crítico conservador, Aleksandr Kúguel (Homo Novus), mesmo considerando o traba-lho péssimo, notou sobre o intérrprete:

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

1 Cf. Šbownik půmianí V. F. Komissarjévskoi (Coletânea em memória de V. J. Komissarjévskia), Moscou, 1931.


3 Cf. Nicolai Volkov, Meyervhód i Moscóu, Leningrado, 1929, p. 278.

4 "Teatr i iskustvo", 8 de dezembro de 1913, n. 49.
Já nesta primeira tentativa manifestou-se plenamente a tendência de Maiakóvski a transformar o teatro numa tribuna polêmica. A solicitude pelos humilhados unia-se de fato a uma patética atitude de desaforo, de ruidoso protesto contra os burgueses. As imagens empoladas irromperam com atordoante arrogância sobre a sociedade entorpecida e engomada daqueles anos, que escondia sob um dourado gasto o próprio vazio. A tragédia provocou indignação e clamor entre o público que enchia o teatro. "Crivaram-no de assobios", acentua o poeta em sua autobiografia. Sobre as reações dos espectadores, vale a pena ler um trecho das memórias de Mguebrov:

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

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

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

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

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

7.

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

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

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

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

(1) Livschitz op. cit., p. 186.
Há sem dúvida uma certa analogia entre estas aparições e o côro de Maiakóvski, como também entre os escudos emblemáticos dos aleijados e as máscaras exorbitantes que carregavam os atores do teatro expres-

tionista na “Sturm-Bühne” de Berlim e na “Kampbüh-

ne” de Hamburgo.¹

Mas, diante dos fantasmas verbais nascidos da fantasia de Maiakóvski, somos levados a pensar na labuta das multidões oprimidas, no desespero das pes-

soas abandonadas. Atraído pelos casos do próprio tem-

po, o poeta não se perde num labirinto de afetados virtuosismos. Daquele mostruário alegórico de bone-

cos horrendos vislumbra-se o ambiente real da cidade russa com seu povo humilhado, com seus contrastes estridentes, às vésperas da revolução.

EM DIREÇÃO A TERRA PROMETIDA

1.

Os futuristas, e especialmente Maiakóvski (que se encontrava então em Petrogrado), acolheram a revolução como um furacão que varreria longe o academismo e a velharia retórica. Sonhavam que o novo regime iria libertar-se do lastro cultural e da pálida olegrafia dos burgueses. No nosso poeta os acontecimentos de outubro pareceram revigorar o ardor pela luta, o menosprêzo polêmico, a alegria exuberante das côres e dos sons. No entusiasmo do grande revolvimento, ele produziu grande número de poesias, participou de
disputas e difundiu manifestos, que não tardaram a despertar o desprezo dos novos carolas assustados pela sua veemência.


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

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

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

70
verdadeiro ianque vê a grandiosidade em forma de números gigantescos. Por isso prefere os personagens e os objetos milenares, com mil braços e mil olhos. As suas idéias são cosmogónicas, mas não é Dante, é Walt Whitman. Dir-se-ia que domina os elementos, mas os elementos por él emanados seriam um pouco operísticos, como em Briossov 2.

Com Burliuk e Kamięński, Maiakóvski redigiu, em março de 1918, o único número da Gazeta futuris-tov (Jornal dos futuristas), nela publicando uma carta aberta aos operários, a lírica “Nach March” (A nossa marcha) e a “poeto-crónica” “Revoluítzia”. Após ter interpretado três filmes, dos quais falaremos a seguir, em junho de 1918 voltou a Petrogrado. O “Café dos Poetas” fechava a 14 de abril.

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

Agora também entre os futuristas destacou-se a pintura:

As ruas são nossos pincéis
As praças nossas paletas,

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

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

(1) Nat Inber, Café poetov, in “Teatrálnaia Gazeta”, Moscou, 17 dezembro de 1917, n. 51.
(2) Otkritie pism A. V. Lunatchárskomu (Carta aberta a A. V. Lunatchárski (1920) in Późnoie sobrăine sotchniččni XII, Moscou, 1937, p. 27.
o IZO, ou “Otdiel izobrazitielnikh iskustv” (Seção das artes plásticas), organismo estatal com plenos poderes, presidido pelo pintor D. Sterenberg. O IZO era dividido em dois “colégios artísticos” autônomos: o de Petrogrado, do qual faziam parte Maiakovski, O. Brik, N. Altman, N. Punin, e o de Moscou, que contava com figuras como Maliévitch, Tátilin, Kandinski, Róditchenko, e O. Rózanova, N. Udaltzova, I. Machkov, R. Falk. Através do IZO o regime soviético dava seu consenso às correntes mais audazes. Esta seção, quartel-general da vanguarda, teve o controle das escolas, galerias, jornais, estabeleceu um fundo e uma comissão de compra, e organizou em pouco tempo inúmeras exposições de pintura não objetiva.

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

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

Mas voltemos à pintura. Triunfava o suprematismo. Chegaram até a ornamentar com telas não-objetivas os lados dos trens e as ruas das cidades. Painéis enormes escondiam as fachadas arrebentadas dos vênhos edifícios. Em “decreto” de 1918, assinado por Maiakóvski, Kamilyenski e Burluk, ressaltam estas palavras:

Artistas e escultores são convocados a apanhar, sem demora, latas de tinta e a iluminar, a pintar com os pincéis da própria maestria as anças, a testa e o peito das cidades, das estações e das manadas de vagões ferroviários eternamente em fuga.¹

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

Uma estranha cidade de província. Toda de tijolos vermelhos enfumaçados, como muitas cidades das regiões ocidentais. Mas esta é mais estranha do que as outras. Aqui, nas ruas principais, uma tinta branca recobre os tijolos vermelhos. E sobre o fundo branco espalham-se círculos verdes. Quadrados cêr-de-laranja. Retângulos azuis. E a Vitebsk de 1920. Pelas suas paredes de tijolos passou o pincel de Casimír Maliévitch.²

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

As ruas, futuristas, tamborileiros e poetas!³

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

¹ Dekrét n° 1 o demokratizacii Iskustv in Pólmate sobranie sochiniâni, (Obras completas), XII, Moscou, 1937, pp. 14-15.
³ Maiakóvski, in Prikaz po Armii Iskustva, op. cit.
algumas poesias que têm a cadência de “mandatos”, poesias que surpreendem pela intensidade das concordâncias fonéticas, pela escrita arrojada e violenta.

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

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

Este protesto audacioso contra o passado, mas especialmente contra os regateadores do passado, parece concebido em competição com a ode “Mi” (Nós, 1918), do poeta proletário Vladimír Kirilov, que considerava também a queimar Rafael e destruir os museus. Mas não é mais, na realidade, do que uma amena bravata, um paradoxo polêmico. Como já dissemos, Maiakovski admirava a antiga pintura dos ícones, e também Púchkin lhe era querido, como mais tarde demonstrou na poesia “Jubiléinoie” (1924) a ele dedicada. Con-
tudo, a “Seção museus”, com seu zelo sagrado, viu na-queles versos uma exortação à violência, e coube a Lunatchárski apaziguar os conservadores amuados.

2.

No verão de 1918, numa vila em Levachovo, per- to de Petrogrado, na ferrovia da Finlândia, Maiakóvski compôs a comédia versificada Mistéria-But, concebida já antes da revolução de Outubro. A 27 de setem- bro leu seu nôvo trabalho em casa de Óssip e Lília Brik, na presença de Lunatchárski e Meyerhold.

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

Em seguida ao dilúvio, “puros” e “impuros” de tódas as partes do mundo reúnem-se no pólo boreal, único lugar seco. Como a inundação ameaça o pólo também constroem uma arca e começam a navegar em direção ao monte Ararat. De repente, enquanto os “impuros” estão sob a cobertura, os “puros” dão um golpe de estado, proclamando soberano o negus abissi- no. Mas, percebendo que o despota é um devorador desbragado, decretam a autocriação superada e, atiran- do-o ao mar, apazigam os “impuros” para com eles instituir a república. No entanto, nada muda: os “im- puros” são obrigados a quebrar as costas a serviço dos “puros”, que tratam de empanturrar-se. “A um a róscia, ao outro o buraco”, observa com arrogância o francês, e o mercador, segurando-lhe o bastão: “Alguém terá que comer as sementes, não é para todos a me- lancia”.

(1) Com o artigo Lojka protovotádia (Uma colher de antídoto) em “Iskuestvo Comuni” de 9 de dezembro de 1918, n. 4.
Descontentes com uma república que se revela um “zar de cem bôcas”, os “impuros” atiram ao mar os burgueses, continuando a navegar contra sua vontade em direção ao monte Ararat. Mas as provisões escasseiam. Enquanto a fome os atormenta, vêm chegar por sôbre as águas, como uma miragem, o Homem comum. Subindo no tóldo, ele afirma, num novo “sermão da montanha”, que não o Ararat e sim a Terra Prometida é a meta, e descreve esta região como sendo um paraíso de delícias.

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

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

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

Maiakovski havia acenado ao paralelo entre revolução e dilúvio universal já na “poeto-crônica” “Revo-

(1) Ao pé da letra: O Homem simplesmente (Tchelovíèk prosto).
liútzia" (1917) afirmando: "É o primeiro dia do dilúvio operário", e em "Nach March" (Nossa marcha, 1917) que começa:

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

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

3.

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

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

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

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

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

(vv. 880-81)


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

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

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

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

É preciso encenar Caim (tenho um plano audaz, ainda que absurdo). É preciso encenar As Albas, é preciso representar a Bíblia. Recitar o espírito sedicioso do povo. Mas veio-me à tona agora um pensamento: seria belo se alguém escrevesse um trabalho sem partes únicas. Em cada ato recita sômente a multidão... Movem-se para o obstáculo. Exultam. Enterram os caídos. Entoam o canto universal da liberdade 1.

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

Da mesma forma Stanislávski procurou, nas Sagradas Escrituras, um paralelo para os desastres da guerra fratricida, encenando, a 4 de abril de 1920, o Caim de Byron 3.

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

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


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

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

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

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

“Hoje na Comuna respira a vontade de milhões, e dentro de cinqüenta anos, talvez, ao ataque de longínquos planétas, lançarão seus couraçados aéreos”.

4.

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

---

¹ Cf. op. cit., pp. 480-96.  
² Cf. A. Varénski, Prozaik i poëti “Kúznitsi” (Prosadores e poetas de “A Forja”), in Literaturnie portrieti (Retratos literários), II Moscou, 1929.  
³ Otkritoie pismó rabóčchim (Carta aberta aos operários), in Póloie sobráníe sotchiniént (Obras completas), XII, Moscou, 1937, p. 13.
resceram numa dada época nas feiras russas, sob as chamadas “montanhas geladas”.

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

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

Semelhantes às burlas dos “raióchnik” eram as alegres falações dos títereiros, que apresentavam a “burla” de Pietrichka, sequência de pequenas cenias brilhantes, em que o famoche pateta atacava com duras chibatadas os bonecos rivais. Como o “raiók” e as cenias da “prietuchka”, também as argúcias dos “avós do carrossel” tinham timbre popular. Como os “paradistes” do Boulevard du Temple, estes charlatões tinham a incumbência de atrair as pessoas com uma ruidosa discursa. Acampados nos balcões dos carrosséis, das barracas, com uma barba de estôpa, um casaco pardo todo remendado e um chapéu redondo de postilhão, re-

citavam grosseiras canções de despropositos, entremeando a sua fala de referências pungentes aos fatos contemporâneos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

As árvores florescem,
mas não de flóres, de sanduíches.
(vv. 1350-51)

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

Sob o tecido de imagens avista-se nos versos de Mistéria-Buf a influência dos termos políticos, das palavras de ordem, das frases polêmicas daqueles anos. Os “impuros” representam a solidariedade proletária, a disciplina de classe, o internacionalismo. Se os personagens de Vladimír Maiakóvski eram bonecos passivos, sombras inertes do poeta, os “impuros” movem-se autônomos, fazem a viagem a sós. Mas, apesar disso, são duros e fastidiosos, desesperadamente uniformes.
como as fichas de um arquivo. O fato de irem ao inferno, como os heróis das fábulas que penetravam no além-túmulo voltando vivos após terem enfrentado hordas de demônios, não os torna em nada mais interessantes.

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

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

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


(2) Ao que nos parece, a famíla dos “puros” serviu de modelo a Erenburg para o romance Nikolajkine pokojatišnia Júlio Jurenti i tvoj utemenikov (As extraordinárias aventuras de Júlio Jurenito e seus discípulos, 1922), em que os seguidores do empreendedor filosófo Jurenito vinham também de diversos países: o francês Delhaie, o alemão Karl Schmidt, o americano Mr. Cool, o intelectual russo Aleksei Spiridónovich Tichin, o italiano Ercole Bambuccí, o negro Aicha, o próprio Erenburg.
Não foi fácil encontrar um palco para representar *Mistéria-Buf*. Os velhos teatros, que se consideravam "templos" da arte pura, teriam recusado uma comédia de tão marcante tendência política. Apesar disto, através de Lunatchárski e Meyerhold, Maiakóvski leu o copião aos atores de Aleksandrínski. Mas estes eram tão reacionários que a comédia pareceu-lhes um sacrilégio: faziam o sinal da cruz, perturbados por aquela mistura de religioso e blasfemo. Outros teatros de Petrogrado e de Moscou desculparam-se por vários motivos, mas na realidade para não comprometer-se com uma situação ainda incerta.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

(1) “Tolko nie wspomnienia” (Todo menos reminiscências, 1927) in Pěณาie sobrânie pismočânie, XII, Moscou, 1937, p. 199.
(2) Vishlyanosten na dispatâie o postanâvkie “Zóv” E. Verhaeren v Teatrte RSFSR, (Intervenções na discussão sobre a montagem de “As auroras” de E. Verhaeren no Teatro da RSFSR.) ivi, pp. 324-29.
nal “Gizniskustva” (A vida da arte), afirmando que o trabalho não era apropriado às massas operárias. Infelizmente esta opinião era compartilhada por Andriéieva, que mandou tirar a comédia do repertório por ser “incompreensível” para os proletários.

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

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

Vendo que os velhos teatros não eram apropriados nem estavam dispostos a representar as novas comédias, em novembro de 1918 Maiakóvski submeteu a Lunatchárski um plano para um “teatro voador” (“Lietútiči teatru”), “organização livre de revolucionários do palco”. Com um mínimo de equipamento e com atores jovens, este teatro móvel levaria às mais remotas regiones o repertório dos futuristas, e em primeiro lugar Mistéria-Butj e Stienka Rázin de Kamiënski.

7.

Mistéria-Butj influenciou as representações populares (“instzeniróvki”) que se desenvolveram na Rússia entre 1919 e 1921. A este propósito convém recordar que Maiakóvski empenhou-se em vão para que sua comédia fôsse levada ao ar livre, a 1º de maio 1919, na praça Lubiánskaia de Moscou\(^1\). E mais tarde, em 1924, o diretor georgiano Kote Mardjanichvíli (Mardjanov) cogitou encená-la como ação de massa na montanha de David que domina Tbilíssi\(^2\).

\(1\) Cf. a intervenção do poeta na disputa Nado li stávit “Mistéria-Butj” (E preciso encenar o “Mistério-Buto?”), a 20 de janeiro de 1921, in Poľnoe sobranie soschinìni, XII, Moscou, 1937, p. 336; também: Ka-\(\)tanian, op. cit., p. 121.

Nos dias da revolução a embriaguez da luta despertou no povo russo uma irrefreável avidez por espetáculos. Os lutos, o tifo, a destruição, não apagaram a ânsia de representar, de organizar paradas e cerimônias. A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de estúdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas. Em cada cidade, em cada repartição militar nasciam e sumiam com rapidez de girândola grupos e círculos teatrais. "Multiplicam-se como infusórios. Nem a falta de combustível, nem a penúria de alimentos, nem a Entente: nada pode frear o seu desenvolvimento."  

Comícios, desfiles, assembleias, manobras, tudo virava espetáculo. "E representa, representa a Rússia. Ocorre não sei que processos espontâneo de metamorfose de tecidos vivos em tecidos teatrais." 

Este anseio frenético por uma vida ilusória para contrapor aos incômodos e sofrimentos não era nôvo no povo russo: relembrasse os espetáculos dos condenados, descritos por Dostoievski nas Recordações da casa dos mortos. (I, ii) 

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

As "instzeniróviks" tiveram seu centro em Petrogrado. Festas e triunfos vivificaram nas solenidades proletárias as ruas gélidas da cidade desolada. Os dias passavam numa sequência de duras privações; dias de frio, de epidemia, de miséria. "Estávamos submersos na fumaça; como os peixes na água, como os pássaros no céu." As pessoas desmantelavam as casas para ter o que queimar, faziam intermináveis filas para uma ração mínima de arenhues podres, de batatas estragadas. E, contudo, as cerimônias sucediam-se num ritmo irresis-
tível. Representava-se diante dos palácios austeros, nas escadarias, nas encruzilhadas, ao longo dos canais, nas plataformas dos bondes, enfeitadas de estandartes e panos pintados.

Nos espetáculos de massa encontramos invariadas as características de Mistéria-Buf. Como no trabalho de Maiakóvski, as tramas esquemáticas dos “instzeniróvki” opunham a epopéia proletária à farsa burguesa, os virtuosos aos cômicos, alinhando de um lado a multidão anônima dos operários, e do outro os inimigos da classe, os monarcas, os homens políticos do ocidente, com maquilagens e trajes grotescos, com atributos imutáveis, como os bufões de uma comédia de máscaras.

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

Para esclarecer nossa comparação, nos detemos em alguns dos “instzeniróvki” que foram apresentados em Petrogrado em 1920. A 19 de maio daquele ano, no peristilo e degraus da Bólsa, duas mil pessoas interpretaram Mistéria Osvojohdiónovo truda (O mistério do trabalho liberado: direção de A. Kügiel e I. Ánienkov). Um cortejo de escravos desfilava aos pés da escadaria, enquanto no pórtico estavam, como numa vitrine, as figuras dos cômicos (um monarca oriental, um sultão, o papa, Napoleão, um mandarim, o rei da Bólsa, um mercador russo), prontos a escapar diante dos escravos em revolta. Grandes telas suspensas entre as colunas representavam a Terra Prometida. Caindo a falsa muralha aparecia o país encantado do socialismo, com a árvore da liberdade.

A vezes prevaleciam os temas cômicos, como, por exemplo, em Blokada Rossii (O bloqueio da Rússia, 20 de junho: direção S. Radlov), em que os personagens cômicos eram vividos pelos clowns do Teatro da Comédia popular, e os proletários por soldados vermelhos.
A ação desenrolava-se sôbre um espelho de água: um dos bufôes, lorde Curzon, com um couraçado em miniatura, assediava uma ilha simbolizando a Rússia.

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

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

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


91
ano a fevereiro de 1922, pintando cartazes e redigindo comentários em verso⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9.

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

(1) Prcho slova (Peço a palavra) (1930) in Półno te sobrâne sotchiiniën, XII, Moscou, 1937, p. 278.
Meyerhold estava organizando. Além disso, ele considerava o texto de sua comédia como um simples esquema, que devia ser retocado e acrescido continuamente, para adaptá-lo às circunstâncias recentes. A premissa à segunda variante de fato informa-nos:

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

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

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

E o programa do espetáculo no circo acrescenta:

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

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

Entre os “impuros” um soldado vermelho e um maquinista substituem o varredor de chaminés e o remendão (mas por um descuido do poeta estas figuras, ausentes do elenco dos personagens, despontam ines-
peradamenten no segundo ato). O Homem comum ago-
ra se chama o Homem do futuro. Os “puros”, que os
operários haviam atirado para fora da arca, ressurgem
no inferno, vivazes, e até os demônios reclamam da vo-
racidade do negus. No paraíso, às velhas figuras
acrescenta-se Sabaoth (que já Leisienin havia inserido
nos seus poemas de 1918).

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

A segunda redação reflete com grande vivacidade
os acontecimentos dos meses em que foi elaborada. E
é tão rica de dados políticos que faz lembrar um gênero
muito difundido nos primórdios do teatro soviético, o
“jornal vivo” (jíváia gazeta), que comentava as circuns-
tâncias do momento em números de variedades corres-
pondentes às diversas manchetes de um cotidiano,
alternado com cenas satíricas, recitações corais, diagra-
mas animados. Acena-se à guerra civil, à intervenção
occidental, à escassez de víveres, ao racionamento, aos
talões, à inflação. Fala-se das concessões ao capital es-
trangeiro (lei de 23 de novembro de 1920), do projeto
de eletrificação discutido em dezembro de 1920 no VIII
Congresso dos Soviet, do debate sobre os sindicatos, rea-
izado de novembro daquele ano a março de 1921: todos
assuntos sobre os quais Maiakóvski entremeses insis-
tia em seus cartazes.

Mas também as referências mais precisas são oca-
sião de fantasias descobertas. A eletrificação, por
exemplo, lhe serve de pretexto para retomar o tema da
electricidade, que o fascinava, como fonte de prodígios,
desde a época de Vladimir Maiakóvski. No paraíso o
maquinista incentiva os “impuros” a arrancar os dardos
de raios das mãos de Sabaoth, para transformá-los em
corrente elétrica. E na Terra Prometida, diante das
maravilhas da electricidade, o lanterneiro irrompe em
palavras que coincidem com as sentenças do Velho das gatas.

Tentativa de propaganda industrial dramatizada, o 5º ato espelha a luta do governo soviético contra a crise econômica, tema abordado também por Maïakovski em algumas “janelas” e na poesia “Prikaz n° 2 po Armii Iskustva” (Ordem n° 2 ao Exército da arte, 1921).

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

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

As coisas e os alimentos vêm de encontro aos “im- puros”, as máquinas cantam hinos de alegria. Parece verificar-se o triunfo dos homens sobre os objetos. Mas, em vez disso, tem-se a impressão de que os “impuros” se perdem nas fileiras anôminas das coisas, tornando-se eles mesmos instrumentos, partes mecânicas de um uni- verso operário. Lembramos dos quadros de Léger, em-
bora em Léger os aparelhos que envolvem o homem tenham uma hierática e dura frieza, enquanto em Mistéri-
ria-Buf, esquentando-se, infundem numa afetuosa exulta-
tação o seu dinamismo.

Recalcando as imagens gráficas da ROSTA, os “puros” assumem nesta variante um aspecto ainda mais apaixonado. O menchevique intrometido é um verda-
deiro clown, enquanto o alemão que chega ao pôlo pri-
meiro, anunciando o dilúvio, traz-nos a memória as
caricaturas de Grosz. O desfile, no início, de tipos mút-
iplos como o negus, o turco, o chinês, o persa, o
pope, o rajá, o menchevique, aproxima-se às paradas
de circo. E certas passagens ou didascálias (por exem-
pio: “o negus, por engano, senta-se sobre Lloyd George,
que assemelha, como uma gôta d’água a outra, um ca-
valo marinho”), antecipam as pilhérias das cenas que
Maiakóvski mais tarde escreveu para o circo de Mos-
côu.

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

10.

A 29 de dezembro, Maiakóvski leu a segunda re-
dação da Mistéri-a-Buf aos atores do Teatro RSFSR Pri-
meiro, que fôra inaugurado a 7 de novembro com a
montagem de Les Aubes de Verhaeren. Ele fazia parte,
como consultor artístico, deste grupo que se propunha
realizar, sob a direção de Meyerhold, o chamado “Out-
tubro Teatral”. Os ensaios foram iniciados a 5 de ja-
neiro de 1921 com intervenções freqüentes do poeta1.

Logo que se soube que Meyerhold preparava-se
se para representar Mistéri-a-Buf, surgiram os protestos dos
habituals escritores mediocres e burocratas. E Mai-
akóvski começou a rodar de bairro em bairro, relendo
o texto em assembléias e comícios, para demonstrar
que a comédia não só era compreendida, como era mui-
to bem recebida pelos operários. Isto porém não bastou

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

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

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

Chegou-se ao fundo.

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

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

O espetáculo de gala estava pronto.

E eis que, à véspera, chega um novo documento com a ordem de suspender as representações, com o Teatro RSFSR foram afixados os anúncios de um banalíssimo concerto celebrativo.

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

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

(1) Cf. A. Fievráski, Piłsngwia plesza Oktjabri (K diesiatyletiu moskovskich postanowk "Mistéria-Buf") (A primeira peça da Revolução de Outubro — para o décimo aniversário das representações moscovites do "Mistéria-Buf") in "Sovietskí Theat" 1931, 9 e Postanóvki "Mistéria-
Buf" (As encenações do "Mistéria-Buf"), introd. vol. III de Pólnie sobrasie sotchiněn, Moscow, 1934.

(2) Tolko nie wospomniania cit., p. 200.

(3) Tolko nie wospomniania cit., pp. 200-1.
E assim, a 1º de maio de 1921, Mistéria-Buf foi encenada sob a direção de Meyerhold e de Valiérí Biebu
tov. Diz Maiakóvski em sua autobiografia: "Abrindo caminho entre as delongas, odes, estorvos burocráticos,
obtusidade, represento a segunda variante de Mistéria-
Buf".

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

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

Nos figurinos de V. Kissielióv os tecidos eram or-
namentados com pedaços de jornal. Vimos os esboços:
como El Lissítzki, que colocou fotografias de rostos aos
desenhos dos trajes para a comédia de Trietakióv
Khotchu rébióntka (Quero uma criança), Kissielióv co-
lou pedaços de papel impresso sobre seus croquis para
Mistéria-Buf. Lembremos o desenho para Clemenceau:
calças listadas, fraque, e a frente da camisa composta
de trapos de um livro francês (L’honnète famille). Nu-
ma variação deste desenho, feita por Kissielióv em
1924, Clemenceau aparece com luvas de palha, polainas
amarelas e uma rosa sobre os olhos.

(1) Id. em cit., p. 26.
Os “impuros”, sem maquilagem e com blusões azuis de trabalho, saíram pálidos e monótonos. Mas bastava a fala brilhante dos “puros”, inspirada nos cartazes satíricos e na extravagância dos circos, para dar a este espetáculo um caráter alegre e ruidoso. No 3º ato os demônios com rabos, chapéu-coco e couraças tinham o aspecto de palhaços, e o conhecido Clown Vitali Lazárienko, no papel do diabo, descia do alto numa corda fazendo acrobacias.

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

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

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

11.

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

1 Cf. A. Plevrálski, Dízisat léti tisera Meyerholda (Dess anos do teatro de Meyerhold), Moscou, 1931, pp. 28-29.

2 Cf. G. Khâlîchenko, Rabota I. V. Ilinskovo nadr óbrazami v plëssakh Malakóvskovo (O trabalho de I. V. Ilinski com personagens das peças de Malakôvski) in Tvòrîchesstvo Igoria Vladimirovich Ilînskovo (A obra de Igor Vladimirovich Ilinski), 1955 (dissertação na GITIS de Moscou), e Igor Ilinski, Sam o siebié (Sobre mim mesmo), in "Teatr", 1958, 8 (cap. 15).

3 Cf. N. Gortchakóv, Reĵissorśka uróki Vakhtângova (As aulas de direção de Vakhtangov), Moscou, 1957, pp. 150-51.
dos poetas, a 22 de maio, o crítico I. Aksionov traçou um paralelo entre a comédia de Maiakovski e o teatro elisabetano. Como ocorreria com a primeira redacção, também agora a marcada tendência política despertou o ódio dos intelectuais de direita, enquanto a novidade da forma foi de encontro à mesquinhez dos funcionários do partido.

A 24 de junho, a segunda variante foi apresentada no Primeiro Circo Estadual de Moscou, em honra do III Congresso do Comintern, na versão alemã de Rita Rait, que trabalhava com Maiakovski na ROSTA. Para a ocasião o poeta compôs um novo prólogo e um epílogo endereçados aos “arautos da Comuna universal”, e aumentou o 20º ato com um breve diálogo entre o menchóvique e os “impuros”.

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

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

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

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

O espetáculo desenvolvia-se num mar de luzes multicores, que inundavam a arena ora do azul das ondas do mar, ora de escarlates chamas infernais...
A ação culminava na marcha vitoriosa dos “impuros” e numa parada de todos os participantes, ao som da Internacional, ecoada pela platéia poliglota.

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

Após esta representação as diatribes tornaram-se mais violentas. Os gastos excessivos serviram de pretexto para ataques inexoráveis por parte de alguns grupos retrógrado do partido. E o jornal Comunističeski trud (O trabalho comunista), mais implacável do que todos, embirrou com o Teatro da RSFSR, culpando-o também pela suntuosa montagem do circo. Acusados de esbanjamento, Biebutov e Meyerhold, em carta de 19 de julho, declararam não ter nada que ver com o empreendimento. Mas, apesar disso, encerrada a estação o seu teatro não pôde mais reabrir. E os organizadores do espetáculo para o Comintern sofreram medidas disciplinares.

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

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

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


(2) Tolko nie wospominania, cit., p. 201.

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

Enquanto isso, Mistéria-Buf chegava também às províncias. Já em 1921, em Iecaterinburgo (Svierdlóvsk), o clube CHLAM 2 apresentou a segunda variante num circo sob a direção de Grigóri Aleksandrov, o futuro colaborador de Eisenstein. A 19 de maio de 1922, Mistéria-Buf foi encenada em Irkutsk por Nicolai Ôkhlopkov, que no ano anterior dirigia uma ação de massas, Borbá truda i capitala (A luta do trabalho e do capital) num descampado às margens do rio An gará 5.

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

12.

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

(1) Tolkî nêe vozpomînîma cit., p. 201.
(2) Abreviação de "Khudojîniki, literátori, artîstî, muzičantî" (pintores, literatos, artistas, músicos).
(4) Abreviação de "Constructivism, eksperiment, masterstvî, sovremënînost, teatrálnîost" (Constructivismo, experimentação, ofício, modernidade, teatralidade.)
natchárski, que qualificara o espetáculo de extravagância futurística. ¹

Para o Primeiro Teatro filodramático da Armada Vermelha, do qual foi convidado a participar em janeiro de 1921, Maiakovski pretendia reduzir o poema “150 000 000” e concluir o cenário de uma ação de massa esboçada por soldados atores.² Para Igor Iliánski, que deveria representar o papel de Wun Hi em A gueixa de Sidney Jones, improvisou algumas estrofes sobre temas da atualidade,³ e para um Teatro da opereta política, que depois não foi aberto, prometeu aumentar um novo libreto de La Belle Hélène, de Jacques Offenbach.⁴

Naqueles anos os autores dramáticos compraziam-se em transvestir velhos manuscritos, nêles inserindo as notas mais estrambóticas sobre as circunstâncias e problemas do presente. Assim, por exemplo, o comediografo Nicolai Erdman, em 1924, modernizou o “vaudeville” do século dezoito Liev Gúritch Sinútkin, de D. Lienski, entremeando arietas e interlúdios referentes a assuntos soviéticos.

A ansia de remodelar textos de outras épocas, para inculcar significados políticos, chegava às vezes a ser ridícula: em 1921, no Viéstrik tieatra, um artigo anônimo sugeria que fosse proposto a Maiakovski refazer o libreto da ópera Jizn za tsariá (A vida pelo czar), de Glinka, transferindo os acontecimentos para o meio da guerra polaco-soviética de 1920.⁵

Durante o trabalho na ROSTA o poeta compôs a entrée do circo Tchempionát vsiemirnoj klássovoi borbi (Campeonato da luta de classes universal), da qual falaremos mais tarde, a poesia cenográfada “Vsem Titam i Vlássam RSFSR” (A todos os Tit e Vlas da RSFSR), o “relatório teatral” Vtcheráchni pódvig (O feito de ontem) e três pequenas comédias de propagan-

(1) Vistuplenie na dispúte o postanóvkie “Zor” E. Vechchaerna v Teatretve RSFSR (22 nov. 1920), in Pólnoie sobrändje sotchiñenì, XII, Moscow, 1937, pp. 324-29 e Otkritoie pismó A. V. Lunachárskimu, (Carta aberta a A. V. Lunatchárski) ivi, pp. 25-29.


(3) Cf. A. Fivrálski, Malakovski-dràmatu, Moscow-Leningrado, 1940, p. 32; Katanian, op. cit., p. 434; I. Iliánski, Sam o sibíó, in “Tieat” 1958, 7 (cap. II).


da para o Estúdio experimental-demonstrativo do Teatro da Sátira de Moscou.2

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

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

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

As três comédias deviam formar um só espetáculo, como revelam a identidade dos temas e da estrutura e a presença de um personagem comum, o Teatro da Sátira.2 Em A chto iesli?... e em Pieska pro popóv, esta figura tem a função de suspender a cortina entre um ato e o outro, e só de vez em quando comenta a ação, enquanto na terceira recita algumas falas difusas,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mais do que um texto dramático, *Včeráchni pódvig* lembra uma exposição de tabelas explicativas, de prospectos e diagramas que descrevem minuciosamente as fases da campanha para as sementes. Os seus versos ásperos, entremeados de percentuais e quo-
cientes, antecipam os poemas “estatísticos” de Iliá Selvínski.

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

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

13.

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

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

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

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

— perguntou-me de repente — que desta forma conquistar-se-á a imortalidade?" Fitei-o com espanto, balbuciando palavras de dúvida. Mas ele, com sua obstinação hipnotizante, conhecida de certo por todos que o conheceram de perto, contraiu os pômulos exclamando: "Pois eu estou inteiramente convencido de que não haverá mais a morte. Os defuntos serão ressuscitados. Encontrarei um físico que me explique ponto por ponto o livro de Einstein. Não é possível que eu não tenha entendido. Pagar-lhe-ei o quinhão acadêmico". Naquele instante foi-me revelado um Maiakóvski diferente, dominado pela necessidade de vencer a morte. Pouco depois me disse que estava preparando o poema "Tchetviórti Internatzional" (rebatizado mais tarde Piáti Internatzional), no qual falaria de tudo isto... Pensava então enviar a Einstein uma rádio-mensagem: à ciência do futuro, a arte do futuro 1.

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

O drama mencionado por Matthias não foi escrito, e a ideia transfundiu-se no poema inacabado "Piáti Internatzional", no qual Maiakóvski trabalhou em 1921-22 2. A ligação entre os trechos de "Piáti Internatzional" e o esquema do drama evidencia-se nos versos em que o poeta declara:

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

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

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

(2) O prólogo do poema saiu na revista "Krasnaya Nôv" (Terra virgem vermelha) (1922, 3) com o título "Tchetviórti Internatzional" (A Quarta Internacional)

110
O pescoço estende-se até as nuvens, entre o ensurdecedor acavalar-se das ondas radiofônicas. Lá de cima, Maiakovski discerne, na distância do futuro, a expansão da revolução através do mundo e ajuda os seus, escenando-os sob cortinas de nuvens, revelando com os faróis de seus olhos os pontos a atacar, despejando raios e aguaceiros sobre as fileiras inimigas. E enfim a terra aparece, tal qual será no século XXI, festiva e feliz como nos sonhos dos velhos utopistas. Temas semelhantes pertencem também ao poema “Lietáuchchi proleteári” (O proletário volante, 1925) em que Maiakovski trata com fragorosas hipérbolos da última guerra aérea do futuro, pausando a seguir para descrever a vida despreocupada dos homens do século XXX.

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

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

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

(1) Pólnoie sobranie sotchiniěni, XII, Moscou, 1937, p. 69.
IV

A ÉPOCA DO CONSTRUTIVISMO

1.

Alguns estudiosos russos, ofuscados pelos preconceitos do realismo, não levam em consideração a contribuição da vanguarda à formação do teatro soviético. De seus manuais inexatos e enganosos deduzir-se-ia que o admirável florescimento teatral dos anos vinte foi fruto das peças conservadoras.

A verdade é bem diferente. Os teatros tradicionais assimilaram com cautelosa lentidão e frequentemente com relutância a nova realidade, separando-se a contragosto dos seus esquemas habituais. Palcos ilus-
tros, como o Máli ou o Aleksandrínski, estorvados por uma experiência já antiga, deixaram de apropriar-se do ardente material da revolução. E o mesmo se deu com o Teatro de Arte, que na pesquisa assídua da vida interrior perdera o sentido do espetáculo, ficando de lado naqueles dias de temerárias proezas formais.

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

O público de operários, soldados e camponeses, crescido entre cataclismas e batalhas, permanecia indiferente diante de quadros de moda, “atmosferas”, colóquios em surdina. Não nos parece exagero afirmar que as experiências das esquerdas respondiam no fundo a uma exigência precisa por parte dos novos espectadores.

Isto não significa, contudo, que os homens da vanguarda fossem todos entusiastas do comunismo. Meyerhold foi uma exceção. A maior parte dos diretores inovadores (Táiov, Foregger, Ferdinandov, Granovski, Radlov etc.) aderiu ao regime soviético mais por entusiasmo artístico do que por consenso ideológico ¹. Mas era justamente este entusiasmo que desenfreava suas imaginações, que infundia em seus espetáculos, embriagados de sons e de luzes, o espírito do grande furacão de Outubro. Não que os conteúdos escondessem sempre acontecimentos políticos (aos conteúdos então dava-se escassa importância), mas o re-

¹ Cf. P. Markov, Teatr (no ciclo Iskustvo i literatura Oktiábrskovo diestatillitiiia) (O teatro e a literatura nos dez anos da Revolução de Outubro) em “Pletchát i Rievolušija” (Imprensa e Revolução), 1927, 7.
demoinho de novas formas, que desencadeavam nos palcos, equivalia ao ritmo tempestuoso da revolução.

Prediletos de Lunatchárski, que deixara aos teatros autonomia de escolha e orientação, estes diretores abandonaram-se às tentativas mais estranhas, às experiências mais temerárias. Criaram os arbescos múnicos de atores e còres brilhantes das cenas em enredos visuais não-objetivos. Deram maior peso à beleza abstracta dos sons do que à substância lógica das palavras. E, passando além dos estreitos confins do velho teatro de prosa, aproveitaram expedientes de circo, de cinema e do music-hall.

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

2.

O teatro de vanguarda do primeiro decênio soviético nasce das invenções dos pintores cubo-futuristas. O próprio Maiakovski observou, em intervenção à dispu-ta Khudójnik v teatre (O pintor no teatro), de 3 de janeiro de 1921, que a revolução teatral fora precedida pela revolução pictórica. Os espetáculos mais significativos de então surgiram de fato no clima fantasioso e cintilante da nova pintura. Será suficiente recordar Les Contes d’Hoffmann, de Offenbach (1918), na direção de Komissarjévski (cenas de Lentulov), A Princesa Brambilla, de Hoffmann (1920), e Giroflé-Giroflá, de Lecocq, ambos dirigidos por Taïrov (com cenas de Jakulov), Les Aubes, de Verhaeren (1920), na direção de Meyerhold (com cenas de Dmîtriev), Gadibuk de An-ski (1922) e Turandot, de Gozzi (1922), ambos dirigidos por Vakhtangov (um com cenas de Altman, o outro de Nîvinski).

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

(1) Vzjutpenie na disspúte “Khudójnik v teatre” (Intervenção no debate “O pintor no teatro”) in Pôlnoe sobrânie sochînení, XII, Moscou, 1937, p. 333.
(2) Cf. Igor Ilníski, Sam o sliëbë (Sobre mim mesmo) in Tieatr’, 1958, 6 cap. 7.
aliás, imaginar a arte de Tairov sem as caprichosas formas espirais de Iakulov ou sem os figurinos da Ekster, que engaiolavam os atores numa espécie de armadura cúbica de linhas fixas com fios de ferro. Nem seríamos capazes de compreender os trabalhos de Alekseï Granóvski sem a pintura de Chagall. Como se sabe, Chagall ornamentou a sala do Teatro da Câmara hebraico de Moscou com afrescos que representavam um carnaval de máscaras hebraicas, e compôs as cenas para os trabalhos de Cholom-Aleichem, que inaugurou o teatro em janeiro de 1921. Nos seus espetáculos excêntricos, que fundiam a arlequinada grotesca com o estilo de music-hall, Granóvski transpunha os personagens, as côres, a mímica das pinturas de Chagall.

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

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

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

INCHUK, o “Institut khudőjestroynoi kultûri” (Instituto da cultura artística), que o IZO organizara em Moscou em meio de 1920, culminaram numa decisão radical, não menos heróica do que a contribuição de Maliévitch com seu quadro prêto. A 24 de novembro de 1922, vinte e cinco membros do INCHUK (Tátlin, Ródtenko, Lavinski, Popova, Stiepánova etc.) proclamaram superada a pintura de cavalete e supérflua qualquer atividade artística que não tivesse um fim produtivo.

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

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

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

Por sôbre a estepe deserta acendera-se
para mim a estrêla de uma nova América!

Os projetos de círculos, quiosques, monumentos, edifícios, estações de rádio, preparados pelos construtivistas, foram freqüentemente utopias extravagantes, comparáveis às de Khlébnikov. Lavinski, por exemplo, sonhou uma cidade pênsil com casas giratórias de vidro
e asbestos numa armação de ferro \(^1\). El Lissitzki concebeu os chamados príni, fantasias arquitetônicas, jogos de elementos estereométricos. Mas o símbolo do construtivismo será sempre um projeto idealizado, antes ainda que os artistas do INCHUK fizessem a sua renúncia, o projeto de Vladimír Tátilin para um monumento à Terceira Internacional, mais alto do que a Tórre Eiffel.

O monumento consistia em três grandes corpos de vidro, sobrepostos e fechados no involucro de uma espiral de ferro: corpos geométricos que deviam rodar sobre o próprio eixo com velocidades diversas. A parte inferior (um cubo), destinada a congressos, conferências, assembleias legislativas, completaria uma volta por ano. A do centro (uma pirâmide), sede do comité executivo e da secretaria da Internacional, uma volta por mês. A parte superior (um cilindro), reservada para a imprensa, a redação de um cotidiano e uma casa editória para manifestos, opúsculos e proclamações, uma volta por dia. No alto de tudo elevar-se-ia uma enorme antena radiotelegráfica \(^2\).

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

> O projeto não é apenas conspícuo pelo seu pleno valor, como fenômeno da vida artística contemporânea, mas pode ser visto como uma brecha profunda na arte morta, saturada e decadente da nossa época \(^3\).

E Chklovski:

Pela primeira vez o ferro revolto-se, procurando sua fórmula artística. No século dos guindastes, belos como o mais sábio dos marianos, o ferro teve o direito de enfurecer-se e de lembrar aos homens que a nossa "idade" em vão chama-se desde os tempos de Ovídio "férrrea", se não existe uma arte do ferro \(^4\).

---

\(^{1}\) Cf. "LEF” 1923, I.

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

\(^{3}\) N. Púnin, Pámiatnik III Internatsionala (O monumento da III Internacional), Petrogrado, 1920, s. p. Veja-se também, do mesmo autor, Tátilin (protiv kubisma) (Tátilin — contra o cubismo) ivi, 1921.

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

Ao lado de muitas quimeras, o construtivismo elaborou também uma série de “produtos”, de modelos práticos, de coisas concretas. Popova, Stiepánova, Roditchenko, Lavinski, Lissitzki criaram macacões esportivos (sportodiejeđa) e operários (prozodiejeđa), cartazes publicitários, capas de livros, fotografias, móveis, desenhos para tecidos, paginações construtivistas², enfeites de rua e vitrines, decorações para filmes e sobretudo tablados cênicos. Estes trabalhos distinguiam-se pela espessura dos contornos, pela nitidez das formas cortadas com linhas precisas, pelo claro ressalto dos campos de cor, dispostos simétricamente alternados.

“Filho harmonioso da cultura industrial”, segundo as palavras de Aleksiéi Gan³, o construtivismo marcou com seu método os primeiros anos soviéticos. Até Érenburg tornou-se zeloso partidário no volume A vši-taki oná viértisťa (E, no entanto, ela gira, 1922) e na revista “Viechch” (O objeto), publicado por ele com El Lissitzki em Berlim.

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


(2) Lembremos a de El Lissitzki para a coletânea Malakóvski iliá sôbessa (Maiakóvski para ler alto, Berlim, 1923).

(3) Aleksiéi Gan, Constructivism, Viel, 1922, p. 19.

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

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

Nisto os artistas franceses devem aprender de nós.

3.

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

Falando do automóvel, que o poeta comprou em novembro de 1928 em Paris, Íuri Oliecha recorda:

Era pouco comum naquela época que alguém possuísse um automóvel; e o de Maiakovski era frequentemente assunto de conversa no nosso grupo. O fato de ele ter comprado uma máquina revelava o seu amor pelo presente, pela indústria, pela técnica, o jornalismo, amor éste que também se revelava nas canetas estilográficas que despontavam de seus bolsos, nas suas grossas solas ultramodernas e a lírica “A ponte de Brooklin”.

Oliecha refere-se evidentemente aos versos:

Sinto orgulho

desta

milha metálica,

nela vivas

elevam-se minhas visões:

em lugar de estilos

luta

pelas construções,


(3) Íuri Oliecha, Dlud “Vospominání o Maiakovskom” (Para umas reminiscências sobre Maiakovsky) em Izbranie sochiniénia (Obras escolhidas), Moscou, 1956, p. 459.
cálculo rigoroso
de parafusos

e de aço.

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

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

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

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

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

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

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

Não há dúvida de que a “fato-grafia” tinha influído nos trabalhos de diversos artistas: encontram-se vestígios no poema “Khorochó.” (Bem!, 1927) de Maïakovski, nas comédias de Trietiakov, nos filmes documentários de Viertov, o qual estava convencido de que os cinedramas saídos da fantasia fossem ópia para o povo tal qual a religião ¹, e até em Bronienóssietz Potiòmkim (O Encouraçado Potiòmkim) de Eisenstein, em cujas sequências o gosto pelo “fato” se combina à estética dos objetos, e os pistões, os manômetros, os elementos mecânicos do navio assumem um destaque construtivista ². Mas com os seus sofismas ressecados, que não admitiam nem a lírica, a “LEF” acabou abafando a imaginação dos poetas, enredando-os nos estorvos de um rigor dogmático.

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

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


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

4.

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

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

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

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


(2) V. Chklóvski, O Malakwskom (Sobre Malakóvski), Moscou, 1940, p. 184.
dos, o autor projetava nas três dimensões os seus ritmos dinâmicos, a sua desenvoltura acrobática.

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

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

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

5.

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

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

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

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

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

Proclamou, portanto, o “Outubro Teatral” (“Tiea-
trálni Oktiábr”), afirmando ser preciso refletir em cada
espetáculo a luta e as aspirações da classe operária. E
é preciso dizer aqui que em Meyerhold a tendência polí-
tica nunca sufocou a autonomia da forma. Ao contrá-
rio: como os cubo-futuristas, êle tinha a maior certeza
de que os acontecimentos de Outubro valorizariam as
experiências mais corajosas e mais absurdas, sem re-
primir a liberdade do artista na escolha dos meios e
nas invenções. Os cubo-futuristas passaram a consi-
derá-lo como um dos seus. Vassíi Kamiënski defi-
niu-o “descobridor de Américas teatrais”, “Edison de
trilhões de volts” 1 e Chklóvski escreveu que êle era
“pai e neto dos jovens” 2.

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

(1) V. Kamiënski, Iá i Meyerhold i 20 liét nazád i 20 liét
vpiëriod (Eu e Meyerhold, 20 anos atrás e 20 anos para frente) no
almanaque V. E. Meyerhold Tviér, 1923, p. 35.

(2) V. Chklóvski, Po pòvodu kartiny Esfir Chub (A propósito do
filme de Esfir Chub) in “Nóvi LÉF”, 1927, 8-9.

125
Meyerhold desde os primeiros dias empenhou-se em varrer da cena as bagatelas e enfeites realistas, que a transformavam em arsenal de belchior. Acima de tudo ele pretendia transferir o teatro ao aberto, às praças, em contato com o povo.

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

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

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

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

Era um local comum de comícios, com as paredes cobertas de manchas de umidade, o ar úmido azulado. As portas deste teatro não tinham bilheteiro. Ficavam abertas, e a neve entrava no “foyer” e nos corredores, obrigando os presentes a levantar a gola dos capotes. Descascados, os parapeitos dos palcos. As cadeiras e os bancos amontoa-
vam-se de qualquer jeito, rompendo a regularidade das filas. Nos corredores era permitido assar nozes e fumar makforka.

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

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

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

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

1 B. Alpers, Teatr sotziálnoi máski, Moscou-Leningrado, 1931, p. 23.
3 Cf. Victor Chkhlovski, khod koníd (O passo do cavalo) Moscou-Berlim, 1923, pp. 64-67, e Igor Ilinski, Sam o niebî (Sobre mim mesmo) in “Teatr”, 1958, 7 (cap. 13).
Mas um teatro revolucionário não podia contenu-
tar-se em reelaborar dramas de outras épocas. Meyer-
hold dirigiu-se portanto a Maiakóvski e Iessiênin. De
Maiakóvski, como já vimos, dirigiu, a 1º de maio de
1921, Mistéria-Buf; mas da Pugatchóv de Iessiênin não
conseguiu, apesar de sua inesgotável inventiva, extrair
um plano de espetáculo¹. Segundo testemunho de
Lunatchárski, élé pretendia então encenar também uma
recomposição política do Rienzi de Wagner².

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

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

Conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes,
rasteiras, êste sistema pretendia substituir o ator da
intuição, do “perejívânie” (ou seja da experiência interi-
or) por um ator-ginasta, que dirigisse com ritmo me-
cânico os “mekanismos” do próprio corpo treinado e
harmonioso. Meyerhold tinha em grande estima a elo-
quência muda do corpo: Como conta Ilinski, élé apontá-
tava como modelo de eficácia mímica “Biba-bó”, o
fantoche que, sem variar a careta inerte da própria
máscara, consegue significar a alegria com os braços
abertos, a dor com os ombros curvos, a soberba com a
cabeça inclinada para trás³.

(2) A. V. Lunatchárski, Theatr RFSR, in “Pierchdy i Rievolúziâ”,
1922, 7.
(3) I. Ilinski, Sam o siebié, in “Theatr”, 1958, 9 (cap. 18).
Quase à imagem de Douglas Fairbanks, o ator-acrobata teria simbolizado com seus dotes físicos o homem ideal da época. Além disso, a “biomecânica”, organizando os movimentos com exatidão extremada, como um diagrama cinético, aproximava o teatro das cadências da produção. E o ator, volteando de macacão por entre as peças daquelas máquinas cênicas, assumia um aspecto operário.

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

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

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

A agilidade dos atores de Meyerhold alcançava por vezes as raias do funambulismo, como pode ser visto na encenação de Smiert Tariélkina (A morte de Tariélkin, 24 de novembro de 1922), para a qual a Stiepánova preparara uma construção ainda mais abstrusa, uma espécie de gigantesco “moedor de carne”. A comédia grotesca de Súkhovo-Kobilin serviu de pretexto para uma série de brincadeiras de barraca, de cambalhotas, perseguições, arlequinadas.

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

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

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

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

(1) Em 1923 o Teatro de Meyerhold teve o nome de TIM (Teatr ímieni Meyerholda) (Teatro Meyerhold).
tiva mescla de sons e luzes, os expedientes do circo, dos ginásios e do *music-hall*. ¹

6.

A montagem de *Smert Tariëlkina* mostrava que Meyerhold pretendia aplicar também aos clássicos os módulos do construtivismo. Desta sua intenção ele deu outro exemplo, em 1924, com a encenação de *Liès* (A Floresta) de Ostróvski.

Após a revolução não houve um diretor que não se dispusesse a reelaborar as velhas comédias em tom moderno. Compraziam-se em retalhar e decompor os trabalhos do século dezenove, embaralhando-os como cartas de jogo, para remontá-los em bizarras colagens, entremeadas de "entrées" de circo e números de *music-hall*. A deformação dos clássicos, por vezes arbitrária demais, chegou ao ápice com Eisenstein, Kózintzev e Trauberg, que se divertiam dissecando as comédias do século passado como se fôssem objetos de um quadro cubista, desmontando-as em pedaços como faziam os linguístas do "Opoiaz" em suas análises estruturais.

Meyerhold também reformou radicalmente trabalhos do século dezenove, substituindo muitas vezes o original por uma sua "partitura", que era resultado de minuciosas pesquisas histórico-filológicas. Mas, ao contrário de Eisenstein, Kózintzev e Trauberg, que despedaçavam sem escrúpulos as composições dramáticas, ele efetuava, não um rompimento, mas uma fantasiosa restauração dos velhos textos. Não se compreende porque as histórias de teatro o acusem, em cômo, de ter "deturpado" com modos sacrifícios os clássicos, se tais reconstituições correspondiam ao gosto da época e estavam em voga entre todos os diretores da vanguarda. E não só da vanguarda: em 1924, por exemplo, Niemirovitch-Dantchenko, ao apresentar *Carmem* no Estúdio Musical do Teatro da Arte (com construções de Isaac Rabinóvitch), reelaborou totalmente o libreto, adaptando-o às circunstâncias da época.

Com a montagem de *Liès* (19 de janeiro de 1924), Meyerhold cumpria o *slogan* "Voltar a Ostróvski!", que Lunatchárski havia lançado em abril do ano anterior. Não era exatamente um retôrno, mas uma tentativa de

---


131
trazer ao presente um autor preso à tradição académica do Máli tieatr.

Convencido de que o público, acostumado com os acontecimentos fulminantes da guerra civil, não teria gostado da habitual subdivisão em atos longos, Meyerhold fragmentou o texto de Ostróvski em trinta e três episódios separados, que se sucediam com ritmo premênte, como num filme. Projetava naqueles dias realizar a chamada “kinofikátzia tieatrá”, ou seja, adaptar o teatro à sintaxe do cinema.

Mesmo a comédia de Ostróvski foi por ele aproximada ao cartaz político, e os personagens, transpostos a um plano grotesco e hiperbólico, transformaram-se em máscaras sociais, não muito diversas dos “puros” de Mistéria-Buf.

O proprietário Milonov, mudado em pope hipócrita, com uma peruca de canutilho de ouro, tinha uma auréola de cílios pintada em volta dos olhos, em forma de listas, como certas imagens de ícones. O janota Bulanov vestia uma peruca verde, talvez por causa do dito “mólodo ziélieno, poguliáti víléno” (o que é jovem é verde, manda-se que farreie). Uma peruca avermelhada fazia da dispensa Ulita uma “clownesse” excêntrica. Para a voluntariosa Gurmíjskaia foi escolhida uma peruca amarela e vermelha. O mercador Ivá Vosmibratov, como os desajeitados bonecos da ROSTA, tinha uma barba de ovelha negra e uma peruca de carneiro vermelha. O ator trágico Guenádi Niechastlivtzev e o cómico Arcádi Chchastlivtzev (que Ilínski interpretava com notas chaplinianas, de jaqueta de toureiro e calças de quadrados cós de canela), lembravam Dón Quixote e Sancho Pança.

Meyerhold soube, portanto, extrair do enredo de Ostróvski trechos de comédia “clownesca”, achados de comédia popular.1 É interessante notar que, em 1926, Stanislávski, dirigindo no Teatro da Arte Goríscheie siérdtze (Coração ardente), de Ostróvski, valeu-se também, talvez sob a influência de Meyerhold, de truques de barraca.2


132
A austera “prozodiejda”, símbolo dos anos ascetas, foi substituída pelas perucas policromas e trajes espalhafatosos. Após o rigor geométrico e o tecnicismo dos espetáculos precedentes, Meyerhold deu a êste espetáculo empastes pictóricos, sugestões figurativas. Liés deu início a um período em que a cena do TIM vestiu-se de côres, e as máquinas, os cavaletes esquemáticos articularam-se em complexas tramas construtivas, em calibradas relações de superfícies, aparelhos e diafragmas, que não eram mais apenas um abstrato sustentáculo para o jogo dos atores, mas, mesmo conservando uma essência funcional, ilustravam com trechos alusivos a realidade de um ambiente ou de uma época. A predileção pela matéria bruta e pelas magras estruturas foi aos poucos dando lugar a um refinado gosto de decoração.

Em Liés, ao lado de um escorregador construtivista sustentado por amarras, que seguia como uma estrada pênsil em semicírculo até a platéia, apareceram alguns elementos reais como espelhos, paliçadas, bancos, pérgulas, a porta de entrada da propriedade “Pienki”, o poste do carrusel, o pombal, mesas cheias de comida. Fileiras de objetos de casa (abóboras, latas, frutas, brocas, chaleiras, bacias) passavam de mão em mão, voltando em torno aos atores, como os diabos e os pratos de um prestidigitador chinês.

Meyerhold podia então contar com um grupo de atores, educados em parte na sua escola: a Raich, a Babáновa, Ilinski, Zaitchikov, Martinson, Garín, Strauch, Svierdlin, Mológuin, Tiemiérin. Não fantoches reumáticos, sobrecarregados de medalhas, como os que povoaram o teatro soviético durante os anos mais têtricos da reação staliniana, mas atores cheios de fogo, de juventude e de sonhos.

Gostaríamos de prolongar-nos sobre a arte de Meyerhold, tornando conhecidos seus detalhes e contrastes, mas teremos que nos satisfazer em acenar alguns dos espetáculos que precederam a montagem das últimas comédias de Maiakovski. O diretor e o poeta percorreram então caminho idêntico, voltando às amargas notas satíricas, motivos grotescos, após o entusiasmo retumbante dos primeiros anos.

(1) Cf. Alpers, op. cit. p. 29.
Em 1923-25, Meyerhold pagou também o seu tributo ao chamado “urbanismo”, que apaixonava os diretores da vanguarda. Inspirando-se no cinema, no romance policial, nas gravuras de Frans Masereel, os teatros de esquerda apresentavam, em ritmo de fox-trot ou shimmy, no turbilhão de sinais luminosos, imagens embragadas e febris das metrópoles européias, concebidas como aglomerados caóticos de locais noturnos e espetlancas de malfeitores.

Apesar de anunciarem em tom apocalíptico a imprevisível catástrofe da cultura burguesa, estes espetáculos revelavam, no fundo, uma aguda nostalgia das nervosas e velozes formas ocidentais. O “urbanismo” derivou da NEP, que suscitara na Rússia uma fervida vida de cidade, reacendendo, após as privações da guerra civil, o interesse pelos penteados, danças e filmes europeus.

As máscaras sociais dos primeiros anos juntaram-se novas figuras ainda mais perturbadas: especuladores da NEP, lindas aventureiras, milionários barrigudos e gatunos em écharpes de lã, que pareciam saídos dos filmes seriados de Judex ou Fantomas. Estes vultos mistériosos moviam-se pelos tablados construtivistas com uma mímica convulsa, ao som do jazz e das buzinas. Quem quisesse evocar aquele mundo, encontraria os personagens e as côres em certas pinturas da época, por exemplo no quadro de Vialov Militzcionier na postu (O policial de guarda), de 1923, em que alguns népmani de cachecol vermelho e boné de bando resvalam por entre as pernas de um gigantesco policial.

Poderiam ser lembrados inúmeros espetáculos “urbanísticos”. No Laboratório do Teatro heróico-experimental, por exemplo, B. Ferdinandov dirigiu em 1922 o melodrama policial Dama v tchornoi pierchatkie (A dama da luva preta), do poeta Chercheniévitch, soltando os atores, ao som das buzinas, em continuas corridas pelo degraus e declives de um enorme cubo de madeira. E no Laboratório do Teatro Pedagógico, um ano mais tarde, Grigóri Rochal encenou Ingenier Sempion (O Engenheiro Simpton), uma típica pièce d’épouvante, repleta de bandidos sinistros, que se arrastavam pela sombra para roubar patentes de misteriosas invenções.
Meyerhold lançou-se aos temas "urbanísticos" pela primeira vez, apresentando, em 1923, no Teatro da Revolução, a comédia aventureira Oziero Liul (O lago de Liul), de Faikó. Transmitindo em ritmo de fox-trot, e tomando o cinema por modelo, a inquietude ansiosa da cidade europeia, a tenebrosa apatia do mundo capitalista, acabou sublinhando a sua própria melancolia do Ocidente, semelhante à de Maiakóvski, expressa nos versos

Eu queria
viver
e morrer em Paris,
se não existisse
a terra chamada
Moscou.

Dentro do espírito do "urbanismo", ele encenou no TIM, a 15 de junho de 1924, o complicado agits-ketch de M. Podgaiétzki D.E. (Daióch lievrópu: Dé-nos a Europa) que, fundindo o enredo de um romance homônimo de Erenburg ao de Der tunnel de Bernard Kellermann, e com temas de Upton Sinclair, narrava a disputa entre um "radiotruste" soviético e um truste americano, que havia envolvido a Europa como um polvo.

Nos dezessete episódios deste espetáculo "transformista" (95 papéis interpretados por 45 atores), o diretor contrapunha o rigor do comunismo à frenética Europa do jazz. Mas os episódios ambientados no mundo soviético eram desbotados e esquemáticos (exercícios esportivos, desfiles de marinheiros vermelhos) em comparação com as visões fascinantes do corrupto Ocidente.

As cenas num transatlântico e um music-hall de Berlim permitiram a Meyerhold mostrar a moda e as danças da época, expondo no palco, como se fosse uma vitrine, girls que dançavam o charleston, cavalheiros de smoking, encantadoras damas com vestidos de cintura baixa e chapéu cloche enterrado até os olhos.

Desejando dar à ação uma rapidez cinematográfica, ele pediu emprestado ao construtivista Tchlepiánov os chamados murs mobiles ("dvójuchchiesia stüeni"), escudos de madeira com rodas, que agrupando-se ve-

lozmente de maneiras diversas, permitiam trocar de fundo num abrir e fechar de olhos. E aqui lembra-
mos que a Ekster havia criado para o Teatro da Câ-
mara os décors mobiles, pedaços de panos multicores
que, combinando-se em múltiplos acordos, indicavam
a mudança dos locais.

Com o aparecimento destes escudos foi como se
o tear construtivista, que continha já antes aparelhos
"operativos" (por exemplo as rodas e as portas de Le
cocu magnifique), se repartisse em elementos destaca-
dos, que se juntavam de vez em quando como peças
magnéticas, para designar um espaço real.

Também de Utchitiel Bubus (O professor Bubus),
de Faiko (29 de janeiro de 1925) Meyerhold se serviu
para simbolizar uma Europa em declínio, mas refinada
e elegante. Quase negando o arrebatado dinamismo
dos trabalhos precedentes, ele transformou a ação dêste
"tempodrama" num balanço sonolento, num enredo de
fragmentos de pantomima em ritmo retardado.

Foi um espetáculo sombrio, enigmático, uma se-
quência de movimentos indolentes, divididos por pausas
longuíssimas. Antes de recitar sua fala, os atores fica-
vam petrificados, como que dando ouvidos a uma voz
interior, a um chamado longínquo. Ou, rebuscando no
vazio, transmitiam com gestos aquilo que logo depois
traduziam em palavras.

Meyerhold chamou de predigrá (ou seja, pré-jogo)
os intervalos mímicos que preparavam os espectadores
para o significado do texto seguinte. Era como se os
intérpretes, despertando de um torpor de chumbo, arras-
tassem uma dança de condenados, que pretendia signi-
ficar o desmantelamento, os fortes abalos da cultura
burguesa.

Esta aparatosa agonia tinha um cenário elegante,
construído por Iliá Tchlepianov, um semicírculo com-
 pacto de bambus suspensos, que tinham ao toque dos
atores, enquanto no alto, numa concha dourada, um

(1) Cf. Katalog vistávki 5 let (Catálogo da Exposição dos 5 anos)
(1920-25) do TTM, Moscou, 1926.
(2) Cf. I. Tugehhold, Aleksandra Ekster, Berlim, 1922, p. 16.
(3) Já o ator do século XIX, Aleksandr Liénski, havia tentado uma
interpretação semelhante, entremeadas de longas pausas expressivas, no
papel de Benedick em Much ado about nothing de Shakespeare (Mäl
Teater, 20 de abril de 1877). Cf. N. Zograf, Aleksandr-Pávlovitch Liénski,
Moscou, 1953, p. 69.

136
pianista de fraque executava peças de Liszt e Chopin, intercaladas com os fox-trot de uma banda de jazz. Após ter desnudado sem piedade o palco, Meyerhold voltava agora a recobri-lo, erguendo um pavilhão de tubos, um cercado "sonoro". Aquela floresta de bambu tintinante escondeu novamente da vista do público os segredos técnicos, a "cozinha" do teatro.

O alegre tumulto de antes regelou-se, enquanto isso, a uma fixidez alucinada, que na montagem de Mandát (O mandato), de Erdman (20 de abril de 1925), tornou-se espectral horror de museu de cera. Os personagens desta comédia, burgueses bem-vivos que sonham com a restauração do velho regime, apareciam em círculos concêntricos móveis ("dvijuchchiesia kontzentrítcheskie krúguí") em poses geladas de manequins grotescos, fixando os espectadores com olhos grifenhos. E havia uma certa comicidad no contraste entre o entorpecimento fúnebre e os disparos improvisados.

Também no Revisor (9 de dezembro de 1926) o palco povou-se de figuras lítidas e tenebrosas. Meyerhold reduziu a comédia de Gógol a quinze episódios, utilizando tôdas as redações existentes (inclusive os primeiros esboços) e entremeando trechos e temas do Matrimônio, dos Jogadores, das Almas mortas. "Autor do espetáculo", como se definiu no cartaz, éle se propusera tecer uma espécie de "sinfonia teatral", de grandiosa suite sobre temas gogolianos 1.

O episódio do escritor do século passado foi por éle aumentado num vasto quadro da Rússia burocrática de Nicolau I. A cidadezinha perdida onde decorre a ação torna-se uma pomposa sede de província. O prefeito virou general, bem introduzido nas intrigas da corja militar, e sua mulher, Ana Andriéievnna, assumiu o aspecto de uma experiente ladra de corações, uma cortesã da alta sociedade de Petersburgo. De frívolo janota, Khliestakóv transformou-se em aventureiro de alta classe, num tratante descarado, pronto para qualquer coisa. Mas a sátira de Meyerhold não era dirigida apenas contra o burocratismo: o espetáculo dava um destaque fora do comum à relação entre Khliestakóv e Ana Andriéievnna.

O diretor inseriu na sua redução, além de algumas figuras suplementares, dois personagens enigmáticos, que passavam como sombras pela comédia toda: um “oficial de passagem”, companheiro inseparável e quase sósia de Khliestakov, e o “capitão”, um charlatão de aspecto diabólico, sempre presente nos episódios que se desenvolviam na casa do prefeito.

A cenografia, preparada por Kissielióv, consistia num semicírculo de mógoano com quinze portas. Mas só quatro episódios aproveitavam todo o espaço circunscrito por essa parede. Os outros eram recitados, como “primeiros planos”, sobre uma pequena plataforma em declive, que surgia da sombra de trás da porta central com as decorações, adereços e atores já prontos.

Esquecido da severa economia do construtivismo, Meyerhold usou neste espetáculo uma profusão de trajes suntuosos, mobília de mógoano, candelabros de ouro, cristais facetados, não desenhando moldar a composição dos grupos em pinturas da época de Gógol. Parecia ter voltado o período em que ele colaborava com cenógrafos maneiristas como Sapunov e Golovin. Pastéis de luzes suaves acompanhavam o contraponto dos diálogos, acompanhados por valses de Glinka, velhos romances de Dargomijski e Varlamov, e músicas novas de Gniésin.

Apesar da récita inspirar-se nas comédias de Keaton, de Chaplin e de James Cruze (que era um dos diretores de cinema prediletos de Meyerhold), os intérpretes pareciam fantoches do simbolismo. Com aquele misterioso “oficial” nos calcunhais, o Khliestakov de Gárin, fantasma proteiforme de gestos automáticos e gêlidos óculos quadrados, lembrava os vultos obsessivos dos romances de Biély, o Alguém de cinza, de Andriéiev.

Já Mikhail Tchekhov, no Teatro da Arte (8 de outubro de 1921), numa memorável interpretação admirada por Meyerhold, havia apresentado Khliestakov como uma imagem demoníaca, com o rosto branco de palhaço e as sobrancelhas pintadas em arco, como uma enganosa máscara saída de um delírio.

O grotesco de Meyerhold era também impregnado de uma atmosfera onírica e ilusória, de poesia simbo-
lista. A alucinação chegava ao máximo no episódio em que das quinze portas, ao mesmo tempo, os burocratas adiantavam-se para Klhistakóv com notas de cem rublos, no desatino do prefeito enlouquecido e na “cena muda” do final, em que, em lugar de atores, Meyerhold enfileirava assustadores bonecos pintados, talvez recordando as meditações de Rózanov, que havia comparado os heróis gogolianos a figuras de cera. Não foi por acaso que Radlov definiu o Revisor, de Meyerhold, um “Calígári projetado vagarosamente por um projecionista excêntrico”, e qualificou-o de “extenuante, cansativo como um passeio pelos intermináveis labirintos de um enorme Panopticum 1.

Os seus personagens foram cada vez mais se aproximando das aparições de Hoffmann. Também em Górie umu (Desdita ao engenho) 2, de Griboiedov (12 de março de 1928), ele fez dos malévolos que hostilizam Tchátzki figuras hipócritas, pesados espantalhos de uma sociedade apodrecida.

Alguma coisa rompera o mecanismo alegre do “Outubro Teatral”. Um juntamente de autómatos e sonâmbulos cambaleava entorpecido no lugar onde há bem pouco tempo saltavam precipitadamente bandos de atores exuberantes. Soviéticas ou do século dezenove, as figuras emergiam com preguiçosa lentidão, como que de um mundo subterrâneo, quase fósseis desenterrados, “exemplares” para as vitrines de um museu. Uma espécie de empolado cerimonial, de ilusionismo majestoso, apagou da cena de Meyerhold o encanto da férvida vida.

No âmbito deste teatro, repleto de bonecos agitados, nascem os personagens satíricos das últimas comédias de Maïakovski. Nessas, como nos espetáculos de Meyerhold, o construtivismo se dispersou entre as utopias do futuro, enquanto o presente faz caretas como uma torpe mascarada de fantoches pretensiosos.

(1) Sierguéi Radlov, “Revisor” u Meyerholda, (O “Inspeitor-Geral” no Teatro de Meyerhold), em Diésset liét v teatiré (Dez anos de teatro), Leningrado, 1929, pp. 148-53. O espirito do “caligmáris” serviu também ao filme Chinél (O capote), que Kózintzev e Trauberg rodaram no mesmo ano. Juntando o conto homônimo a Niévski prospékt (A Avenida Niévski), transpuseram num teatral elogio expressionalista os fatos narrados por Gógol. Lembre-se também de que o Revisor de Meyerhold influiu no trabalho Nós (O nariz), de Chestakovitch.

(2) Em sua primeira redação a comédia Górie u umu (Que desgraça, o engenho) intitulava-se Górie umu (Desdita ao engenho).
Não é difícil perceber que as experiências da vanguarda russa após a revolução efetuaram as teorias enunciadas por Marinetti no manifesto de 21 de novembro de 1913 sobre o teatro de café-concérto, e o de 11 de janeiro de 1915 sobre o teatro sintético.

Como se sabe, os dois manifestos afirmavam a necessidade de aproximar o teatro de prosa ao music-hall, gênero que parecia aos futuristas mais apropriado ao ritmo veloz da época. Opondo a ação à análise psicológica, usando acrobacias e a “fisicofollia”, o poeta italiano incitava a decompor os textos dos clássicos, a destruir os limites entre platéia e palco, a provocar o público com maravilhas e truques.

Para convencer-se de que o entusiasmo da vanguarda russa pelos prestidigitadores e clowns derivava das premissas de Marinetti, basta relevar este trecho do primeiro manifesto:

Encorajar de todas as formas o gênero dos palhaços e dos excêntricos americanos, seus efeitos de grotesco exaltante, de dinamismo espantoso, suas piadas grosseiras, sua enorme brutalidade, suas panças surpresas e suas calças fundas como um porão de navio, das quais sairá, com mil outras coisas, a grande hilaridade futurística que deverá rejuvenescer a face do mundo.

Apoiam-se nas fórmulas de Marinetti, sobretudo os diretores mais jovens, desejosos de criar espetáculos não-objetivos, fundados na extravagância e no movimento puro. Muitos dêles (Ánienkov, Kózintzev, Eisenstein, Tátilin, Lutqiévitich, Ferdinadvov, Tieriântiev etc.) vinham da pintura, o que vem a corroborar nossa tese de que o teatro da vanguarda soviético foi sobretudo um teatro pictórico.

O primeiro a lançar a idéia de que o manifesto de Marinetti sobre o café-concérto deveria ser tomado como base do teatro revolucionário foi Iúri Ánienkov. Num série de artigos publicados em “Iskustvo comuní” ele incitava a mecanizar a cena e reestruturar os velhos trabalhos dramáticos. O seu desejo de transformar o ator em robô, em frio aparelho, antecipa os princípios de Schlemmer, que sonhará transformá-lo num fetiche estereométrico, numa espécie de “Glieder-
puppe". Mas nêle, por sorte, como em outros diretores russos, a enfatuação pelos áridos esquemas engenheirísticos era equilibrada por uma clownerie colorida e audaciosa.

Anienkov realizou as próprias ideias, representando, em setembro de 1919, no Ermitajni teatr (Teatro do Ermitage) de Petrogrado, Piervi vinokur (O primeiro destilador), de Leão Tolstói, cujas cenas no inferno e contendas dos diabos prestavam-se a bizarras invenções. Desmontando-a numa seqüência de números de music-hall, introduziu na comédia referências políticas e novas figuras, como o Bufão do Diabo acinênto e o Diabo Vertical, interpretados por artistas de circo, um pelo clown acrobata Georges Delvari, o outro por um "Homem-borracha".

Do mesmo clima participaram os espetáculos que Sierguéi Radlov dirigiu em 1920-22, no Teatro da Comédia Popular (Tietar Narodnoi Comédiij), na Sala de Ferro da Casa do Povo de Petrogrado. Radlov, que herdara de Meyerhold o amor pela comédia de arte, dava aos atores apenas um traçado sumário da fábula cênica, deixando que improvisassem. Os seus esquemas, repletos de máscaras sociais, de figurinhas estereotipadas de cartaz político, resolviam-se numa mistura de acrobacias, piruetas, rixas, numa trama de pilhérias e burlas clownsescas. Isto explica por que recorria à gente de circo como Georges Delvari ou ao acrobata fantástico A. S. Aleksandrov (Serge).

O Teatro da Comédia Popular foi aberto a 8 de janeiro de 1920 com Nieviesta miertvetz (A noiva do morto), história de um marinheiro que arde pela filha do banqueiro Morgan (variante de Pantaleão). Um mês mais tarde foi representada Obieziana-donóchchita (A macaca delatora), sobre uma macaca que se mete na vida de dois servos cobiçosos de sua patroa, estorvando aquêle que a maltrata. Aleksandrov interpretava a macaca, trepado num trapézio, e na perseguição final


(2) Cf. V. Chiklovs, Dopóbilien Tolstói (Tolstói completado) em Khoj konid cit., pp. 120-32.

subia no teto da Sala de Ferro, balançando sôbre o público.

Os expedientes da comédia a tema uniram-se aos argumentos do “urbanismo” na história de aventuras Priomich (O filho adotivo), endereçado de cidadãs, fugas, cambalhotas, e no melodrama policial Liubóv i zóloto (O amor e o ouro), em que deslizavam, como num filme, torpes vultos de Paris noturno, figuras sinistras de gatunos e “apaches”.

Entre outras “comédias de circo” (“tzúrkovie comiédii”) representadas nesse teatro lebramos Sultan i tchort (O Sultão e o diabo), reconstituição da tradicional pantomima-feérica Zelióni tchort (O diabo verde), em que uma fada e um demônio intervêm para anular com suas mágicas o contraste entre um cidadão pobre e um rico marquês apaixonados pela filha de um dono em moinho. Radlov deslocara a ação para a Turquia, transformando o dono do moinho em sultão e o marquês num mercador russo em viagem pelas regiões orientais com o servo ladino Iegorka, personagem típico de barraca de feira.

Atento a salpicar de cidadãs e malfatores o caminho dos próprios heróis, Radlov deu pouca importância à palavra. Além do que, nêle, a tendência futurística de esmiuçar o teatro em fragmentos desconexos foi como que freada pela paixão do enredo, das tramas sensacionais.

Eram os anos em que a Rússia inteira entusiasmava-se pelas aventuras de Tarzã, enquanto os “Irmãos de Serapzon” exaltavam a sêca nudez do romance de aventuras. Kaviérin, em seus contos, representava os malandros de Petrogrado como se fossem gangsters de São Francisco, e diversos escritores pensavam em transferir para o território soviético as fações de Pinkerton.


(2) Cf. Victor Chklovski, Tarzã, em “Rúski Sovremenič” (O contemporâneo russo), 1924, 3: “Pela rua os porteires falam de Tarzã com os gua-das. Os livreiros anunciaram ter recebido encomendas de lugares da Sibéria tão remotos que há vinte anos não se ouvia falar delas. É provável que nunca, desde a época do jovem Górki, o país tenha sido tomado de um tal ardor epidémico por uma narração literária”.

(3) Cf. o manifesto de Liev Luntz, Na Zapad (Para o Ocidente) em “Blessélda” (A conversa), 1923, 2.
O cinema americano teve grande influência, naquela época, sobre os jovens intelectuais russos. A prova está nas proclamações e espetáculos de Grigóri Kózintzev e Leonid Trauberg, que enxertaram às teorias de Marinetti achados de excêntrico americanismo.

Também as experiências intrépidas destes diretores desenvolveram-se em Petrogrado, por eles rebatizada de Exentrópolis. “Pítier — (naquele tempo ainda não era Leningrado) — escreve Chklóvski — pendia entre o presente e o futuro, e era destituída de peso como um projétil entre a terra e a lua. Isto dava impulso às experiências” 1.

Juntamente com Sierguéi Iutkiévitch e Gueorgui Krijítzki, Kózintzev e Trauberg publicaram, em 1922, o crepitoso almanaque Ekstzentrism, em que desenvolveram as teses expostas pela primeira vez a 5 de dezembro de 1921, numa barulhenta noitada no teatro “Vólnaia Comédia” (A comédia livre). Personificando O Excentrismo na figura de Music-Hall Kiniematográfavitch Pinkertonov, assim descreveram o fundo da época em que viviam:

   Hoje: um sinal. As máquinas! Cintas, correntes, rodas, mãos, pernas, eletricidade. Ritmo de produção.
   Ontem: museus, templos, bibliotecas.
   Hoje: fábricas, estabelecimentos, estaleiros.

2) Ontem: a cultura européia.

3) Ontem: salões, reverências, barões.
   Hoje: o grito do jornaleiro, os escândalos, o cassetete da polícia, barulho, grito, tropeç, corrida.
   O tempo de Hoje é o Ritmo da Máquina condensado da América, introduzido na vida pelo Caminho.

O conteúdo e o tom destas proposições levam-nos diretamente ao campo futurístico. O mesmo pode ser dito com relação ao seu programa:

Na palavra: a canção, o Pinkerton, o grito do pregoeiro, as afrontas da rua.

(1) V. Chklóvski, O rojdiénni i fzi Fëksov (Sobre o nascimento e vida dos FEKS) em Gämbrurski ciechet (A conta de Hamburgo), Leningrado, 1928, p. 175.
Na pintura: o cartaz de circo, a capa de romance ordi­nário.

Na música: o *jazz-band* (a orquestra-perturbação dos negros), as marchas de circo.

No *balet*: as danças do *saloon* americano.

No teatro: o *music-hall*, o cinema, o circo, o café mu­sical, a luta de boxe.

O credo teatral do Excentrismo articulava-se numa sequência de ideias fulminantes. Concebiam o espe­táculo como uma “percussão rítmica sobre os nervos”, uma “acumulação de truques”, um “câncer sobre as cordas da lógica e do bom senso”. Pensando transfor­mar o teatro numa síntese de rixas, algazarra, acroba­cias, perseguições, num jogo de incessantes transfor­mações, queriam assumir as impetuosas cadências da “tchetchotka”¹ como base do novo ritmo. Nas páginas daquele almanaque lê-se: “O ator, movimento meca­nizado, não tem sapatos, mas rodas, não tem máscara, mas um nariz que acende”. E ainda: “As corcundas que surgem de repente, as barrigas que incham, as pe­rucas vermelhas que se arrepiam na cabeça dos *clowns* são o fundamento do traje cênico moderno”.

Sobre êstes princípios baseava-se a atividade do Estúdio Dramático FEKS, ou seja, da “Fábrica ekstên­trícheskovo aktiora” (Fábrica do ator excêntrico), que Kózintzev e Trauberg organizaram em julho daquele ano. Para pôr em prática as próprias teorias, encenaram, a 25 de setembro de 1922, no Proletkult de Petrogrado, *Jenitba* (O matrimônio), de Gógol².

É preciso ressaltar aqui que no período do co­munismo da guerra não houve comédia mais represen­tada do que essa. Os seus elementos grotescos, sua bre­vidade e o reduzido número de personagens levaram até os teatrinhos mais pobres a recitá-la³.

De *Jenitba* os dois diretores extraíram um “tru­que em três atos”, que conservou do original apenas algumas falas desconexas. O cartaz anunciava até a “eletrificação” de Gógol. Dividindo o texto num in­ventário de números de *music-hall*, seguíam as suges-

(1) Cf. a nota 4 à p. 42.
tões dos manifestos de Marinetti, o “avôzinho Mari-netti”, como o chamaram no almanaque Ekstzentrism.

Na sua peça as extravagâncias uniam-se uma à outra ao acaso, como os pedaços de materiais diversos na Merz-Malerrei, de Kurt Schwitters. Armadihas de Grand-Guignol, entrées de clowns, enigmas de romance policial, canções de café-concerto, gags de comédia de pastelão, burlas de transformistas, exibições de charleston, exercícios de prestidigitação davam ao “Fex Music-Hall” à aparência de um caleidoscópio vertiginoso. Os atores desfilavam numa típica parada de circo; Nat Pinkerton perseguiu Carlitos; o palhaço Aleksandrov (Serge), num uniforme vistoso, interpretava o físico Einstein; em cena apareciam penicos, o que não pode surpreender se pensarmos que Meyerhold, em Ziemia dibom, colocou um imperador sentado no urinol, de camisola

Mas o que mais chamava a atenção no espetáculo, assim como no seguinte Vniechtorg na Eifelievoi bá-chnie (O Vniechtorg na Tórre Eiffel), era a mania do americanismo, visível já no anúncio, que repetia em três línguas: “Amerika, vorwärts!”, “America, forward!”, “Amérique, en avant!”. “As solas duplas do bailarino americano nos são mais queridas do que quinhentos instrumentos do Teatro Mariński”, escreveram em suas proclamações.

O espírito que animava esta “representação americana” (“amerikanskoe predstavlenie”), em que Kö-zintzev e Trauberg pretendiam transmitir com alegre candor o otimismo dinâmico e o ritmo industrial do povo ianque, reviveu mais tarde no filme de Kulechóv Neobitcháinie prikluiuchênia mistera Westa v stranié bolchevikóv (As extraordinárias aventuras de mister West no país dos bolcheviques, 1924), em que um cowboy de chapéu de abas largas roda pelas ruas de Moscou.

Realmente, é curioso que o pobre Gógol tivesse que pagar o preço deste fervor. O fato é que, no pri-

---

(2) Vniechtorg = Naródni Komissariát vniéchniei torgóvií (Comissariado do povo para o comércio exterior).
(3) Cf. V. Chiklióski, O Malakóvsjom, Moscou, 1940, p. 185.
meiro decênio do comunismo, os seus trabalhos dramáticos foram usados nas experiências mais paradoxais. Em janeiro de 1922, no Gostekomdráma de Moscou, foi, por exemplo, recitado (com cenografia da Ekster) um mediocre Továrch Khliestakóv (Companheiro Khliestakóv), de D. Smólim, que reelaborava em tom soviético o Revisor, inserindo-lhe até poesias de Maiakovski.

Mas a montagem mais estrambótica do Revisor foi a dirigida pelo poeta Igor Tieriëntiev a 9 de abril de 1927, no Teatro da Casa da Imprensa de Leningrado. Evocando o "zaúm" de Krutchónikh, do qual, como sabemos, era partidário fervoroso, Tieriëntiev transformou a comédia numa fábula extravagante, numa corrente de truques e de excentricidades futurísticas.

Os figurinos vermelho-verde-azuis, desenhados por três seguidores do cubismo analítico de Filonov (o pintor que, juntamente com Chkólnik, pintara os fundos para Vladimir Maiakovski, ostentavam uma série de emblemas rudimentares, como os de um baralho. O Mestre dos Correios estava vestido como um arlequim que em lugar de remendos tivesse envelopes e selos; dois enormes morangos ornamentavam as costas do Superintendente dos institutos de beneficência, cujo nome é justamente Morango-do-Mato (Ziemlianika); um camarão vermelho despontava na roupa do garçom da taverna e uma caveira nas mangas de Gibner, o médico do distrito.

Os diálogos eram intercalados, como as poesias "transmentais", de locuções polacas, alemãs, francesas, ucranianas. Tiros de foguetes, correrias de ratos, chuvas de flôres de papel entremeavam-se à ação. O mercador Abdúlin cantava a ária do mercador hindu da ópera Sadkó de Rimski-Kórsakov; Dóbchinski e Bóbchinski foram interpretados por mulheres; a espósa do suboficial gorgujeava romances ciganos; e no final o autêntico revisor era o próprio Khliestakóv.

Propondo-se efetuar no teatro uma espécie de "Naturismo", Tieriëntiev entremeiou o espetáculo de


episódios vulgares e obscenidades cómicas. Com a cara inchada, abanando pedaços de papel, os atores precipitavam-se continuamente à latrina construída no meio do palco. Khliestakóv por sua vez ia de vela, ritmando seus passos solenes com as notas da Mondscheinsonate de Beethoven. O prefeito, da latrina, continuava um seu monólogo, modulando o tom de acordo com os esforços do ventre. Após o noivo, Khliestakóv e Mária Antónovna encerraram-se naquela barraca, e o prefeito radiante espionava pelo buraco.

Com seu agitado dadaísmo, com seus temas fecais, a montagem de Tierièntiev aproximou a comédia de Gógol ao Ubu Rei de Jarry e ao Schweik de Hasek. É evidente que Iif e Pietróv tinham em vista espetáculos como êste, quando, no romance Dviénadtzat stúlièv (As doze cadeiras), descreveram com ironia uma imaginária representação excêntrica de Jenitba (O matrimônio):

A cena do pedido de casamento suscitou grande entusiasmo entre o público. No momento em que Agáfia Tikhonovna começou a descer por um fio de ferro estendido através da sala inteira, a terrível orquestra de K. Ivanov produziu um tal barulho que por si bastaria para fazer com que a atriz caísse. Mas Agáfia sustentava-se admiravelmente. Vestia uma malha cér de carne e um chapéu-côco. Equilibrando-se com o auxílio de um guarda-chuva verde no qual estava escrito “Quero Podkoliéssin”, deslizava no fio, e de baixo viam-se suas solas sujas. Do fio saltou direto numa cadeira. Simultaneamente alguns negros de cartola, Podkoliéssin e Kotchkáiev de saíte de bailarina e a alcoviteira vestida de condutor de bonde deram um pulo atrás... Os noivos eram muito enegraciados, sobretudo Iaftchntzkha (Fritada de ovos). Na sua vez traziam à cena uma grande fritada na panela. O marinheiro Zievákin ostentava uma árvore com vela (parte II, cap. XXX).

O excentricismo futurístico expandia-se portanto, queimando num alegre auto da fé os trastes do teatro psicológico. Os seus métodos estenderam-se logo ao cinema também, que aliás os havia inspirado em parte. O primeiro filme de Kózentzev e Trauberg, Pokhojié-nia Oktiabrini (As aventuras de Outubrina, 1924), foi um capricho burlesco, uma extravagante “acumulação de truques” e de achados explosivos no estilo das velhas comédias.

Como o poema “150 000 000” de Maiakovski, este filme girava em torno à disputa entre o Capital e
o Comunismo, simbolizados um por Coolidge Curzó
novitch Poincaré, o outro pela garota Outubrina. Os
dois diretores-entremaram suas sequências de trechos
de alegre publicidade, semelhante à tentada por Maia-
kóvski na poesia. Um tal, por exemplo, não consegue
suicidar-se porque se rastgam os suspensórios nos quais
se pendurara, e a didascália repreende: “Eis o que sig-
nifica não comprar suspensórios na Cooperativa”.

Seria longo demais enumerar as peças que assi-
milaram naqueles anos as idéias de Marinetti. Já
mencionamos dois diretores que trabalharam em Mos-
cou, Foregger e Ferdinandov: o primeiro aspirava efe-
tuar em seu Laboratório Livre (Mastfor) um music-hall
proletário, um “teatro elétrico”; o outro, no Laborató-
rio do Teatro Heróico-experimental, lançou-se também,
juntamente com o poeta imaginista V. Chercheniévitch,
as fórmulas do americanismo, sujeitando os atores a
um sistema mecânico de “metro-rítmos” que lembravam
os cânones de Taylor. Mas, entre os diretores do
FEKS, o mais vivo partidário das teorias de Marinetti
foi sem dúvida Eisenstein.

Pintor cartazista do Exército Vermelho e estudio-
so da língua japonesa, ele aderiu ao Proletkult de Mos-
cou no outono de 1920. Os filiados a este sodalício,
re cusando as obras do passado como produtos de uma
era capitalista, procuravam novas formas, mais ade-
quadas à sociedade proletária. Apesar da vasta dou-
trina, Eisenstein tinha em comum com eles a aver sa
polêmica por todos os aspectos da arte burguesa, e
propôs-se a substituir o teatro literário por um gênero
de espetáculo que unisse os valores do circo aos do
music-hall.

Já em 1921, em colaboração com Valiéri Smi-
chliáiev na direção de Meksikáin etz (O mexicano), de

(2) Cf. Nina Gourfinkel, Théâtre Russe Contemporain, Paris, 1931,
(3) Cf. V. Chkóvski, J. jelltonov ob Eisensteinie in Gđmburgski
cchot, op. cit., Leningrado, 1928 e O Malakovskom, cit. pp. 186-87;
Liébediev, op. cit., pp. 122-29; Marie Seiton, Sergei M. Eisenstein: A
biography, Londres, 1952; S. Iutkivich, Mirowá személyes "Bronis-
nostita Potłómkina" (A importância mundial de “O encaracolado Potólm-
kin”) in “Ilustraté kinó” (A arte do cinema), 1956, I; R. Intráiev,
prefácio a: S. M. Eisenstein, Izbranná Sdai (Artigos escolhidos), Moscow,
1956; Ocherk istórií sovjetskovo kinó (Ensaios sobre a história do ci-
nema soviético), I, Moscow, pp. 128-1932; Jerzy Toeplitz, Historia Szuki
um conto de Jack London, combinou as cenas suprema- matistas com uma série de trajes clownescos, que tinham forma de cubos, esferas e trapézios. Neste sketch aventuroso, que marcou o começo do interesse de Eisenstein pelo México, o gosto pelo circo e pela geometria (indissolúveis nas experiências da vanguarda) fundia-se com motivos satíricos dos cartazes (os capitalistas, por exemplo, ostentavam máscaras quadradas). Uma luta de boxe transcorria sôbre um verdadeiro ringue no meio da sala, como os campeonatos de “luta francesa” no meio da pista no velho circo russo.

Desligando-se cada vez mais do teatro “figurativo”, Eisenstein chega à chamada “montagem das atrações”, cujos princípios foram por êle demonstrados num enredado manifesto que apareceu na revista LEF (1923,3). Atracção é, segundo Eisenstein, “cada momento agressivo do teatro, ou seja, cada elemento que sujeite o espectador a uma ação sensorial ou psicológica”. Exemplos típicos de atrações são por êle encontrados não só no circo, mas também nos horrores anatômicos do Grand-Guignol.

O espetáculo, para Eisenstein, deve ser uma montagem livre de atrações autônomas escolhidas ao acaso, mas pretendendo produzir um só efeito temático. Em outras palavras, os trabalhos dramáticos são divididos num repertório de números extravagantes, de achados estrepitosos que cortam a respiração. Porque “fazer um bom espetáculo (do ponto de vista formal) significa construir um forte programa de music-hall e de circo, partindo das situações da comédia sôbre a qual se baseia”.

A teoria de Eisenstein liga-se claramente às fórmulas de Marinetti. A idéia de um teatro agressivo que irrita o público já fôra expressa pelo poeta italiano no manifesto de 1915: “O teatro futurista será exaltar os seus espectadores, ou seja, fazer com que esqueçam a monotonia da vida cotidiana, atirando-os através de um labirinto de sensações marcadas pela mais exasperada originalidade e combinadas de maneira imprevisível”.

Eisenstein realizou a “montagem das atrações” encenando em março de 1923, no Primeiro Teatro
operário do Proletkult, a trama Mudriétz (O sábio), reconstituição da comédia de Ostróvski Na všídko mudrietzá dovolno prostotí (Mesmo o mais sábio cai).

E aqui lembreamos mais uma vez as palavras de Marinetti, e precisamente aquele ponto do primeiro manifesto, em que diz que o teatro "colabora com a destruição futurística das obras-primas imortais, plagiando-as, parodiando-as, apresentando-as de qualquer maneira, sem aparato e sem compunção, como um número qualquer de atração".

Com o ânimo de um anarquista, Eisenstein desintegrou o texto de Ostróvski num catálogo de atrações marteladas, que assumiam o valor de hieróglifos. O estudo dos ideogramas japonêses influiu sobre o tra-ma do espetáculo: cada uma dessas "unidades moleculares do teatro" servia para exprimir, como o sinal de uma escrita figurada, uma passagem ou uma situação do enredo. Porque, ao contrário do que se crê, este espetáculo tinha um enredo, apesar de divergir daquele de Ostróvski.

Fazendo de uma comédia de costumes um cartaz político ilustrado, Eisenstein transformara o velho Krutitski no General Joffre, o rico Mamáiev em Lorde Curzon, Goriedúlin num fascista, a adivinha Manela numa teósofa. De cartola e máscara preta de bandido de filme policial, Grigóri Aleksandrov, nas vestes do mépman Golutvin, andava majestosamente sobre um fio de aço suspenso por sôbre as cabeças dos espectadores.

E eis, em resumo, a trama. O jovem mercador Glumov, tendo se mudado para Paris, resolve casar-se com a rica Máchenka Mak-Lak (maklák: tratante), parente da respeitável emigrante russa Salon-Turúsina, uma carola rodeada por parasitas e aventureiros políticos. Para chegar a Máchenka, pede auxílio ao general Joffre, ao fascista Goriedúlin e ao próprio Curzon, envolvendo-se em intrigas de tóda espécie. Mas a mulher de Curzon, sua tia, apaixona-se por ele, e quando sabe através de Joffre que o sobrinho prepara-se para casar com Máchenka, rouba e divulga, com a assistência do chantagista Golutvin, o diário em que Glumov difama a emigração. Este, desmascarado, está por se suicidar, mas Golutvin (e aqui se descobre que é um
népman), entusiasmado pela sua capacidade de especulador, convida-o à Rússia, empregando-o ele mesmo.

Eliminada a dicotomia palco-platéia, Eisenstein colocou o espetáculo em contato com o público, numa espécie de pista, contendo cavaletes, arcos, estrados e outros equipamentos de circo. As extravágancias dos clowns eram alternadas com exercícios nas varas, os rodeios grotescos com gags do cinema cômico, as sara-bandas de um chumorkéstr (orquestra de ruídos) com vôos na cúpula de acrobatas pendurados numa "longe" de cavalariços, os saltons mortais com os romances ciganos e estrofezinhas anti-religiosas.

O resultado era um conjunto barroco e recortado como os carros e calliopes que desfilavam antigamente nas paradas dos cirços americanos. Era projetado até um curta-metragem apropriado intitulado Pokhichchnie dnienvniká Glumova (O furto do diário de Glumov). E, em obediência aos preceitos dos futuristas italianos, que tinham sugerido espalhar nas poltronas cola ou rapé, no final explodiam bombas embaixo dos lugares do público.

Como uma progressão urgente de golpes dramáticos e de atrações espasmódicas, Eisenstein orquestrou em novembro de 1923 a "agitguignol" Slíchich, Moskvá? (Está ouvindo, Moscou?) de Sierguéi Trietiakóv, que colaborara na adaptação da comédia de Ostróvski.

Do mesmo Trietiakóv ele montou pouco depois o melodrama Protivogázi (Máscaras contra gás), não mais no teatro do Proletkult, mas numa seção do gasómetro de Moscou, entre máquinas e canos. Mas a fícção cênica não combinava com a plasticidade concreta das máquinas, e o jogo das atrações destrava naquele fundo real. Como escreveu Eisenstein, "os gigantescos turbo-geradores da oficina engoliram a minúscula construção teatral, que estava miseravelmente acampada ao lado da neigridão brilhante de seus corpos cilíndricos".

A finalidade do espetáculo era talvez extinguir os limites entre o teatro e a vida. Pensando bem, esta última tentativa de Eisenstein parece retomar as teses de Ievríinov, que aliás tiveram grande influência sobre o programa da vanguarda. Quando lemos nas páginas

(1) No artigo Sriešniaia iz trikh (Dos três a do meio) em "Sovjétskoe kinó" (Cinema soviético), 1934, 11-12.
(2) Cf. N. A. Gortchakov, Ievriéinov, in "Gráni" (As fronteiras) 1953, 20.

Após esta experiência, Eisenstein, insatisfeito agora com o teatro, voltou-se para o cinema, aplicando a “montagem das atrações” ao seu primeiro filme Sta-tchka (A greve, 1924), que foi justamente uma fuga de planos “agressivos”, de metáforas excêntricas, enganchados um no outro como números de music-hall.

Para compreender melhor as tentativas teatrais de Eisenstein, é preciso lembrar que ele frequentou em 1922 os cursos de direção de Meyerhold, assimilando aí a “biomecânica” e o construtivismo. Pelo treinamento esportivo, a precisão dos gestos e a tendência à máscara de cartaz, os seus atores conformavam-se plenamente aos princípios de Meyerhold.

É preciso lembrar também que a “montagem das atrações” está intimamente ligada à “fotografia” do LEF, às colagens de Ródtchenko, às idéias de Maiakóvski.

Sem os esquemas do LEF não se explica o primeiro período dêste diretor.

Chklóvski escreveu:

Eisenstein é a coroação lógica do trabalho da Frente de Esquerda. Pode-se reprendê-lo talvez por estar no meio ou no fim, e não no início dêste movimento. Para que aparecesse Eisenstein foi preciso que trabalhasse Kulechov, com seu tratamento consciente do material cinematográfico. Foi preciso que trabalhassem os “Kinóki”, Driga Viertov, os construtivistas, era preciso que nascesse a idéia do cinema sem argumento.

Revelando como eram vivas estas relações, Eisenstein lembra num trecho de suas memórias que Maiakóvski lamentava não ter-se aplicado ele mesmo à reconstituição da comédia da Ostróvski para o espetáculo do Proletkult.

(1) N. Ievréinov, Teatr kak takovoi (O teatro como tal) (2.a edição), Moscou, 1923, p. 13.
(2) Cf. V. Chklóvski, O Maiakóvski, Moscou, 1940, p. 188.
(4) S. M. Eisenstein, Zametki o V. V. Maiakóvski, (Notas sobre V. V. Maiakóvski) in “Iskusstvo kinó”, 1958, I.
HISTÓRIA DE UM PERCEVEJO

1.

Mayakovsky voltou frequentemente à ideia de remontar Mistéri-Buf numa redação diferente. No início de fevereiro, o Nôvo Teatro da Bufonada, que deveria substituir o Laboratório livre (Mastfor) de Foregger, sugeriu que ele escrevesse uma terceira variante da comédia[1]. Em setembro do mesmo ano, em Tbilisi, como já dissemos, o poeta uniu-se ao diretor Kote Mar-djanichvili do Teatro Rustaveli para uma representação de Mistéri-Buf na montanha de David. E em 1930[2]

ofereceu até ao Teatro da Arte uma recomposição de seu velho trabalho.

Durante os anos da reconstrução soviética Maiakóvski participou ativamente da vida teatral. As crônicas lembram suas intervenções decididas em alguns debates sobre as direções de Meyerhold, e sobretudo aos de 15 de maio de 1922 sobre Le Cocu magnifique, de Crommelynck, de 18 de julho de 1924 sobre D.E. de Podgaéitzki, de 3 de janeiro de 1927 sobre o Revisor de Gógor. Em novembro de 1922, em Paris, assistiu a espetáculos de music-hall no Concert Mayol, no Alhambra, nas Folies Bergères¹; em agosto de 1928, em Moscou, encontrou-se com o diretor japonês Ichikawa Sadanji e com os atores da companhia Kabuki².

Referências ao teatro podem ser encontradas neste período também nos versos de Maiakóvski. No pequeno poema “Rabótchim Kurska” (Ao operários de Kursk, 1923), por exemplo, éle zomba do slogan “Voltar a Ostróvski!” lançado por Lunatchárski em abril de 1923: o slogan que Meyerhold converteu em realidade com a direção de Liés (A Floresta, 19 de janeiro de 1924) e Taïrov com a de Grozá (A Tempestade, 18 de março de 1924).

Como nos primórdios do futurismo, Maiakóvski retomou nos anos soviéticos as tournées de lições e leituras poéticas pelos cantos mais remotos do país. E também agora os bizarros títulos dos programas, seus dotes de mímico, as discussões com o público, as improvisações conferiam àquelas noitadas um caráter de espetáculo. Em sua autobiografia ele escreveu: “... continuo a interrompida tradição dos trovadores e dos menestrelés. Rodo pelas cidades, recitando poesias”³.

Os jornais de províncias, ao considerá-lo, detinham-se na estatura do poeta, na sua voz poderosa. Numa publicação de Kazâ (“Krásnaia Tatária”, a Tartária Vermelha, de 22 de janeiro de 1927) lê-se: “Grande e

(1) No concerto Mayol triunfava a revista em 2 atos e 25 quadrados Oh quel nu!... de Léo Lelîvre e Henri Varha (“43 panarelas voluptuosas com as 80 mulheres mais bonitas de Paris”). No Alhambra estava Mistingueit na revista J'en ai marre, com Oy-ra, Forgúé, o bailarino americano Earl Leslie. Nas Folies Bergères a revista em 2 atos e 40 quadros Folles sur Folles, de Louis Lemarchand.


(3) Iá sam, cit., p. 28.

154
vigoroso como as suas metáforas. Sobre o nariz uma
ruga vertical. O queixo pesado, ligeiramente protuber-
ante. Figura de carregador do Volga. Uma voz-trihu-
na. Um humorismo quase sem sorriso". É numa de
Samara ("Comuna" de 30 de janeiro de 1927): "No
palco Maiakóvski, gigantesco. Com seu vezerião criado
para ecoar os trovões atira sobre a platéia as palavras
do discurso introdutório. Cada palavra irrompe sobre
a multidão como um trem estrepitoso."

Nestas noites Maiakóvski costumava também re-
ponder aos bilhetes recebidos dos espectadores. "Cole-
cionei cerca de vinte mil bilhetes — diz na autobiografia
—, estou cogitando um volume intitulado Resposta
Universal. . ." (1). Nas respostas àquelas missivas ele
infundia todo o seu ardor, sua agudeza de polemista
mordaz.

Após as comédias de propaganda para o 1º de
maio, Maiakóvski continuou a interessar-se pelas for-
mas menores de teatro, os "jornais vivos", os cabarés.
Ele acompanhou de perto a atividade do diretor Fo-
regger, que a 5 de janeiro de 1922 encenou, em seu
Laboratório Livre, a bufonada excêntrica de V. Mass
Khorocheie otnochënie k lochadiem (Boas relações
com os cavalos), inspirada numa lírica de Maiakóvski
de 1918 (2).

Em abril de 1926, com o título Tchastuchki o
metropolitene (quadrinhos sobre o metrô), o poeta pu-
blicou na revista "Síniaia blusa" (A blusa azul) algumas
estrofes simples destinadas ao repertório dos grupos
dramáticos homônimos. Em outubro do mesmo ano os
grupos de "Síniaia blusa" apresentaram, por ocasião
da revolução, o grotesco em três quadros Radio-Oktiabr
escrito por Maiakóvski em colaboração com Ossip Brik.

Com suas máscaras e seu desenho esquemático,
esta comediola em prosa e em versos está também can-
sativamente ligada aos moldes dos cartazes. As cenas
brevíssimas, sêcas, desconexas, a ingenuidade grosseira
dos contrastes, os personagens duros reportam-nos mais
uma vez ao mundo dos títeres.

A ação decorre a 7 de novembro numa monarquia
occidental. O banqueiro, o soberano, o primeiro minis-

(1) Ibid., p. 29.
tro, o procurador, o general da guarda, o chefe de polícia, aparecendo dois a dois como na “pietruchka”, re
criminam-se uns aos outros por não ter providenciado a proibição das demonstarações dos trabalhadores para
o aniversário de Outubro. Postando-se nas adjacências de uma fábrica, o chefe de polícia prende os operários sob
os pretextos mais absurdos. Satisfeitos, os burgueses põem-se a dançar um fox-trot diante da prisão onde
definham os proletários, quando de uma tórre de rádio eleva-se, imperiosa, a voz da União Soviética, que exorta
os oprimidos à insurreição. Os burgueses estupefa
tos desmontam “como cartas de jôgo”.

Em 1927, para o décimo aniversário de Outubro, os dirigentes dos teatros acadêmicos de Leningrado en
comendaram a Maiakóvski uma trama em versos que
evocasse os acontecimentos da revolução. Na falta de obras e comédias dignas deste feito, tinham resolvido fazer uma “representação sintética”, uma rapsódia que
unisse episódios heróicos a temas cômicos. Ao dirigir-
se a Maiakóvski no início de fevereiro de 1927¹, suge-
rindo que tomasse por modelo Os Doze de Blok, convi-
daram-no a escrever, não um drama completo, mas um
estôco poético, um argumento, do qual o diretor então
extrairia o roteiro do espetáculo.

Nasceu assim a “montagem” Dwadzat piátoie (O Vinte e cinco) ², núcleo do poema “Khorochó!” (Bem!) que, pela linguagem esmigadada e impetuosa, as cadê
ncias populares, a estrutura sinfônica, traz justamente à
memória Os Doze de Blok.

Quando assinou o contrato, a 16 de fevereiro, Maiakóvski já havia começado a trabalhar num poema
sobre a revolução. Mas o compromisso com os teatros
de Leningrado influiu certamente sobre a redação, e de
fato a disposição da matéria, a forma dos episódios, as
passagens dialógicas e uma certa segura do esquema
revelam como o autor procurou aproximar o mecanismo
do poema às exigências do espetáculo. E é interessante
observar que na revista “Noví LEF”, no número 2 de
fevereiro de 1927, publicado antes do acórdão de Mai-
akóvski com os teatros acadêmicos, lê-se que ele “está

¹ Cf. Simon Dreden, “Dwadzat piátoie”: źródła odnów społek
táki, (O vinte cinco: história de um espetáculo) em “Zvieszad” (A
estréia), 1937, 7.
² Ou seja: 25 de outubro de 1917.
trabalhando num poema para o décimo aniversário de Outubro", enquanto no número de abril (1827,4) o mesmo poeta anuncia que está escrevendo, entre outras coisas, "uma comédia para os teatros de Leningrado por ocasião do decenal".

A direção foi confiada a N. Smólitx, o mesmo que em 1934 cuidou do espetáculo da obra de Chosta-kóvitx *Lady Macbeth Mzénskovo uieza* (Lady Macbeth do distrito de Mzensk). De acordo com o poeta, Smólitx estabeleceu a limitação aos capítulos 2-8, que Maiakovski havia lido a 15 de junho numa reunião dos diretores de Leningrado. A segunda parte do poema (isto é, os capítulos 9-19, escritos em julho e agosto) prestava-se menos à representação, porque era entremeada de temas líricos, de matéria subjetiva.

Reportando-se às ações de massa, às "montagens literárias", aos "jornais vivos" e sobretudo ao "agi-tsketch" D.E. dirigido por Meyerhold em 1924, Smólitx elaborou um roteiro em três partes, tramado de pantomimas, de trechos cinematográficos, de declamações corais, de quadros plásticos. Assim como o Teatro da Arte transformava as mais breves didascálias em cenas longuíssimas, Smólitx empunhou-se em construir sobre o fio de poucos versos uma espécie de complicada *pièce à spectacle*, empregando panoramas, alto-falantes, projetores, diapositivos. Para ligar e ilustrar os episódios introduziu um declamador que recitava as passagens não dialogadas, quase como substituto do poeta.

*DVADTZAT PÍATOIE* foi levado ao palco do Malegot 1 a 6 de novembro de 1927, com réplicas a 7, 8 e 16. Pela antítese de burlesco e triunfal, pela confrontação entre máscaras e proletários, também éste espetáculo retomava o exemplo de *Mistérias-But*.

Entre os episódios cômicos destacava-se, na primeira parte, a "parada dos czares", que reencontraremos no roteiro de circo *Mosková gorit* (Moscou em chamas). Sobre o fundo de uma grande tela preta desfilavam todos os czares, de Ielizaveti Petrovna em diante,

---

(1) Abreviação de Gsudársjveni Máli ópjerni tieatr (Pequeno teatro estatal da ópera). As audaciosas experiências deram a este teatro o nome de "laboratório da ópera soviética". Aqui Meyerhold montou em 1935 *Píkova da dama* (A dama de espadas), de Tchaikóvski.
cada um caracterizado em seus pontos cômicos, como numa galeria clownesca. Sumindo a figura obesa de Alexandre III, do Palácio de Inverno surgia, no leito imperial, Kêrenski, estendido sob macias colchas pes-pontadas. Desvencilhando-se com esforço, saía dos lenços de paletó militar e um grande laço vermelho, mas sem calças. O ator Boris Gorin-Goriâinov interpretou este personagem tomando por modelo os desenhos dos cartazes. O mesmo se deu com o cômico de opereta M. Rostovtzev, que encarnava como uma figurinha da ROSTA o pequeno, redondo capitão Popóv, vestindo enormes bragas de listas amarelas.

O mais significativo dos episódios heróicos era, na segunda parte, a investida contra o Palácio de Inverno, durante a qual, entre as luzes dos refletores, os estouros da artilharia e o estardalhaço dos alto-falantes, os marinheiros desciam dos palcos pendurados em compridos cabos, e pelotões de soldados surgiam nas passarelas da platéia e nos parapeitos das galerias.

Mas a cena mais emocionante foi, na terceira parte, a do encontro de Blok e Maiakóvski ao lado de uma fogueira, na gélida escuridão azulada de Petrogrado, deserta após as lutas de Outubro: “Salve, Aleksandr Blok — exclamava Maiakóvski —, está bom para os futuristas: o fraque da velharia está estourando tôdas as costuras”.

E Blok aprovava, acrescentando com melancolia: “Da cidade me escrevem que minha biblioteca foi queimada”. Neste episódio, que constitui o sétimo capítulo do poema “Khorochôl”, era transmitido maravilhosamente bem o clima fantástico e alucinado dos dias em que a velha Rússia estava naufragando, a combinação de alegria atônica e de temor que suscitou nos poetas russos a tempestade da revolução.

2.

No final de 1925, voltando da América, onde passara cerca de quatro meses, Maiakóvski concebeu um novo trabalho dramático, que se chamaria Comédia s ubútstvom (Comédia com homicídio). Menciona-a Iúri Oliecha, evocando um colóquio com o poeta:

— Vladimír Vladímirovitch — pergunto-lhe —, o que está escrevendo?
— Uma comédia com homicídio.

158
Interpreto a resposta, como se ele estivesse escrevendo um trabalho em que, entre outras coisas, há um homicídio... E em vez disso é este também o título da comédia!1

Apesar de o contrato assinado com o teatro de Meyerhold em 23 de março de 1926 2 obrigá-lo a entregar o texto no espaço de duas semanas, Maiakóvski não conseguiu terminá-la. Ainda em 1927, no número 4 de “Nóvi LEF”, ele escrevia:

O que estou escrevendo?
1) Uma comédia com homicídio para o teatro de Meyerhold.
2) Uma comédia para os teatros de Leningrado por ocasião do decenal.
3) Um romance.
4) Uma autobiografia para a coleção das obras completas.
5) Um poema sobre a mulher 3.

E em Praga, no mesmo ano, numa entrevista à “Prager Presse”, saída a 27 de abril com o título Der Mann der linken Front, declarou: “...dann arbeite ich an zwei Theaterstücken: an der Komödie mit Totchlag und an einer epischen Dichtung zum zehnten Jahrestag der Revolution”4.

Mas, com o acúmulo de compromissos, não pôde dedicar-se a este trabalho, e em dezembro de 1928 deu em troca, ao teatro de Meyerhold, uma outra comédia: Klop (O percevejo); não renunciou contudo ao seu projeto. Numa nota a Klop, publicada na revista “Rabis” a 29 de janeiro de 1929, ele afirma: “Agora trabalho em dois textos dramáticos: a Comédia s ubištovm, cujo tema é a confrontação da cultura europeia com a soviética, e a comédia Miliardéri (Os milionários)”5. Alguns dias antes, a 26 de janeiro, havia assinado com o teatro de Meyerhold um outro contrato para uma Comédia s samoubištovami (Comédia com suicídios), a

1) I. Oliecha, Dláz “Vospominání o Maiakóvskom” (Para umas “Reminiscências sobre Maiakóvski”) em Izbranie sotchiščina (Obras escolhidas), Moscou, 1956, p. 460.
3) Chto já dělalas? (O que estou fazendo?) em Pôinole sobrânie sotchiščeni, XII, Moscou, 1937, pp. 183-84.
4) Note-se como também nesta declaração o poema khorochól (ou seja Dvadžat platíčo) é considerado por Maiakóvski “Theaterstück”.
5) Pôinole sobrânie sotchiščeni, XII, Moscou, 1937, p. 254.
ser entregue dia 1º de setembro 1. Mas também desta vez escreveu outro trabalho: Bânia (Os banhos).

Da comédia com “homicídio” chegaram-nos apenas alguns esboços e diálogos de 1926 2. Dêstes fragmentos confusos é difícil ter uma ideia do enredo. Quanto ao “homicídio” do título, a única palavra que nas anotações parece ter alguma relação é “duelo”. A comédia deveria compreender treze quadros, agrupados em cinco atos. A julgar pelas parcas anotações, Maiakovski queria talvez zombar de certos aspectos dos costumes soviéticos e ao mesmo tempo inserir, como nos ciclos de versos sobre a América, as impressões de sua viagem a Cuba, ao México, aos Estados Unidos. A ação de fato desloca-se da URSS à América Latina, e no esquema aparecem nomes pseudo-espanhóis como Sandallo de la Piroso e Alvarez de Rafinad.

Entre os rascunhos da comédia encontram-se trechos burlescos, como os preparativos de três ponderados funcionários soviéticos Smîtdchkin, Kraskup e Spiessienko, que vão em missão à América do Sul, ou sua chegada na casa dos parentes de Smîtdchkin, os Sobâkini, dito à americana Sob Akiny. Um humorismo surrealista estende-se pelo trecho em que Sob Akiny responde aos curiosos que pedem notícias de seus hóspedes soviéticos:

Não chegaram?
Não, não chegaram.
Quantos não chegaram?
Três não chegaram.
Quais não chegaram?

Em primeiro lugar o pequeno não chegou, o médio também não chegou, e o alto e maciço realmente também ele não chegou.

Não haverá almôço.
A que horas não haverá almôço?
As duas não haverá almôço.
O que não haverá?
Antes de mais nada não haverá outras...

Estes três funcionários enigmáticos, sobretudo Smîtdchkin com seu pedantismo empolado, preludiam os obtusos burocratas de Bânia.

(2) Ibid., p. 264.
Maiałóvski escreveu *Klop* (O percevejo) entre outubro e dezembro de 1928, durante uma viagem a Berlim e a Paris. Para a representação dessa comédia entrou em contato, em Berlim, com o teatro de Piscator⁴, cujas experiências eram comparáveis às invenções de Meyerhold⁶. As negociações não deram em nada. Mas não é difícil imaginar Prissipkin, o protagonista, na interpretação de Max Palenberg, que vivia então no palco o papel do bravo soldado Schweik, e é agradável supor que Piscator teria confiado as cenas a George Grosz, que para as aventuras de Schweik havia criado máscaras horrependas e fantoches grotescos.

“Comédia fantástica” em nove quadros, *Klop* tem suas raízes na época e ambiente do NEP. Ansioso por uma vida refinada após as privações da guerra civil, o operário Prissipkin separa-se de sua classe para casar com a filha de um cabeleireiro, a manicure e caixa Elzevira Renaissance. Seguindo os conselhos de um intrigante, o afetado poetastro Baiian, renega os companheiros, muda seu nome para Pierre Skripkin (de "skripka" = violino) e rechaça a namorada Zôia Bieriózkina, que por sua causa tenta o suicídio. O casamento pomposo na loja dos Renaissance termina num incêndio, no qual morrem todos, menos Prissipkin, que fica congelado pelos jatos d’água dos bombeiros.

Cinquenta anos mais tarde uma turma de operários o encontra num porão, dentro de uma barra de gelo. E o Instituto das ressurreições humanas resolve reanimá-lo. No início Prissipkin pensa estar acordando de uma bebedeira, mas logo fica sobressaltado ao ver um calendário datado: 12 de maio de 1979.

Imundo, com seu violão e suas maneiras triviais, ele parece ter caído de um outro planeta naquele mundo algébrico, gêldio, racional, que o observa com calafrios horrorizados. E qual não é a felicidade de Prissipkin quando, coçando as costas numa porta, percebe que do colarinho surgiu um percevejo, recordação con-

---

fortante de outros tempos. Quer apanhá-lo, mas o in-
seto escapa.

As bebedeiras e impreciações de Prissípkin põem
em sobressalto a sociedade puritana e abstênsa do fu-
turo. Suas romanças ao violão enfatuam as mocinhas,
difundindo os micróbios do amor e do fox-trot. As exa-
lações tóxicas da cerveja que ele consome provocam
uma epídemia de alcoolismo. Os médicos procuram
curá-lo de suas taras, mas Prissípkin se recusa, protesta,
implora que o congelem de nôvo.

Enquanto isso o diretor do jardim zoológico, li-
derando uma multidão armada de binóculos, máquinas
fotográficas, escada de bombeiros, consegue capturar,
após longa caça, o percevejo. Lendo no jornal que o
jardim zoológico precisa de um corpo humano dispo-
sto a deixar-se morder pelo inseto, Prissípkin vai cor-
rendo, para reencontrar o amado percevejo, única con-
solação no meio de tanta solidão.

Encerram-no numa jaula, onde éi arruma um
cantinho ao seu gosto:

Sobre um pedestal o estôjo com o percevejo, e atrás do
estôjo um estrado com uma cama de casal. Na cama Prissí-
pkin com o violão. Do alto da jaula balança um abajur
amarelado. Sobre a cabeça de Prissípkin, um leque de carvões
postais formando uma espécie de auréola radiante. Em volta,
garrafas em pé ou viradas, em desordem.

Assim é mostrado numa cerimônia solene a uma
multidão que vem de tôdas as partes: negros, anglo-sa-
xões, brasileiros, crianças, estudantes, velhinhos da
União dos centenários. Num retórico discurso oficial
o diretor do jardim zoológico apresenta com estas pa-
lavras os dois parasitas:

São dois, de tamanhos diferentes, mas ideênticos na sub-
stâncias: trata-se dos célebres *cimex normalis* e... *philisteus
garvaris*. Ambos habitam os colchões mofados do tempo.

O *cimex normalis*, após empanturrar-se e embriagar-se do
corpo de um só homem, cai embaixo da cama.

O *philisteus vulgaris*, após empanturrar-se e embriagar-
-se do corpo da humanidade inteira, cai na cama. Esta é a
única diferença!

Prissípkin exibe-se diante da massa horrorizada,
bebendo vodca e fumando. Levado para fora da jaula
com mil precauções, para que tente imitar a linguagem
dos homens, de repente é se vira para os espectadores
e, entre o pânico dos convidados, começa:

Cidadãos! Irmãos! Meus caros! Mas de onde vindes?
Quantos sois? Quando vos descongelaram? Mas por que só
eu devo ficar na jaula? Irmãos, meus caros, preferidos por
mim! Por que me deixais sofrer sózinho? Cidadãos!

4.

Camuflando-se, mudando de côr, nos dias do NEP
os pequenos burgueses saíam das fendas como perceve-
jos. Recobrindo-se de etiquetas soviéticas e diluindo
grotescamente as teses do comunismo, contaminavam
com sua mesquinhez todos os aspectos da cultura e da
vida. Escreveu em 1924 Zamián:

Das flores é preciso cuidar, para que cresçam; o moho
cresce em qualquer lugar sózinho. O pequeno burguês é
como o moho. Por um instante pareceu incinerado pela re-
volução, mas ele já de novo, rindo sarcásticamente, des-
ponta das cinzas ainda quentes — covarde, mesquinho, ob-
tuso, afeito, presunçoso¹.

Havia uma grande sêde de viver depois das angústias
da guerra civil, e os “népmaní”, na ânsia de apro-
veitar os prazeres fugazes da existência, desafogavam-se
nos jogos de azar, nas corridas de cavalo, nos night-
clubs da moda. Centenas de especuladores prospera-
ram naqueles anos febris. A Rússia pululava de aven-
tureiros fantasiosos, de traficantes ávidos, dignos das
comédias de Súkhovo-Koblin. Pareceu bruscamente
que a revolução com seus sacrifícios tivesse servido
apenas para substituir o “mundo terrível” de Blok por
um mundo trivial.

O NEP teve, é verdade, seus pontos positivos, por
exemplo o ressurgimento da vida urbana e a retomada
de contatos com o Ocidente, mas foi tudo como que
submerso pelo pêssimo gosto dos novos ricos, que am-
bicionavam uma elegância de pândega, um exotismo
barato, com um verniz de comunismo. Símbolo desta
época tornou-se o fox-trot. Nos palcos apareceram me-
lodramas melífluos como os velhos filmes de Bauer, co-
médias adocicadas que pretendiam divulgar a ideologia

¹ Num ensaio sobre Fiódor Sologub, incluído agora em Ievgueni
Zamián, Litse, (Perfis), New York, 1953, p. 35.
soviética com os ultrapassados esquemas do teatro de “boulevard”.

Recordamos um trabalho apresentado em 1925 no Máli de Moscou, Ivá Kožir i Tatiana Rúskikh, de Smólin, que restaurou naquele palco temas de Víctor Krilóv e outros comediógrafos mediocres do século dezenove. No navio “Velho Mundo”, a casta Tatiana e o orgulhoso Ivá resistem heróicamente às insídias de personagens sinistros. E depois de uma série de acontecimentos tempestuosos, triunfam sobre o mal, enquanto os marinheiros prontamente sobem uma bandeira vermelha’.

Muitos poetas (especialmente Assiéiev e Bagrítzcki) temiam então que os costumes do NEP sufocassem as conquistas de Outubro. E ainda hoje, em Doutor Jivago, Pasternak define aquela época como “o mais ambíguo e mais falso dos períodos soviéticos” (XV, I). Uma imagem alucinada desse período pode ser encontrada na coletânea de Nicolai Zabolótzcki Stolbzi (Colunas, 1929), que registra em pequenos quadros burlescos os casamentos, as festanças, os bailes, as cerimônias dos pequenos burgueses.

Zabolótzcki move-se por uma trama de ruelas, de mercados, de tavernas, de casebres miseráveis, de cervejarias, onde sobressaem com soberba arrogância mulhereszinhas, jovens, prostitutas, negociantes, popes, músicos ambulantes e fileiras estereotipadas de Ivanóv agitados. Sua paisagem cambaleante transborda de garrafas e jarras. Numa poesia fala-se tê de “furioso conclave de jarras”.

É interessante que Zabolótzcki transfira esta realidade repugnante e vulgar às formas da ode do século dezoito, transformando até em sérieas mitológicas as prostitutas que dançam o fox-trot. A síntaxe desconexa e infantil de suas estrofes deriva da escrita desconexa de Khliébnikov, mas através de Khliébnikov ele retoma o estilo nobre do século XVIII, transmitindo com austeras cadências que lembram Dierjávin as expressões e atitudes dos filisteus do NEP. É preciso aqui ressaltar sobretudo que líricas como “Krásnáia Bavária” (A cervejaria “Baviera vermelha”), “Svadba”

(A festa nupcial), Fox-trot apresentam singulares analogias com as cenas de Klop.

Maiakovski ridicularizou mais de uma vez a moral e a validez dos népmani, representando com ironia acred o seu ambiente enfeitado de canários, gerânios, percevejos, guitarras, garrafas. Na poesia “O driání” (Da canalha, 1921), por exemplo, chama a atenção êste trecho pungente:

Na parede Marx.
A moldura é vermelha.
Dormindo sob “Izviéstia”, esquenta-se um gatinho.
E debaixo do teto vocifera
um canarinho desenfreado.
Marx da parede olha longamente...
E de repente abre a boca
e põe-se a gritar:
“Atrapalhou a revolução a trama dos filisteus,
Pior do que Wrangel é o costume burguês.
Depressa,
torçam o pescoço dos canarinhos,
para que o comunismo
não seja dominado por canarinhos!”

Com idêntico sarcasmo, naqueles anos George Grosz zombava dos banqueiros e tubarões alemães. Maiakovski tinha em grande estima as caricaturas de Grosz, e em 1922 trouxe de Berlim o álbum de desenhos satíricos Ecce Homo, que recebera do próprio autor1.

O poema “Mandrila”, que não chegou até nós, data daquela época. Segundo Kornéli Zieliński, que ouviu alguns trechos recitados pelo poeta no Museu Politécnico, Maiakovski retratava “uma burguesinha do NEP, Mandrila, que tinha dado a uma amiga cordões de sapato. A figura de Mandrila era uma áspera sátira da cupidez e vulgaridade do pequeno burguês. E Maiakovski a fazia cantar uma romansa que começava com as palavras: “A bolsa preta e o urso branco” 2.

O nome deste personagem e a aproximação de Prissipkin com o percevejo mostram que Maiakóvski julgava os népmanni comparáveis a macacos e insetos. Não é por acaso que no último quadro de Klop o diretor do jardim zoológico descreve à multidão os filisteus das épocas passadas como grandes pássaros imundos:

Enquanto a humanidade trabalhadora da revolução se coçava tódla e se contorcia, esfregando a sujeira, esses construam-se ninhos e casas naquela imundice, batiam nas mulheres e juravam por Bebel, descansando e gozando nas barracas das próprias calças de zuavo. Mas o philisteus vulgaris é o mais terrível. Com seu mimetismo monstruoso se- duz as vítimas fingindo-se ora grilo-versejador, ora pássaro cantor de romancas. Naqueles tempos até sua roupas imitava o aspecto dos volátiles: uma grande capa e um paletó com rabo de andorinha e o peito engomado, muito branco. Tais pássaros aninhavam-se nos palcos dos teatros, amontoa- vam-se nos balcões da Ópera, ao som da Internacional, nos espetáculos de ballet, coçavam um pé com o outro, balançavam de pequenos ramos, aprasavam Tolstói à maneira de Marx, alardeavam e gritavam em medida nauseante e... desculpem a expressão, mas este é um relatório científico, defecavam em tal quantidade que não podem ser consideradas pequenas inconveniências de pássaros.

Já antes de Klop, a versão de Maiakóvski pelos costumes burgueses faz-se notar no poema autobiográfico "Pro eto" (Disto, 1923), que se liga às páginas dos anos futurísticos. Imaginando o amor como incêndio e furacão, como embriaguez cósmica, Maiakóvski de-testava os preconceitos, os falatórios, as intrigas com que os burgueses do NEP sufocavam o ardor vital das paixões. O tema dos versos impetuosos e hiperbólicos de "Pro eto" é justamente o amor ameaçado pela mesquinhez dos filisteus.

Encerrado no próprio quarto como numa prisão, e ansioso de ouvir a voz da amada, o herói do poema

(1) A idéia das calças é uma constante em Maiakóvski. Nos esboços da Comédia ublivivom (Comédia com homíldios) Smithkin, preparando-se para ir à América, manda costurar as rendas de suas calças à zuava. Mas já em Vladiimir Maiakóvski dos bastidores gritam: "As calças! As calças!" Enormes calças infladas são usadas pelas figurinhas cósmicas da ROSTA. Vimos em Dvadcat pldtoie (O vinte e cinco) a aparição de Křenški sem calças. Mais tarde, no argumento de circo Moskva gorit (Moscou em chamas) Maiakóvski apresenta as calças do czar. Nem devemos esquecer o pequeno burguês da poesia "O dráti", que proclama com complacência:

comprar-me-ei
um par de bragas de Oceano Pacífico,
quero aparecer
nas calças
como de um banco de coral!  

166
agarra-se ao telefone, como um náufrago a uma bóia, mas a amada recusa-se a falar-lhe. E então um desumano frêmito de ciúme o transforma em urso. O urso sofre, derrama lágrimas, as lágrimas formam um rio. Sobre o campo de gêlo do travesseiro o herói-plantigrafo negava em direção ao passado, e no Nievà reconhece-se no “homem de sete anos antes”, rechaçado ele também pela amada. Preso a uma ponte pelas amarras dos versos, aquele homem implora a salvação.

O herói afasta-se do Nievà em procura de ajuda e, navegando no rio das próprias lágrimas, volta a Moscou branca de neve. Arquejante, implora às pessoas que ajudem o homem que sofre no parapeito da ponte, mas ninguém lhe dá ouvidos, ninguém quer acreditar. Irrompe num râncido apartamento, onde uma família do NEP festeja o Natal na embriaguez, e chama em vão os convidados para socorrê-lo, convidados monstruosos como os hóspedes que afluem à casa de Tatiana no capítulo V de Oniégin.

O “homem de sete anos antes” continuará a torturar-se sôzinho por todos aqueles cuja paixão é humilhada pelas ilusões dos filisteus. No delírio, o herói encontra-se no campanário “Ivã Vieliki” (Ivã, o grande) (e aqui se sente a influência dos filmes de aventura), enquanto lá de baixo persegue-o uma multidão de burgueses enraivecidos. “Você é nosso inimigo secular. Já tivemos um parecido, um hussardo” gritam contra ele, referindo-se a Liérmontov, e atiram com pistolas, rifles, brownings, a cem passos, a dez, a dois, à queima-roupa.

Mas foi apenas um sonho horível. A visão embaçada clareia. O poeta está vivo, e navega a bordo da Ursa Maior para os Ararat dos séculos, urrando poesias ao universo. E por fim dirige uma mensagem a um químico do século XXX, pedindo que o ressuscite.

Detivemos-nos em “Pro eto”, porque muitos de seus temas reaparecem em Klop. A primeira parte da comédia de fato gira em torno do tema do amor humilhado pelos pequenos burgueses, que reduzem o casamento a uma transação ditada pelo lucro, uma espécie de troca de mercadorias. Casando-se com Elzevira, rígido fantoche de vitrine, Prissipkin tem acesso às suspiradas elegâncias da NEP, e os Renaissance, por sua
vez, adquirem um gênero que poderá cobri-los com sua origem proletária e sua carteira do sindicato.

O tema da ressurreição é comum ao poema e à segunda parte de Klop, e não importa se em "Pro eto" o poeta deseje a própria ressurreição, enquanto na comédia descreve a do cômodo Prissípkin. O Laboratório das Ressurreições Humanas, do qual fala em "Pro eto", em Klop transforma-se no Instituto das Ressurreições Humanas. E é estranho que no final do poema Maiakovski implore à posteridade para fazê-lo zelador de uma jaula, se ainda existirem, e sonha vagar no século XXX com a amada, também reanimada, pelas aléias de um jardim zoológico.

Além disso, os primeiros episódios de Klop transpõem em forma dramática aquêle trecho do poema, em que o urso-herói entra na família burguesa de Fiokla Davídovna, trecho que retrata com toques mordazes os interiores mofados dos filisteus:

Dos colchões,

levantando os trapos das camas,
os percevejos saúdam levantando as patinhas.
Brilha o samovar envolto em raios,
pronto a envolvê-lo com suas asas.
Com pontinhos de mósicas,
as guirlandas dos aparadores

vêm coroar-lhe elas mesmas.
Tocam a fanfarrão os anjos trombeteiros,
rosados pelo fulgor do ícone.
Jesus,
tirando sua coroa de espinhos,
aquela em corteses reverências.
Marx,
sujugado por uma moldura vermelha,
puxa a sira dos filisteus.
Gorjeiam as aves nos galhos,
os gerânios arrastam-se até dentro das narinas.

(vv. 904-23)

Neste local oleográfico e râncido, que lembra os ambientes apresentados nos romances de Ilf e Pietróv, está como que o pronúncio do mundo adociçado dos Renaissance.

5.

Os temas, os truques, as situações e muitos dos personagens de Klop provêm do roteiro cinematográfico
Pozabud pro kamin (Esqueça a lareira), que Maiakovski escrevera no final de 1927

Na comédia o poeta não usou alguns episódios (as sequências da fundição onde trabalham o Operário e a Komsomolka que o ama, os trechos de propaganda para o plano quinquênal etc.) mas em troca introduziu diversos elementos que não se encontravam na redação cinematográfica, como o dormitório dos jovens, os desfiles de vendedores e bombeiros, o tentado suicídio de Zória, a figura amaneirada de Baian. Não são mais vinte e cinco anos, como no roteiro de cinema, mas cinquenta que separam, em Klop, o futuro do presente.

Em Pozabud pro kamin a sátira aos filisteus não é menos áspera do que na comédia. Já o título lembra irônicamente uma conhecida romance que em 1917 serviu de inspiração a P. Tchardinín para um filme sentimental: U kamina (Ao lado da lareira), do qual participaram os maiores astros do cinema russo de então, Viera Kholodnaia, V. Polónski, V. Maksimov. Este filme teve tanto sucesso que levou o diretor a rodar mais tarde a continuação com o título Pozabud pro kamin v niom pogasli ogni (Esqueça a lareira — o fogo apagou-se).

O conhecimento do roteiro cinematográfico é útil para integrar as imagens da comédia. O Operário (primeiro esboço de Prissipkin), “bonito jovem de aspecto campestre, à lesiennin”, lê um romance picante sobre a vida monástica, Mochchi (Relíquias) de Ióssif Kalfínkov, que entusiasmava os filisteus naqueles anos. A caixeira bonitinha e cheia de cachos murmurava: “Deixe que eu aperte ao meu coração vermelho a vossa branca mãozinha”. E no jardim zoológico é registrado como “Neumanus naturalis”.

A loja do barbeiro, numa sórdida casa de vigas, ostenta um letreiro no qual está escrito: “A brilhantina

1) Foi este o último roteiro de cinema terminado por Maiakovski. Seria realizado em 1928, em Leningrado, pelos diretores do FEKS Kozințev e Trauberg.

2) Cf. Ven. Vichniévski, Khudojestvenie fil'mi dorjevoluizionot Rossii (Filmes de arte da Rússia pré-revolucionária) Moscou, 1945, p. 140 (nº 1699), e Liébiediev, op. cit. pp. 45-46. A ligação entre o roteiro de Maiakovski com o filme de Tchardinín evidencia-se em alguns detalhes: o protagonista no início sai de um cinema onde levam o filme Kamin potukh (A lareira apagou-se); a filha do cabeleireiro toca ao piano a valsa O amor de Makarov por Viera Kholodnaia, cujo título, além de recordar a intérprete feminina do filme de Tchardinín, ecoa em sentido burlesco os romances sentimentais que os diretores de cinema muito levavam às telas.
vermelha”. Canarinhos e gerânioc espiam das janelas; nas vitrines amontoam-se manequis cabeludos. Parodiando os salões dos velhos filmes, decorados com mobília suptuosa e flores exóticas, Maiakóvski enche de bibelôs os quartos do cabeleireiro e coloca entre o piano e a lareira a corpulenta dona de casa, ocupadíssima em remover “o mês dos pepinos salgados”. Como as heroínas do cinema mudo, a caixeira, tôda brincos e broches, executa românticas ao piano, “apertando furiosamente os pedais e descendo as mãos sobre as teclas do alto do teto”. E o que dizer da vulgaridade do barbeiro, que afia a navalha nas próprias botas e espalha com a bôca a loção na cabeça do cliente?

Idêntica, quanto aos temas, ao roteiro e a Klop, foi uma conferência que a partir de outubro de 1927 Maiakóvski manteve em diversas cidades da União com o título Daiôch iziaichchnui jizn! (Dê-nos uma vida refinada!). Os temas excêntricos desta conferência podem ser lidos num manifesto conservado na Biblioteca-Museu Maiakóvski: “Cerejas selvagens e luas por tôda parte”, “O hóspede estrangeiro com a gaita”, “Aves-truizes na gaiola”, “A primeira graxa”, “A época do fraque”, “As calças a pifaro”, “A abolição dos botões” etc. Encontramos um resumo num jornal de Tbilíssi, onde Maiakóvski falou a 11 de dezembro:

O orador citou exemplos que qualificavam a nova borgesia. Uma mão que trabalhava na fábrica envenenou-se por ter perdido o único saioe de sêda, sem o qual não concebia a própria existência. O operário Bória lê livros franceses, e descontente com seu nome faz-se chamar Bob. O poeta Moltchov numa epístola em versos anuncia a amada que quer substituí-la por outra que tem “o peito duro e uma bela jaqueta”. A casa editória de músicas divulga româncias como Mas o coração deseja o partido. Tais exemplos são testemunho de que os filisteus estão se infiltrando no ambiente literário e operário.

Uma poesia do mesmo ano, intitulada também “Daiôch iziaichchnui jizn”, retrata um daqueles jovens que “com passo de camarão voltam atrás à vida dos

(1) Alusão aos contos Biez i cheriómukhi (Sem cerejeiras-do-mato, 1926), de Pantileissimón Romanov, e Lumá s pravol storoni, III Nikobikno-viënala liubov (A lua do lado direito, ou Um extraordinário amor, 1927), de Sierguei Malachkin, que tratavam da desenfreada sexualidade da juventude soviética.


170
fraques”, um janota de crisântemo na lapela e camisa de peito engomado. Éste dândi trivial carrega o lenço pela aparência, mas assoa o nariz nos dedos; murmura a tôda hora pardon e merci; apaixona-se lendo o romance pornográfico de Kalínkov e ostenta um gracioso sorriso para que se vejam melhor as coroas de ouro dos dentes.

Tais temas não são inventados caprichosamente. Maiakóvski os extraiu, um a um, da imprensa da época, sobretudo de números da “Komsomólskaia Pravda”, na qual colaborava desde maio de 1926. Este jornal ridicularizava em seus artigos os jovens que imitavam os costumes burgueses, espelhando-se nos simulacros do cinema ocidental. Maiakóvski encontrou nestes sueltos, já prontas, as fisionomias de seus personagens. E, como que ressaltando o nexo entre suas figuras e a realidade daqueles anos, no roteiro de cinema inseriu até, como didascália, alguns trechos da “Komsomólskaia Pravda”.

A história de Bob, por exemplo: “À noite, após o trabalho, éste não é mais vosso companheiro. Não o chameis Bória, mas Bob, com pronúncia nasal francesa. Ele evita definir-se operário, achando mais respeitável o título de eletricista ou eletrotécnico…”¹. Éste precursor de Prissípkin aparece também na lírica Marússia otravilas (Marússia envenenou-se, 1927), cujo nome deriva também de um patético filme de 1916²:

Este era

Vânia o eletricista,

mas... parisiense de espírito,

apropriara-se do título “eletrotécnico Jean”.

Entre outras histórias inseridas por Maiakóvski em Pozabud pro kamin, a mais divertida refere-se operário Dergálenko:

Tendo alguns artistas de ópera comparado seu perfil ao de Harry Piel, o operário Dergálenko começou a frequentar assiduamente o cinema e deixou crescer

---

¹ Electrotiœkhnik Bob, “Komsomólskaia Pravda” de 27 de agosto de 1927 (n. 194).

² Cf. Vicniévski, op. cit., p. 103 (n. 1227). A poesia traz duas epígrafes: uma conta o episódio de Bob, e a outra diz: “Em Leningrado uma moça operária envenenou-se porque seus sapatos não eram tão brilhantes quanto os de sua amiga Tânia...”
enormes suíças. Estas impediam que ele lavasse o ros-
to, mas ele ansioso de estar à altura do “beau monde”,
preferiu não se lavar por um mês.

Ainda no roteiro cinematográfico, descrevendo o
quartinho do Operário, Maiakóvski especifica: “à pa-
rede estão fixadas fotos de Iessiênin e de Harry Piel,
atrás das quais desponta um percevejo”. E no final o
“Nepmanus” leva também numa gaiola a imagem de
Piel. Da mesma forma, no segundo quadro da comédia,
o Jovem descalço descreve Prissípkin com estas pala-
avras: “quanto ao focinho, agora superou até Púchkin; as
suíças pendem como o rabo de um cachorro, não se
lava para não despenteá-las”. E a Môça acrescenta.
“Também Harry Piel deixou crescer uma cultura seme-
lhante nas faces”. Mas já em Marússia otravilas Maia-
kóvski afirmara:

Pelas ruas,

    seguindo

    os Harry Piel,

    estendeu

    as suas rêdes

    o Sovkinó,

    da hodierna

    difícil

    realidade

    quer transportar-nos

    a uma outra vida.

Harry Piel, que os historiadores do cinema cha-
mam do Douglas Fairbanks alemão, foi durante muitos
anos o mais famoso intérprete de filmes de aventura.
Acrobata destemido e gentil-homen impecável, ele
personificava, segundo Kracauer, o tipo do “cavalheiro
temerário especializado em inspirar terror a criminosos
e salvar mocinhas inocentes”. “O seu fascínio pueril era
adocicado como os bastõesinhos de açúcar colorido,
alegria das crianças e dos estetas blasé nas feiras euro-
péias.”

Na Rússia Piel gozou de grande popularidade,

(1) Harry Piel — pokoritel sterditéz (Harry Piel, conquistador de
corações), “Komsomólskaia Pravda” de 5 de agosto de 1927 (n. 176).
(2) Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler (Versão italiana:
238-39; Heinrich Fraenkel, Unterblicker Film, Munich, 1956, pp. 143-44;-
Kracauer menciona o filme Unter heisser Sonne, no qual Harry Piel “obri-
gava numerosos leões (do Jardim zoológico Hagenbeck de Hamburg)
a dobrar-se diante de sua força” (op. cit., p. 35). Pergunta-se se
Maiakóvski, segregando Prissípkin no zoo, não teria se lembrado deste
filme.
especialmente entre os jovens. O segundo ato da comédia *Vistriel* (O tiro), de Biezimiński, representada em 1929 no teatro de Meyerhold, começa dizendo: “Hoje espetáculo de Harry Piel”.

Depois daquilo que se disse com respeito às fontes de *Klop*, não parecerá exagerada a afirmação de Maiakóvski: “Não existem na minha comédia situações que não se baseiem em dezenas de casos autêntico” ¹. Pode-se argumentar que o seu trabalho em “Komsomólskaia Pravda” influiu sobre a redação de *Klop*, como o na ROSTA sobre a segunda variante de *Mistéria-Buf*.

É claro que, ao pintar as figuras da comédia, Maiakóvski tinha em mente certas vedetes do cinema mudo, como Viera Kholódnaia, lánguida boneca envolvida em tortuosas paixões, ou V. Maksímov, protótipo dos aristocratas amantes de fraque. E talvez justamente por isso Prissípkin, Baian e Elzewira parecem saídos das páginas de Sievieriánin. Suas falas entremeadas de palavras estrangeiras, sua ânsia de macaquear as modas e danças europeias nos reconduzem ao mundo afetado do egofuturismo. Falando de Sievieriánin, Vladímir Pozner escreveu: “Ses rêves sont ceux d’un ancien garçon coiffeur” ². Não é para menos que os filisteus de *Klop* cheiram enjoativamente a xampu e brilhantina.

6.

Aliando-se ao bando dos “népmaní”, Prissípkin não pensa estar renegando a própria classe. Ao contrário: convencido de que suas aspirações são mais do que legítimas, afirma até haver realizado uma revolução cultural. Daí a vaidade, a pretensiosa segurança com que se dá ares de campeão da classe operária. Por aca-so não lutou por uma vida melhor? A guerra civil acabou há muito tempo. Procurará portanto nas branduras do NEP aquela felicidade que a classe trabalhadora não lhe deu.

Casando-se com a filha de um barbeiro, ele se investe de uma elevada missão, como se o seu casamento devesse servir para enaltecê-lo todo o proletariado. O

---

¹ Em “Rabies” de 29 de janeiro de 1929, n. 5, e *Páloosti sobranie sochiniënî*, XII, Moscou, 1937, p. 254.

socialismo para ele identifica-se com o estreito eldorado dos Renaissance.

Pregoeiro de prazeres baratos, barco em águas estagnadas, Prissípkin aproxima-se aos requintes dos “népman” plenamente consciente de seus méritos, dos próprios direitos, com absoluta “dignidade” de classe. Quando a sogra Rosália Pávelova, antes do casamento, chama-o “companheiro Prissípkin”, ele retruca: “Não me chameis companheiro, cidadã, não sois ainda apa-
rentada com o proletariado”. Contudo despreza os jovens do dormitório que não compreendem as suas idéias. Além disso, nem todos reprovam a sua conduta: o Jovem descalço que sonha com um apartamento e a Môça que suspira pelos astros de cinema são no fundo seus semelhantes.

Os filmes e as aparências burguesas deslumbram a fantasia provincial de Prissípkin. É ele põe-se a estudar zelosamente o fox-trot saltitando como um urso artrí-
tico, e fantasia chamar as futuras filhas Dorothy e Lilian.

A comicidade desta figura surge do contínuo con-
traste entre as aspirações jactanciosas e a vulgaridade
das atitudes. Por um lado ele adverte Baian: “Sou con-
tra os hábitos filisteus, os canarinhos e coisas assim.
Sou um homem de grandes exigências... Interesso-me
por armários com espelho”. Por outro lado esconde os
buracos nas meias, pintando a pele com um lápis de
cópia, e Baian é obrigado a recordar-lhe: “Não vista
duas gravatas juntas, especialmente se forem de côres
diferentes, e enfie isso bem na cabeça: a camisa engo-
mada não pode ser usada para fora das calças”.

A vulgaridade grosseira do mundo a que aspira
Prissípkin faz-se notar desde o início nas pequenas
estrofes prementes dos vendedores. O herói vai com
Baian e a sogra fazer as compras para o matrimônio
próximo e cai em meio a uma selva de objetos, que se
apinham como num mostruário da trivialidade filistéia.
Diante das portas giratórias e das vitrines do “Univer-
mag”, fileiras exultantes de vendedores oferecem-lhe em
competição, numa mesquinharia parada, as coisas mais
estranhas: de botões holandeses a bonecas, de maçãs a
pedras de afiar, de abajures “azuis para a intimidade,
vermelhos para os prazeres” aos salames-bola, dos aren-
ques aos “soutiens forrados” (que Prissípink toma por “gorrinhos aristocráticos”), da cola Excelsior que gruda “tanto uma Vênus quanto um urinol” aos perfumes Coty.

Maiakóvski já havia acenado à gritaria confusa dos vendedores ambulantes na poesia “Nierazbierikha” (Confusão) de 1921:

Praça Lubianskaia,
Naquela praça,
como camelos pecaminosos no fim do mundo,
gritam os vendedores de cigarro:
“Venha aqui, tome este!”
“Mursal” sólto!
“Ira” em pacotes!

Na primeira parte de Klop ressurgem portanto as velharias rebeldes de Vladimir Maiakóvski. Não mais saltitantes e desenfreadas como na tragédia, mas com uma carranca de velha encaquilhada. Desapareceram os enfáticos engenhos-operários, que acolhiam os operários na Terra Prometida. Emblemas de um mundo morto, os objetos dos népmaní têm um lúgubre aspecto de animais capturados. Assemelham-se àquelas corujas e mochos de olhar maligno que, nos mercados de pássaros, ficam pousados sobre longas varas, como sobre as hastes de insignias bárbaras.

No episódio das compras destaca-se a sogra esperta e insolente. Enfurecendo-se por causa do preço excessivo do arenque de um vendedor particular, Rosália Pávlovnova exclama: “Dois e sessenta por semelhantes gravetos ao vinagre? Ouviste, companheiro Skripkin? Tínhas portanto razão de assassinar o czar e afugentar o senhor Riabučhinskí.1 Estes bandidos! Reencontrarei os meus direitos civis e meus arenques na cooperativa estatal soviética”. Mas depois percebe que o arenque do vendedor particular era maior do que o comprado na Cooperativa! “Maior de um rabo! Mas então por que lutou-se, cidadão Skripkin? Por que assassinamos o imperador e afastamos o senhor Riabučhinskí, hein? Ao túmulo levarei o seu poder soviético”.

Demónio e gênio desta sociedade de guitarras, desta arquitetura de percevejos e teias de aranha, é o poeta perfumado Oléig Baian, quintessência da pequena

(1) Pável Riabučhinskí, banqueiro e industrial emigrado depois da Revolução para Paris.
burguesia, trapalhão sem escrúpulos. Desmascarado por seus plágios literários, pôs-se a trabalhar como corretor e professor de danças modernas. E ensina Prissípkin, como a uma macaca, as maneiras mundanas, os requintes, o fox-trot, levando às últimas conseqüências seu anseio por uma vida elegante.

Não importa se Prissípkin lhe fala arrogantemente, encobrindo-se de prosopopéia proletária. A verdade é que Baian especula sobre sua sandice, tapeando-o com frases empoladas e retóricas, com vocábulo estrangeiros empregados ao acaso, com adulações e lisonjas. Ele dirige Prissípkin, suas poses e atitudes, como um fotógrafo do interior. Algumas de suas locuções narcóticas como “Panteon”, “Himeneu”, “Moulin Rouge” são comparáveis aos barbarismos incluídos por Sievieriánin nas próprias coletâneas, e tôda sua linguagem, entremeada de despropósito e palavrinhas de romance de folhetim, lembra o falar ambíguo de um outro típico partidário do NEP, Siemión Rak, protagonista da comédia Vozdúchni piróg (O bolo inflado, 1925), de Boris Romachóv.

Baian corresponde a uma figura real. Maiakovski tomou por modelo para seu personagem um acólito de Sievieriánin, o poetinha Vadim Baian, que em dezembro de 1913 participara com seu mestre de algumas noitadas da tournée empreendida pelos futuristas na Rússia meridional. De Baian saíra, em 1927, uma espécie de receituário poético intitulado Kumatchovie gu-lianki (Festins em tecido vermelho), em que, queando de falsas tintas soviéticas os temas do folclore, dava aos jovens das aldeias conselhos e pequenas estrofes para festas, farras e cortejos nupciais. Alguns meses após a representação do Klop, Vadim Baian enviou a “Lititeratúna gazeta” (22 de julho de 1929) uma carta de protesto, à qual Maiakovski respondeu com uma nota irônica, convidando-o a mudar de nome.

A comédia tem seu ponto culminante no episódio do “casamento vermelho”, cujas situações hilariantes e frenéticas nos reconduzem ao clima e engenhos do Vaudeville do século passado. O vermelho, que em

(1) Otviet V. Baidnu, (Resposta a V. Baian), em Pôlnote sobrânie sochiltñë, XII, Moscou, 1937, p. 261-63.
Mistéri-Buf representava o ímpeto e o ardor da revolução, tornou-se aqui a côr arrogante dos népmani. As figuras e as coisas são pintadas de vermelho, mas um vermelho petulante, como o dos palhaços. Até a mesa é coberta de "presunto vermelho e garrafas de tampa vermelha". Neste triunfo do mimetismo filisteu, também os espelhos e as enormes flôres de papel que enfeitam a loja dos Renaissance, onde transcorre a festa nupcial, parecem recobertos de tinta avermelhada.

Melifluo mestre de cerimônias, Baián dá margem aos falatórios pronunciando um discurso sem pé nem cabeça, cheio de pseudomarxismo. Os convidados atiram-se a uma dança rápida e desalinhada por sôbre os copos e o piano. Uma dança que lembra a Danse du Pan Pan, de Severini. E nesta girândola de gorilas camaleantes é difícil dizer qual o mais ridículo: Baián com sua discurseira, Elzevira toda lânguida, Prissípkin arrogante nas vestes da atitude proletária, o testemunho embriagado que a cada palavra suspeita uma impreciação, o barbeiro que enrola com um garfo quente os cabelos da comadre, o compadre-contador que roda a manivela da caixa como se fôsse um órgão e depois afunda um arenque no seio de Elzevira.

O episódio do casamento, um dos mais brilhantes da dramaturgia de Maiakovski, beneficia-se das experiências de Meyerhold, que ressalta em seus espetáculos as festas barulhentas e as cerimônias grotescas. Na comédia Mandát (O mandato), de Nicolai Erdman, representada em 1925 pelo teatro de Meyerhold, havia justamente uma cena parecida, um baile nupcial, que o diretor retratara em tons exasperados, no espírito de Gadibuk de Vakhtangov 1.

No melhor da festa, labaredas de fogo envolvem a casa onde fervilha a vulgar reunião. As coroas de papel, os enfeites, as teias deste mundo falso desmancham-se no crepitar das chamas. Os convidados cheio de álcool ardem como sinistros fantoches de carnaval, como sacos de retalhos. O incêndio torna-se uma purificação simbólica do universo sarrento dos pequenos burgueses.

Na segunda parte a tensão relaxa. Prissipkin volta à luz como um objeto de museu, como um fóssil. Arrancado de seu cantinho, ele roda perdido entre aquela gente glacial que abomina o fumo e a vodca. Os homens do futuro observam-no com o mesmo estupor dos liliputianos observando Gulliver.

A êste ponto Prissipkin lembra um engraçado personagem do escrator boêmio do século dezenove Svatopluk Cech, o burguesinho bêbado Matej Broucek. Saindo cheio de cerveja da taverna de Praga que é seu refúgio, Broucek realiza duas viagens, uma à lua, entre fantasmas que se alimentam de aromas e ruídos, e outra ao século XV, entre os hussitas, às vésperas da batalha de Vítkov.

As aventuras deste homenzinho barrigudo, que serviram de inspiração a Leos Janáček 1, têm curiosas analogias com as do nosso herói. Assim como em Klop os habitantes do futuro horrorizam-se diante de Prissipkin, os imaculados praguenses do século XV caem das nuvens ao perceber a figura tonta, as estranhas roupas de Broucek. A serva Kedruta espanta-se com seu charuto, e o relógio, os fósforos, o canivete, que ele tira do bolso quando veste os desajeitados trajes medievais, deixam pasmo o seu hospedeiro. Além disso, Broucek, acostumado com o calorzinho e o fedor das tavernas, não se sente à vontade numa sociedade tão austera, mergulhada em controvérsias teológicas. E quando o empurraram a combater o exército de Sigismundo que ameaça Praga, foge tremendo.

Da mesma maneira Prissipkin, como um bom filisteu, entra no futuro sem deixar nenhum dos seus hábitos, como se nada tivesse mudado em cinquenta anos. Agarrado ao violão, como ao resto de uma felicidade perdida, continua a rodar-se de garrafas, de pontas de cigarro, de cartões ilustrados. Ainda deslumbrado pelas aspirações de outro tempo, permanece fiel aos preceitos ensinados por Olíég Baian, e, transformando-se sem querer em apóstolo do filisteísmo, acaba contaminando com seus germes os insípidos manequins do futuro.

Embora possa embebedar-se, mandriar, cantar mananças, Prissipkin não encontra satisfação vivendo en-

---


178
tre os obtusos modelos de perfeição que o repudiam como um ser desumano. Sobre aquele fundo ascético, os seus vícios parecem monstruosamente aumentados, como no cartaz de uma severa Liga de Abstêmios. E ele desafoga exclamando: “Ao diabo vós e vossa sociedade! Não fui eu quem pedi que me ressuscitassem. Recongelem-me!”

Os gigantes de Borbdignag expunham Gulliver nas feiras como um animalzinho falante, um anãozinho capaz de executar jogos agradáveis. Os ponderados moralistas do futuro encerram Prissípkin no jardim zoológico (que aliás talvez seja o lugar mais alegre daquela comunidade ressequida).

E agora, ao vê-lo enjaulado com o percevejo, como um miserável que diverte a multidão com seus trejeitos, tem-se de improvisar uma sensação de pena e simpatia por Prissípkin. Tem-se pena de sua solidão. Diante da rigidez impassível da gente do futuro, pensa-se quase com saudades no decrepito mundo de guitarras dos primeiros quadros. E, comparando, descobre-se que o herói de Klop, na sua ingenuidade, é bem diferente dos tratantes do NEP que encontramos em comédias de outros autores. Não tem nada em comum com o velhaco Pavlucha Guliatchkin, que se enfurece em Mandat de Erdman, e nem com o charlatão Siemión Rak, apresentado por Romachov em Vozdúchni pirog.

Debaixo da máscara do bufão filisteu irrompe um gemido de sofrimento, de desespero dilacerante. Cada vez que relemos o final de Klop parece-nos que à imagem de Prissípkin se sobrepõe à do poeta de Vladimir Maiakóvski.

Com sua ambigüidade a comédia nos deixa na dúvida: é verdade que a grosseria filistéia sobrepôs os ideais da revolução, mas o futuro do comunismo não é mais consolador do que o presente. Quem seria capaz de resistir num consórcio tão puritano e tedioso?

8.

O panorama dos anos felizes nos quadros de Klop coincide com a Terra Prometida de Mistério-Buf apenas em uma ingênua didascália, a seguinte:

No meio do palco o triângulo de um jardinzinho. No jardim três árvores artificiais. Sobre as verdes fólias qua-
dradas da primeira árvore pratos enormes cheios de tange-
rinas. Em pratos de papel na segunda árvore montes de ma-
cãs. Da terceira árvore pendem, em forma de pinha, frascos
abertos de perfume.

Mas, excluída esta visão de terra de bem-aventu-
ranças, o cenário do futuro, que em Mistéria-Buf era
cheio de côres resplendentes, em Klop apresenta-se des-
pojado, esquemático, nu. Se o futuro de Mistéria-Buf
refletia a pintura supematista, o de Klop, com sua
secura, combina com as formas do construtivismo. As
“paredes lisas, opalescentes, semidiáfanas”, o equilíbrio
de vidro e metal, as telas, os alto-falantes, os manôme-
tros dão ao ambiente em que transcorre a segunda parte
da comédia um típico aspecto construtivista.

Pensemos nos projetos de Rôdtchenko e de La-
vínski, nos “planíti” de Maliévitch, mas também nas
colmeias de vidro, nos “túmulos transparentes” presen-
tidos por Khliébnikov em suas líricas. Khliébnikov
retrata a cidade de amanhã como “vela habitável de
vidro, envolvida pela hera dos caminhos”, “vale e esco-
lhos de vidro pelos quais se retorce a cevada das ruas”,
“fio de vitreas moradas”, e compara as lâminas, as
fôrhas de cristal das casas às páginas abertas de um
livro.

Aliás, Tchernichévski já havia idealizado uma pai-
sagem idêntica no romance Chto diélat? (O que fazer?,
1863), que Maiakovski tinha em grande estima. A
protagonista deste romance, Viera Pávelvna, sonha a
Rússia do futuro como uma extensão de hortas e
pomares, entre os quais se elevam edifícios de aluminio
e de vidro, como “inúmeras peças de xadrez gigantes-
cas num imenso tabuleiro”. (IV, 16).

No traçado construtivista de Klop, porém, a hu-
manidade move-se sem lampejos de fantasia, numa es-
quálida congregação de autômatos. São sem dúvida
mais vivos e mais agradáveis os cidadãos do ano 3000
descritos por Maiakovski no poema “Liat áuchchi pro-
létári” (O proletário volante, 1925). Vão ao trabalho
de dirigível, almoçam em aeromesas, jogam avióbol,
deslizando com seus aparelhos como golfinhos, pas-
seiam com a amada pela Via Láctea, e à noite entram

pelea janela, dobrando o velivolo como se fosse um guarda-chuva.

As criaturas do ano 1979, retratadas em Klop, lembram aquéles homens-números de uniforme azul e placa dourada no peito, que marcham juntos, engrenagens de um mecanismo coletivo, no romance utópista Mi (Nós), de Zamiátin.

Produtos de uma sociedade inflexível e geométrica, que não conhece nem o fumo nem o álcool e nem a inveja ou o ciúme, os personagens de Zamiátin habitam as células de enormes paralelepípedos transparentes, entre luminosas armações de vidro que parecem ter sido tecidas de ar cintilante. Mas também aqui a leveza límpida das estruturas arquitetônicas contrasta com a inércia de uma vida cinzenta, da qual foram eliminados os impulsos e os sentimentos, uma vida entorpecida pelo gêlo da perfeição. Não é para menos que Khlíebni-kov definira as cidades do futuro “ferros de passar da ordem para as rugas das multidões”.

Aumentando o rigor do ambiente, Maiakovski insere os painéis tersos e as figuras pedantes de uma atmosfera esterilizada. Em Klop o futuro cheira a fenol. Com todos aquéles médicos de branco, aquéles aparelhos médicos, as precauções higiénicas, os últimos quadros parecem calcados nos desenhos de um manifesto sanitário. Assim se exprime a mania de limpeza que obcecava o poeta. Esclarecemos a este respeito uma observação de Elsa Triolet: Maiakovski... havia uma peur maladive des contagions. Il se lavait les mains un nombre extraordinaire de fois par jour, et quand il n’était pas chez lui il employait un savon qu’il emportait dans sa poche”.

Diante de uma sociedade tão áspera, marcada de rígido racionalismo, o mundo desconexo e multicolor dos burgueses não pode deixar de parecer, com todos os seus vícios, um paraíso perdido. E então, são melhores os percevejos, as teias de aranha, as mesquinhas pequeno-burguesas do que a beleza despojada e a integridade árida do futuro? Parece-nos ouvir de tôdas as tocas mofadas o riso zombeteiro dos filisteus.

(1) Elsa Triolet, Maiakovski poète russe cit., p. 126.
O jardim zoológico tem sua tradição no futurismo russo. Um dos primeiros textos de Khlébnikov, o poema em prosa “Zvieríniez” (A coleção de bichos, 1909), descreve com ousadas metáforas os animais enjaulados. Lê-se que os elefantes encrespam como as montanhas durante um terremoto, que “o peito do falcão lembra as nuvens plumosas antes da tempestade”, que a foca preta salta sôbre as longas patas em forma de remo “com os movimentos de um homem amarrado num saco, parecendo um monumento de ferro que de repente sente-se tomado de acessos de alegria irrefreável”. No camelo, Khlébnikov entrelaça ligações com os mistérios do budismo e no rosto do tigre uma afinidade com as crenças islâmicas.

Na obra de Maiakovski os animais voltam com frequência. Numa série de guaches e pastéis que pintou em 1913-14 encontram-se crocodilos, camelos (aparece um percevejo já em 1913) e inúmeras girafas amarelas, manchadas de azul ou de prêto, sob palmeiras frondosas. Desta série as girafas passaram aos versos, como por exemplo na lírica “Iz úlitzi v úlitzu” (De rua em rua, 1913):

No céu se grava o guache das girafas,
desaviva a ferrugem dos penachos¹.

ou em “Túchkin chtúchki” (Nacos de nuem², 1917-18), onde o sol é comparado a uma “girafa amarela”.

A transformação de Prissípkin em exemplar de jardim zoológico nos reconduz às múltiplas metamorfoses do poeta. Em “Vot tak ía sdiélalsia sobákoi” (E assim tornei-me um cachorro, 1915), ele se transforma num cachorrinho; em “Rossii” (A Rússia, 1916), num “avestruz azul com plumas de estrofes, de métricas e ritmos”; em Piáti Internazional” (A Quinta Internacional, 1922), num fabuloso “homem palmípede”, e no poema “Pro eto” (Disto, 1923), como já dissemos, num


urso¹. Da mesma forma, nas cartas a Lília Brik assina Chch, abreviação de chchenök (cãozinho), ou com um desenho que o retrata como um cachorrinho. Geralmente a metamorfose ferina exprime em Maiakóvski um estado de ternura ou de pungente desconfiôrto, uma situação penosa sem saída, como é justamente o caso de Prissipkin.

Por outro lado, o jardim zoológico dá oportunidade ao poeta para uma série de achados fantasiosos. A comédia é toda entremeada de surpresas e truques, de cenas de efeito, que são testemunho da tendência de Maiakóvski a um teatro de espetáculo. A fala do Primeiro Bombeiro no quarto quadro, enquanto o fogo arde na noite escura, é indicativa desta tendência: “Que iluminação! Parece mesmo um teatro, só que todos os personagens estão queimados”.

Em diversos pontos sente-se a influência do circo. O quarto quadro, com os bombeiros que descem pela platéia pronunciando sentenças contra os incêndios e os alcoólicos, é uma verdadeira parade-allée. A caça ao percevejo do sétimo quadro e a cena final, com a jaula, os filtros, os ventiladores, a banda, os guardiões, também se resolvem em números de circo.

Em todos aqueles desfiles de vendedores ambulantes, pregoeiros, cronistas, zeladores de jardim zoológico, velhinhos de vida longa e crianças, as coisas correm como uma lembrança de jogos infantis. Lembramos o cortejo dos caçadores na fábula sinfônica Piétia i volk (Pedro e o lóbo), de Sierguíi Prokófiev. E aqueles bombeiros ardorosos, com seus capacetes brilhando no reflexo das chamas, parecem saltados de uma ilustração de um livro para rapazes.

Klop foi para Maiakóvski o primeiro trabalho dramático em prosa, se excetuarmos os trechos da Comédia s ubústvom. Suas falas lapidares e afiadas, cheias de astúcia e polêmica, têm a mesma densidade dos versos². Mas o que mais contribui para animar o tecido


verbal são as estrofezinhas maliciosas recitadas pelos vendedores, bombeiros, pregoeiros, crianças e guardiões do zoo.

Estas pequenas estrofes lembram as rimas publicitárias que Maiakovski compusera entre 1923 e 1925 para as firmas soviéticas Mospoligráf, Mossuknó, Rezinotriést, Gum, Mosselpróm 1. Com brincalhonhas cançãozinhias fáceis de decorar, acompanhadas por fotomontagens e desenhos de Ródtchenko, Líevin, Lavínski e Stiepánova, o poeta anunciava galochas, biscoitos, doces, tabaco, brinquedos de borracha. Suas frases despontavam nos quiosques, nas vitrines das lojas, nos papéis de embrulho e nas caixas de balas e cigarros. O slogan “Nigdíé krómie, kak v Mosselprómie” (O bom? No Mosselpróm) 2 ficou durante muito tempo em enormes letras azuis sôbre o edifício do Mosselpróm em Moscou.

Embora suscitasssem críticas malévolas, Maiakovski não considerava inferiores à lírica suas tentativas de “aguitka econômica”, concebidas no espírito do construtivismo. “A pesar da gritaria zombeteira dos poetas, considero “Nigdíé krómie, kak v Mosselprómie” poesia da mais alta qualidade”, escreveu em sua autobiografia 3. E Iúri Tinianov observou que os versos de propaganda comercial têm na obra de Maiakovski um lugar análogo ao que ocupam na obra de Púchkin os epigramas e madrigais antigos 4. Observando bem, vemos que nas arietas de Klop o poeta não só reproduz as entonações de seus textos publicitários, mas faz mesmo uma paródia dêles.

10.

Maiakovski leu a comédia aos atôres de Meyerhold a 28 de dezembro de 1928 5. Poucos dias depois começaram os ensaios, com a participação ativa do poeta. É interessante, a este propósito, um testemunho de Meyerhold:

(2) Tradução de Haroldo de Campos.
(3) Id. sam cit., p. 27.
(4) I. Tinianov, Promlejutok (O intervalo) em Arkhalst i novátori (Arcaizantes e inovadores), Lenigrado, 1929, p. 556.
Sempre me esforçei para manter longe do teatro o autor cujo trabalho estiver encenado... Com Maiakovski porém era diferente: não só permitiria que assistisse aos ensaios, mas sem ele não podia nem encaminhar suas comédias. Foi sempre assim: com Mistério-Buf, com Klop, com Bánia. Não podia emoreender a direção, se não tivesse sido aviada pelo próprio poeta... Maiakovski era grande conhecedor daqueles sútos recursos técnicos do teatro que são familiares a nós diretores e que se aprendem geralmente muito devagar nas diversas escolas e na prática. Intuía as soluções apropriadas com faro de verdadeiro diretor. Era brilhante na coordenação dos elementos de um espetáculo... e destacava sempre com exatidão cada erro meu.

Klop foi representada a 13 de fevereiro de 1929 2. Meyerhold encomendara as cenas e figurinos da primeira parte a três caricaturistas argutos que já então assinavam em comum Kukriníksi. O construtivista Rödtchenko desenhou trajes e cenas para os últimos quadros 3.

Os Kukriníksi transmitiram o ambiente floral dos filisteus com um delicioso naturalismo de vaudeville do século XIX. De seu trabalho em Klop restou uma copiosa série de croquis e esboços, que exprimem eficazmente o clima e a cor da NEP. Existe uma viva correspondência entre a escrita de Maiakovski e éstes esboços grotescos em que aparecem, em múltiplas variantes, as vitrines do Univermag, ornamentadas de manequins e gaiolas de pássaros, os trapos dos vendedores, a adocicada loja dos Renaissans, cheia de garrafas.

Para o mundo ascético e funcional do futuro, Rödtchenko projetou rigorosas estruturas de vidro, metal e lona, frágeis armações em tons prateados, que davam ao futuro um pano de fundo não muito diverso daquele dos cenários cubistas de Marte no filme Aelita (1924), de Iakov Protazanov.

A música ficou a cargo de Chostakovitch, autor também, naquele ano, da partitura do filme mudo Nóvi Vavilón (A Nova Babilônia), de Kózintzev e Trauberg. Em suas memórias inéditas (1940) Chostakovitch con-

(1) “Sovétskoie iakustvo” (A arte soviética) de 11 de abril de 1936, citado em Katanian, op. cit. p. 463-64.
ta: “Antes que eu me pusesse a trabalhar, Maiakowski perguntou-me: “Você gosta das bandas de bombeiros?” “Nem sempre”, respondi. Mas ele disse que gostava sobretudo dessas fanfarras e que era preciso compor para Klop uma música simples como a que tocavam as bandas de bombeiros.

Se Blok transpunha para os seus versos as melodias desesperadas das româncias ciganas, Maiakowski apaixonara-se pelos ritmos de marcha, pelas musiquetas arrojadas. Numerosas marchas podem ser encontradas em sua obra depois da revolução, começando pelas quadras audaciosas de “Nach march” (Nossa marcha, 1917):

Touro mouro dos meus dias.  
Lenta carrêta dos anos.  
Deus? Adeus. Uma corrida.  
Coração? Tambor rufando.

Nos “Paríjskie ótcherki” (Notas parisienses) de 1923, falando de uma visita a Stravinski, ele afirma preferir ao autor de Pietrichka o Prokófiev do período que precedeu sua estadia nos Estados Unidos e na Europa, “o Prokófiev das marchas rudes e impetuosas”. E Elsa Triolet, em seu perfil de Maiakowski, lembrava: “... il était jaloux de certains chansons, il était jaloux de des chansons au rythme d’alcool et de printemps...”

(3) Tradução brasileira de Haroldo de Campos in Vladimir Maiakovski, Poemas, Edição Tempo Brasileiro, 1967, pp. 77-88 — (N. do E.)
(4) Em 1918 Prokófiev exibia-se como pianista no Café dos Poetas. Cf. Kamienski, Put entuziasta (O caminho de um entusiasta), Moscou, 1931, pp. 257-58. Na autobiografia, evocando os dias passados em Moscou naquele ano, esperando para deixar a Rússia, o compositor lembra: “...vários encontros interessantes com Maiakowski e sua turma (Buriúk, Vassíl Kamienski etc.). Tinha conhecido Maiakowski um ano antes em Petrogrado, numa noite que me impressionara fortemente. O conhecimento aprofundou-se agora, toquei muito para ele, que me leu seus versos, e de despedida deu-me o poema “Voiná i mir” (A guerra e o mundo), com a dedicatória: “Ao presidente do globo terrestre para a seção de música, o presidente do globo terrestre para a seção de poesia...” (S. S. Prokófiev, Matteriálí, doküméntí, vospromíndia (Materiais, documentos, reminiscências), Moscou, 1956, pp. 42-43.
(5) Elsa Triolet, Malakóvskoi poète russe cit., p. 21 Testemunhos do interesse de Maiakóski pelas canções e danças de sua época são a referência ao “maxixe” (“mäisch”) em Vladimir Maiakovski e as notas de um tango argentino inseridas no poema “Voiná i mir” (A guerra e o mundo).
Igor Ilínski encarnou Prissipkin, recorrendo mais uma vez aos expedientes dos clowns. Com sua camisa florida e gravata borboleta, deu ao herói de Maiakóvski o aspecto de um palhaço desajeitado, cheio de vilania e de atitudes tresloqueadas. Um palhaço porém cuja pretensão de repente dissolvia-se num melancólico desavormento chapeliniano. Este papel revelou, ainda melhor do que os de Bruno ou de Arcádi Chchastlivtzev, que a comicidade de Ilínski descendia mais do círcio e da opereta do que das “miniaturas” do cabaré “Lietúčia Mich” (O morcêgo), de Baliev, ou do grotesco alucinante de Mikhail Tchekhov.

Colocaríamos o Prissipkin de Ilínski numa galeria ideal das melhores interpretações daqueles anos, ao lado de Khlinov de Ivá Moskvín em Goriátechie sierdtze (Um coração ardente), de Ostróvski e do Príncipe K. de Nicolai Khmielióv em Diádiuchkin son (O sonho do titio), de Dostoievski. Moskvín (Teatro de Arte, 28 de janeiro de 1926) fazia do caprichoso Khlinov um barbudo e bêbado personagem das barracas, cheio de vaidade em que o seu gibão verde coberto de medalhas, e Khmielióv (Teatro de Arte, 2 de dezembro de 1929) apresentava o parvo príncipe como uma múmia empalada, como um boneco decrépito.

11.

Após um longo período de esquecimento, Klop foi representado em 1955 no Teatro da Sátira de Moscou, aos cuidados de Valentin Plutchek e Sierguéi Iutkievitx. Pela riqueza dos truques e engenhos (panorama móvel, bonecos de cera, cartões animados, tapete rolante), a montagem de Plutchek e Iutkievitx se enquadrava na tradição de Meyerhold. Deter-nos-emos um momento sôbre aqueles achados que lançam uma nova luz sobre certos detalhes da comédia.

(1) Deve-se notar que Meyerhold inseriu no espetáculo dois números de círcio: um de acrobacias em barras e outro de cães amestrados.


(4) Cf. V. Chítova-V. Sapak, Preichitvitva “Klopá” (Relendo o percevejo) em “Teatr”, 1955, 8; N. Kallín, Vmiáste s Maiakóvskim (Em companhia de Maiakóvski) in Spiektákli etich lét (Espectáculos
No primeiro quadro, num vislumbre de crepúsculo, um pobre cavalo magro e acabado, que mal consegue mover as pernas, arrasta uma carroça sôbre a qual seguem empertigados, entre flocos de neve esvoaçantes, Prissipkin, Baian e Madame Renaissance. Ao som de uma canção de outros tempos um panorama móvel evoca a velha Moscou de NEP. Surgem do nevoeiro os letreiros multicores de bazares e cervejarias, os lampeões, os casebres da Tvierskaia. Depois, sôbre um tapete rolante, aparecem as figuras mesquinhas dos vendedores regelados.

No espetáculo de Meyerhold os vendedores ambulantes irrompiam todos juntos da platéia ao palco, oferecendo suas mercadorias num confuso vozerio. Aqui, em lugar disso, surgem da escuridão um a um, como estátuas desenterradas, como lívidos bonecos de cêra.

Esquálidos e deformados, oferecem seus objetos ordinários em tom de súplica. E o texto de seus estribilos não se perde num côro indistinto, mas ecoa destacado e preciso. No final do quadro, quando Zóia Bieriózkina, recusada por Prissipkin, afasta-se transtornada pela neve, os vendedores levantam-se como fantasmas de um sonho horrendo. E as vozes de repente ficam ásperas e irônicas, assumindo cadências de escárnio cruel. Como se todos os apetrechos e resíduos da intimidade filisteia se pusessem a tripudiar diante daquela criatura perdida.

O que mais chama a atenção neste espetáculo é o episódio grotesco do “casamento vermelho”, orquestrado com uma sabedoria e ritmo que recordam a época de ouro do teatro soviético. As palavras do texto servem aqui de elementos de base para uma vistosa arquitetura mímica. Sem acrescentar nada aos diálogos, Iutkiévitch e Pultchek dilataram em proporções hiperbólicas as deixas cómicas desta cena, transformando-a numa algazarra furiosa, uma bacanal cintilante.

Maiakóvski faz assistir ao casamento um convidado que traz os parabéns de um alto personagem do 


F. Tcherniávski.

188
partido. Os diretores colocaram em seu lugar uma delegação inteira de três tacanhos indivíduos: um de jaqueta cáqui e maleta de burocrata, o outro com calças vermelhas à la zuava, e o terceiro vestido de cinza, espantado como um ratinho, conformista amaneirado e pusilânime, sempre pronto a concordar e a bater palmas.

Por trás da mesa posta os convidados alinham-se majestosos como sarcófagos. E entre eles Prissípkin pavoneia-se, ostentando sobre o terno preto as luvas vermelhas e meias de cardeal, ao lado da gorda e voluntariosa Elzevira, que usa o véu sôbre os brincos e o vestido curto no joelho.

A festa transcurre numa penumbra cortada por clarões avermelhados, que lembram o fulgor dos abajures “azuis para a intimidade, vermelhos para os pra-zeres”. A barulheira das vozes alegres e o tinir dos copos confundem-se com a música fragorosa de uma orquestrinha. Em meio a esta balbúrdia passa com ar de triunfo o génio da vulgaridade satisfeita, o afetado Baian de cabelos avermelhados, escorregadio como uma enguia.

Uma Dama de verde, lânguida e irritante, esvoaça de um abraço a outro. Madame Renaissance, co-quete, compete no fox-trot com a madura comadre de roupa rosa. A cada expressão ambígua o testemunho sobressalta-se e, cambaleando como King Kong, cisma com o homenzinho de cinza, que foge engatinhando por baixo do piano. De repente um bêbado rola da mesa com um estrondo de bombo. O barbeiro enfia um garfo na cabeça da comadre, para revelar-lhe os méritos de um velho penteado. E Prissípkin, com seriedade imperturbável, repreende o compadre que afundara um arenque no seio de Elzevira.

Depois a luz avermelhada dissolve-se em chamas. Os fotogramas de um cartão animado mostram o estender-se do incêndio. Com uma musiquinha alegre adianta-se da platéia um pelotão de bombeiros brincalhões, semelhantes aos policiais, aos “Keystone cops” das comédias de Mack Sennett. E na tela jorraram, numa sequência de desenhos animados, longos jatos de água, dispersando-se como os foguetes de um espetáculo pirotécnico.
As soluções da segunda parte nos parecem menos felizes. Os diretores procuraram dar ao futuro utópico de *Klop* uma aparência concreta, colocando no lugar das leves estruturas imaginadas por Maiakóvski edifícios reais e maciços como a nova Universidade de Moscou. Desta forma acabaram contrapondo às frioleiras e quinquilharias ornamentais dos pequenos burgueses não a abstração sêca e tersa do construtivismo, mas o estilo pomposo da época staliniana. E em lugar disso, o futuro descrito na comédia, mesmo se traz uma data não muito longínqua, é imaterial e ilusivo, como o idealizado por Zamiático. Não nos parece oportuno investir de referências realistas a visão de um mundo fantástico e imponderável, cujos habitantes não são mais do que esquemas, rígidas figurinhas do Exército da Salvação.

No último quadro porém encontramos a mesma riqueza de percepção que admiramos no início. Prissípkin desce na platéia, para gritar entre o público sua angustiante fala final. Em seguida, resignado, volta ao palco. Apaga-se a luz e reaparecem, sobre o tapete rolante, os personagens da festa nupcial: Baian inclinado sobre a Dama de verde, os músicos da orquestrinha, Elzvírira agora já velha, a comadre da roupa rosa, o ratinho de paletó cinzento... Prissípkin junta-se ao cortejo, desaparecendo na escuridão.

O diretor do jardim zoológico declara que os refletores e a barulheira alucinaram o inseto. Tira então a peruca e, saindo do papel, recita os versos do folheto que Maiakóvski redigira para o espetáculo de Meyerhold:

Não se enfureça portanto, cidadão,
se o inseto se pôs a brincar:

não vos concerne, mas ao seu vizinho.
VI

BUROCRATAS NO BANHO


1 M. Zóchchenko, Almanakh estrádi (Almanaque do teatro de variedades), Leningrado, 1933, citado por Katanian, op. cit., p. 383.
As cenas deste trabalho, que também parte de intenções moralistas, denunciam uma outra praga da vida soviética, o burocratismo. Maiakovski mergulha os burocratas e seus pávidos bufões no "banho" fervente de uma sátira impiedosa, que retoma mais uma vez os esquemas dos cartazes.

Tchudakov construiu uma máquina capaz de comprimir o tempo. Fazendo passar, num relampejar, centenas de anos, os seus engenhos permitirão aos homens do presente atingir o futuro longínquo e aos do futuro, voltar aos nossos dias. Mas falta o dinheiro para completá-la, e os burocratas não se interessam. Tchudakov está por ceder os planos a um ambíguo forasteiro, Pont Kitsch, que se apresentara em seu laboratório acompanhado pela fríola Mezaliánsova, intérprete da Vôks, e pelo funcionário simplório Ivà Ivánovitch, mas é impedido pelo incansável Vielossipiédkin, que insiste em bater nas portas de todos os burocratas, para obter o apoio necessário.

Na primeira experiência, entre os estouros dos foguetes, o inventor recebe dos abismos do tempo uma carta chamuscada, em que um ser do futuro anuncia-lhe sua chegada próxima. O estrondo porém revela que naquela direção alguma coisa está obstruindo o espaço: é preciso deslocar sem demora a máquina, para que a criatura que chegue do espaço não se espalhe contra o obstáculo.

Em busca de meios, Tchudakov e Vielossipiédkin procuram o burocrata Pobiedonóssikov, que preside o Escritório de coordenação. Na antecâmara, onde os postulantes cochilam como farraços resignados, o fleumático secretário Optimístienko não os deixa passar, entrincheirando-se por trás de fichas e cartões. O pedido foi recusado, e, além do mais, o turgido Pobiedonóssikov, pesado como um baldaquino, está ocupado demais para recebê-los. Está ditando um discurso desconexo à datilógrafa Underton, e tem outros pensamentos prementes: posar para o borra-paredes Belvedónski, escolher o estilo da mobília e conseguir as passagens para uma viagem ao Cáucaso com sua amante, Madame Mezaliánsova.

(1) Associação para intercâmbio cultural com o exterior.
Não conseguindo falar-lhe em seu templo inacessível, Tchudakov e Vielossipiédkin vão procurá-lo no teatro, onde ele discute irritado com o diretor que ousou ridicularizá-lo em cena. Mais uma vez seus esforços de nada servem. E então, num gesto de desespero, resolve levar a máquina às escadas do edifício onde mora Pobiedonóssikov. O tempo é pouco, as láminas esquentaram, e o aparelho aumenta de peso, como se no interior estivesse amadurecendo um corpo estranho. Uma explosão pirotécnica faz pousar na soleira Pobiedonóssikov, que se apressava a fugir com a Mezaliánsova.

Da máquina surge com um rôlo luminoso a Mulher Fosforescente. Vem por vinte e quatro horas do ano 2030 a fim de levar ao futuro aqueles que o deixarem à velocidade de um segundo por ano. Pobiedonóssikov procura aproveitar-se da situação e transformar o empreendimento numa intriga burocrática. Apesar de desautorizado e obrigado até a fazer fila na antecâmara de seu próprio escritório, onde se deu a Mulher Fosforescente, ele não se dá por vencido e exige que lhe sejam calculadas as indenizações pela transferência e as diárias por cem anos. Difamando os outros (entre os quais a mulher Pólia), alardeia diante da Delegada do 2030 suas próprias "virtudes" burocráticas na esperança de não perder o emprêgo e os privilégios.

E eis que a máquina está pronta. Os passageiros afluem com cartazes, cantando a "Marcha do tempo". Pobiedonóssikov leva consigo, num carrinho, chapeleiras, bolsas, fuzis, e uma porção de documentos, protocolos, fascículos, extratos, para transplantar seu escritório no futuro.

Após os discursos incongruentes de Pobiedonóssikov e Optimistienko, a máquina (nova variante da arca de Mistéria-Buf) lança-se no sorvedouro dos séculos com um estardalhaço de castanholas e girândolas. Mas imediatamente a diabólica roda do tempo expele sem piedade o estôrvo, ou seja, a turma dos "puros". E assim Pobiedonóssikov, Optimistienko, Ivá Ivánovitch, Belvedónski, Pont Kitsch, a Mezaliánsova encontram-se de volta à terra, um pouco machucados.
Amolecido como um boneco de papel, Pobiedonôssikov pede a Belvedónski que lhe faça um retrato com aspecto ultrajado, mas o pintor agora se recusa. Implora à Mezaliánsova que se retire com ele à vida privada, mas ela prefere Pont Kitsch. E o burocrata desinchado então volta-se contra o público: "O que queriam dizer com isto ela, vocês, e o autor — que de mim e dos tipos como eu o comunismo não sabe o que fazer?"


2.

Funcionário onipotente, com benemerências e antigüidade de partido, Pobiedonôssikov encarna a adoção, o conformismo, a vulgaridade, a ignorância retumbante dos hipócritas que oprimiram na idade staliniana. Obtuso, autoritário, teimoso como os mercadores de Ostróvski, procede por seu microcosmo com a torpeza maciça de um plantígrado, com uma lenticidad insolente que é o oposto do ritmo precipitado de Vie-lossipéдкин.

Cheio de ostentação, exprime-se numa linguagem de papel, exibindo uma coleção de fórmulas inertes, e até às palavras mais simples, às conversas particulares, dá um tom empolado e protocolar. Na sua arrogância desmesurada, no seu narcisismo, assemelha-se ao desumano inquisidor Varrávin do drama Dielo (O processo), de Súkhovo-Kobílin. Impassível sobre um pedestal de fascículos e documentos, despreza os infeлизes que definham em sua antecâmara. Mas, ao surgir a Mulher Fosforescente, torna-se de repente obsequioso e cuidadoso como um estudante pêgo em flagrante.

Os diretores Iutkïévitch e Plutchek observaram:

Trabalhando em Bânia, percebemos que o intérprete de Pobiedonôssikov deve ter as qualidades que em geral se pedem ao ator chamado a interpretar o prefeito no Revisor: como
o herói gogoliano, Pobiedonóssikov sufoca a todos com seus méritos, e se curva diante da Mulher Fosforescente como o prefeito diante do falso inspector¹.

O escritório de Pobiedonóssikov é um perfeito modelo de entorpecimento burocrático, um lodaçal em que os processos afogam sem esperança. Diz a este propósito Ivã Ivánovitch com entusiasmo:

Venham ao seu escritório: as ordens são executadas, as circulares efetuadas, tudo é organizado de maneira racional, os papéis ficam durante anos em perfeita ordem. Para requerimentos, prospectos, e comunicações há uma fita transportadora. Um autêntico cantinho de socialismo.

Pobiedonóssikov tem muitas afinidades com os burocratas e os arrivistas ridicularizados por Biezimienski na comédia Vistriel (O tiro): por exemplo, com Prichlietzov, diretor de um parque tranviário, que sonha “dirigir o mundo segurando as rédeas das câmaras” (ato V, cena II), ou com o secretário de célula Gládkitch, para quem “um fato só é tal quando inserido numa circular” (ato I, cena II).

Além do mais, Maiakovski traçara, já em outras páginas, figuras análogas. Em seus versos satíricos encontram-se um grande número de “pompadúri” 2 e funcionários petulantes, que levam uma vida de senhores provinciais e abusam do seu poder, abanando a carteira do partido. Há tôda uma série de poemas em que Maiakovski descreve com sarcasmo mordaz as maquinações, as intrigas, o favoritismo dos burocratas, o estender-se das papeladas que ameaçam o gênero humano como o pernalta de ferro apresentado por Khliébnikov, a monstruosidade de engrenagens que geram comissões e consultas, devolvendo os processos vazios.

Em Bumájnje újassi (Horrores de papel, 1927) o poeta compara os homens a rabiscos em imensas extensões de papel e prevê um futuro em que o papel, agora patrão, toma seu chá enquanto os homens roiram, amassados, sob a mesa. Ao lermos, em Biurocratiada (1922), a história dos escreventes envoltos em


² Palavra com que Saltikov-Chchedrin designava os administradores vorazes e arrogantes.
“courageas de papel”, que movem sinistramente os “lança-penas” nos “cinzentos baluartes dos escritórios soviéticos”, pensamos nos ávidos funcionários do drama Dielo de Súkhovo-Kobílin, que transcrevem atas, cantarolando temas de óperas italianas, e esperam como bandoleiros a oportunidade de depredar uma nova vítima.

A solenidade áulica de Pobiedonóssikov está sempre à beira da palhaçada bufa. As cenas em que dita à Underton o estrambótico discurso sobre bondes e Tolstói, em que discute com Nótschin se Marx era apaixonado pelo jogo, em que escolhe os modelos dos móveis e se deixa pintar por Belvedónskii estão entre as mais divertidas que Maiakovski escreveu. Seus discursos, cheios de disparates hilariantes, lembram as falácias de Bajan, e seus gostos não diferem daqueles dos “népmani”. Escolhendo para os móveis o estilo Luís XIV, manda Belvedónski “endireitar urgentemente as pernas das cadeiras e dos divãs, tirar o ouro, pintar tudo de prêto e espalhar aqui e ali, nas costas e outros lugares de relêvo, o emblema soviético”.

Como Prissípkin, o herói de Bánia tem o seu protótipo no personagem de um roteiro cinematográfico, precisamente no protagonista de Továrich Kopitko, ili Dolói jir! (O companheiro Kopitko, ou Abaixo a gordura!, 1927-28). O arrogante burocrata Kopitko (ou seja, Casquinho de burro) escolhe ele também seus móveis dos desenhos que lhe apresenta um pintor e vai ao teatro ao ensaio geral de Kráśni potzelui (O beijo vermelho), para encontrar-se com uma atriz.

Existem porém no roteiro vários episódios que faltam na comédia. Kopitko tem um sonho: o exército inglês está ocupando as ruas de Moscou. Com seu chapéu duro e seu sabre quer participar também, à sua maneira, da defesa. Obtém o comando de uma divisão de soldados vermelhos e, em vez de combater, organiza rapidamente numa tenda um escritório, expondo o cartaz “É favor fazer-se anunciar”.

De um apoio de metralhadora e quatro tubos cilíndricos faz uma escrivaninha, derrama tinta numa lata de conserva e, na hora de comer, espeta a carne com
a estilográfica. Depois, sempre no sonho, imagina adormecer e sonhar que a lata de tinta se transforma num tinteiro de verdade com o busto de Marx e que a imagem de Clara Zetkin sobre a mesa rejuvenesce, transformando-se na atriz de Kráski potzelui. Mas no melhor da festa a tenda desmonta e êle fica preso “como um gato num saco”.

Diversamente de Pobiedonóssikov, alvo de flechas mordazes, Kopitko é retratado com sorridente malícia. A sua figura chama a memória o gordo Fatty, e suas proezas (especialmente a luta contínua com suspensórios, cordões e botões) inspiram-se nos gags das velhas comédias.

Voltando a Pobiedonóssikov, perguntamo-nos se no final a partida dos melhores em direção ao ano Dois Mil não se resolva em seu proveito. A aparição da Mulher Fosforescente não traz nenhum benefício à sociedade comunista de 1930. Em lugar de trabalhar no meio de um consórcio malsão e corrupto, esta missionária (rigida e puritana como tôdas as pessoas do futuro em Maiakóvski) não tem mais o que fazer senão levar consigo, para um futuro imaculado, os elementos mais espertos e mais merecedores, deixando que a roda do tempo rejeite os estorvos.

Em Vistrel de Biezimienski, num longo monólogo (ato V, cena II) Prichlitzóv compara os burocratas à fênix: ressurgem êles também das cinzas, penetrando por todo canto e até no nosso coração. Da comédia de Maiakóvski saímos com a impressão de que, após a ofensa sofrida, após o “banho” satírico, Pobiedonóssikov deva erguer a cabeça com mais insolência do que antes.

3.

Dos que cercam Pobiedonóssikov, o mais pérﬁdo é o ignorante arqui-secretário Optimístienko. “Liso e polido como um globo de jardim. Seu brilho glacial reflete sòmente os superiores, e ainda mais de cabeça para baixo.” Frígido, submisso ao patrão, impassível como uma porta, pontiﬁca na antecâmara, confiante na autoridade dos papéis e soberbo em sua vocação de funcionário. Dêle poder-se-ia repetir aqui-
lo que Niélink diz do conselheiro Tariélink em Dielo: “É um trapo, um gasto papel de escritório. Não é mais do que papel, tem a testa de papelão, o cérebro de papel-machê” (ato I, cena I).

Por sua vez, Ivá Ivánovitch se parece com aquele Personagem Importante de Dielo que não tem mais nada de humano, além de uma perturbação crônica do ventre. Imbecil presumido e satisfeito, ele repete como uma vitirola as suas sentenças senis sôbre as vantagens do telefone e a necessidade de lançar campanhas jornalísticas. Para este fim faz-se acompanhar pelo saltitante repórter Momientálnikov, oportunista compungido, que lhe manifesta sua devoção recitando estrofes de uma ópera cómica.

Producto de um mundo fútil de fox-trot, vamp de segundo time, a Mezaliánsova, esta it girl do VOKS, parece calcada nas figuras de refinadas damas ocidentais que Meyerhold mostrava em seus espetáculos. Pont Kitsch, o “anglo-saxão britânico”, é uma variante extremada do Lloyd George de Mistériia-Buf. Babucia uma excêntrica linguagem “transmental”, em que as palavras russas são ajuntadas de modo a transmitir, por semelhança fonética, locuções inglesas. Pelos efeitos burlescos a fala de Pont Kitsch aproxima-se à de certas figuras da “pieruchka”, como o alemao, também chamado “homem forasteiro”¹. Quanto a Isaac Belvedónski, estamos convencidos de que nesta alminha nojenta, neste nauseante campeão do realismo oleográfico, Maiakóvski reflete a figura de Isaac Isráillevitch Bródska, autor de numerosos retratos pomposos e afetados de Lênin, Stálin e outros chefs soviéticos.

O leitor terá notado que muitos personagens de Bánia têm “nomes falantes”. Os de Momientálnikov, Optimisticenko, Belvedónski são facilmente compreensíveis. A Mezaliánsova nos reconduz mais uma vez a Sievieriánin, que tinha um fraco pelos vocábulo com mésalliance. O nome Kitsch está certamente ligado ao substantivo alemão que designa os objetos de pêssimo

gosto. O de Pobiedonóssikov junta irônicamente a palavra “pobieda” (vitória) ao afetuoso “nóssik” (narizinho), recordando ao mesmo tempo o sobrenome do retrôgrafo Pobiedonóstzev, inspirador da política de Alexandre III. Mas também os personagens positivos são indicados por “nomes falantes”. Tchudakov (de “tchudák”: extravagante, bizarro), Veilossipiédkin, Underton.

Maiakóvski já se servira dêste recurso em Pieska pro popóv, onde o pope chama-se Svinuil (de “sviniá”: porco), e em parte também em Klop, onde Baian equiva a “bardo”, “rapsodo” e Prissipkin lembra “prissipka” (talco) e “sip” (erupção cutânea). A tendência para distinguir os personagens com denominações significativas chegou a Maiakóvski dos clássicos: encontram-se, como se sabe, esplêndidos exemplos em Gógor, e Súkhovo-Kobílin e ainda mais cedo, nas comédias do século XVIII de Fonvizin. Longas listas de divertidos “nomes falantes” ornam os argutos cadernos do humorista soviético Iliá If.

4.

Semelhante aos outros textos dramáticos de Maiakóvski, também Bánia é rachada em dois como uma melancia. A aparatos a comicidade dos burocratas contrapõe-se a secura lenhosa dos companheiros de Tchudakov, uniformes como os “impuros” de Mistéria-Buf.

Não menos árida e desbotada do que os “impuros” é a imagem do futuro, que se entreté numa lonjura telescópica através dos discursos da Mulher Fosforecente. O futuro de Klop, com suas armações brilhantes e seu Instituto das ressurreições humanas, resultava da junção dos conceitos de Fiódorov com as quimeras do construtivismo. O de Bánia, por sua vez, lembra os mitos de Wells, que tanto influenciaram os escritores soviéticos.

A idéia da máquina do tempo, tirada em pêso do romance de Wells The Time Machine, Maiakóvski acrescenta contudo reminiscências daquelas doutrinas de Einstein que lhe haviam em parte inspirado o poema “Piáti Internazional”. As conversas que o poeta teve
com Jakobson em 1920 acerca da teoria da relativa-
dede ecoam nas palavras com que Tchudakov esclarece a
Viélossipiédkin as características de seu aparelho:

Obrigarei o tempo a parar ou a fugir em qualquer di-
reção e a qualquer velocidade. Os homens poderão descer
dos dias, como os passageiros do bonde ou ônibus. Com
a minha máquina você pode deter um instante de felicidade
e gozá-lo por um mês até o tédio. Com a minha máquina
você pode varrer os monótonos e intermináveis anos de so-
frimentos, você pode retirar a cabeça entre os ombros e
esperar que, sem tocar nem feri-lo, em vêzes por minuto
passe sôbre você o sol, dissipando para sempre os dias ne-
gros. Olha, as fantasias pirotécnicas de Wells, o cérebro fu-
turístico de Einstein, as experiências de letargo animal dos
ursos e dos iogues: tudo, tudo está compreendido, condensado
e fundido nesta máquina.

Quase que acentuando a abstração de sua utopia,
Maiakóvski, ao contrário de Wells, quer que o aparel
ho do tempo permaneça invisível. Mas é fácil ima-
giná-lo como a “Integral” de Zamiátin, gigantesca car-
caça de vidro, enredado monstruoso de altímetros, válvulas,
tubos, cilindros, rodanas, ou, em vez disso, como as
máquinas absurdas desenhadas por Picabia.

Se pensarmos, porém, que o futuro, ao qual Mai-
akóvski quer transportar-nos com seu misterioso aparel
ho, será habitado por sêres iguais à austera e ressecada
virago fosforescente, e que os sêres exprimir-se-ão to-
dos com a mesma ênfase de catecismo, há pouco que
celebrar. O poeta teria tornado o futuro mais atraen
te se tivesse infundido um quê de graça feminina à in-
sípida Delegada do 2030, se tivesse adoçado suas linhas,
fazendo dela uma criatura mágica, como a suave, frágil
Aelita de Tolstói, que parece reencarnar em Marte a
a Belissima Dama de Blok.

Os personagens positivos são, portanto, também
em Bânia, galhos secos, esquemas sem substância. E o
futuro é infelizmente uma aglomeração de personagens
positivos, um arquivo de pessoas perfeitas. Em The
Time Machine Wells havia previsto o futuro como um
desolador formiguejar de ameaçadores lêmures subter-
râneos. O futuro de que fala a Mulher Fosforescente
tem por sua vez o ar de um otimista reino do tédio. Não
queremos tomar o partido do diabo, mas a verdade é
que no teatro de Maiakóvski os burocratas são bem
mais divertidos do que os inventores e os puritanos.

200
Os valores de Báníia não devem ser procurados nas exortações da Mulher Fosforescente nem nas cadências triunfais dos “impuros”, e sim nos temas satíricos e nas invenções espetaculares. Não foi por acaso que Maia-kóvski anotou:

O teatro esqueceu-se de ser espetáculo.
Nós não sabemos como utilizá-lo para nossa propaganda.
A substância do meu trabalho teatral está na tentativa de restituir ao teatro o seu valor de espetáculo, fazer do palco uma tribuna¹.

Pela riqueza de truques e prodígios e pelo gosto do maravilhoso, Báníia tem todo o aspecto de uma pièce à machine, de uma féerie de barraca. Os fogos de artifício, as bombas, a “roda do tempo” e a própria aparição da Mulher do Ano 2000 nos reconduzem às arlequinadas das feiras.

O terceiro ato é um exemplo de comédia dentro da comédia. Os “puros” se desdobram, e nas vestes de espectadores põem-se a conversar com o diretor, exprimindo sua insatisfação. Pobiedonóssikov observa indignado que é inconveniente ridicularizar um alto funcionário e transformá-lo ainda por cima num tipo negativo, contrapondo-lhe um modesto inventor, que não tem nenhum merecimento burocrático. A arte, a seu ver, não deve perturbar com críticas mordazes as autoridades responsáveis, mas agradá-las, sem abaixar-se às insignificâncias da crônica.

“Nós queremos — ele exclama — descansar depois da atividade estatal e pública. Voltém aos clássicos! Aprendam como os grandes gênios do maldito passado.” E a Mezaliánsova acrescenta:

... a arte deve refletir a vida, uma bela vida, belos homens vivos. Mostram-nos belos tipos vivazes em belas paisagens e em geral mostrem-nos a corrupção burguesa. E se depois é preciso para a propaganda, talvez a dança do ventre. Ou, digamos, a luta contra os velhos costumes no pútrido Ocidente. Poder-se-ia por exemplo mostrar no palco que lá, em Paris, não existe uma seção feminina do partido, enquanto têm, em vez disso, o fox-trot. Ou apresentar os novos modelos de saias que veste o velho mundo decrépito, ce qu'on appelle le beau monde.

¹ Chto takóie “Báníia”? Kóvó oná móié? (O que são “Os banhos”? E a quem eles lavam?) (1929) em Pólnお話е sobránie sotčinění, XII, Moscou, 1937, p. 270.
Para acabar com as lamentações, o diretor faz com que se execute uma banal pantomima sobre o Capital e o Trabalho, improvisando ele mesmo o libreto, paródia das pantomimas alegóricas de tema operário que, após a revolução, multiplicaram-se como os bailados mitológicos na época da Istómina e de Didelot.

As críticas de Pobiedonóssikov e a pantomima servem de pretexto a Maiakovski para montar uma sátira dos teatros académicos, que recobriam de etiquetas revolucionárias os moldes mais gastos, secundando as inclinações vulgares dos burocratas e os chefs do partido.

É possível que com os anos certas referências daquela sátira apareçam desfocadas como parece hoje, por exemplo, a paródia da ópera italiana em The Beggar's Opera, de John Gay. Contudo, a zombaria dos gostos teatrais, dos trabalhos e espetáculos da época conferem ao terceiro ato o aspecto de uma alegre burlesque.

Maiakovski visa especificamente o Teatro da Arte e o Bolchóï, mas sobretudo aponta suas flechas contra o ballet Krásni mak (A papoula vermelha), de Glier, que representa os marinheiros soviéticos como estatuetas delímitadas, como bonecos de açúcar. A estréia deste ballet no Bolchóï (14 de junho de 1927) provocara violentas disputas: os artistas da vanguarda viam nos seus recursos adocicados uma volta à retórica dos teatros imperiais.

No roteiro cinematográfico que precedeu a comédia o burocrata Kopitko, como já ressaltamos, assiste à representação de Krásni potzelui (O beijo vermelho). Em Bánia, Ivã Ivánovitch exorta o diretor: "Dêem-nos coisas belas! No Bolchóï dâo-nos sempre coisas belas. Assististes a Papoula Vermelha? Eu assisti. Extraordinariamente interessante! Esvoaçam de todos os lados com flôres, cantando e dançando, diversos elfos e... sílfides." 2

Meyerhold retomou a polêmica de Maiakovski contra o teatro Bolchóï e contra o ballet de Glier na

---


(2) Ivã Ivánovitch refere-se à dança das flôres com que a atriz Tai-Choa sonha no segundo ato de Krásni mak.
sua montagem do drama de ambientação marinha Pos-
liešni riechtielni (A última e decisiva, 7 de fevereiro de
1931), de Všiévolod Víchnièveski. A primeira parte
deste espetáculo, construída dentro do espírito do teatr
Kabuki, com uma trama de números musicais que
culminavam numa dança excêntrica do ator Siergüéi
Martinson, ridicularizava as figurinhas de Glier e a
vampuka, ou seja, a torpe rotina dos palcos da ópera
e do ballet.

Além do terceiro ato, Maiakovski emprega uma
série de slogans em rima para trocar dos teatros acadê-
micos, slogans que afixa nos palcos, na platéia, nos ce-
nários. Estas estrofezinhos irônicas, que até hoje não
perderam a sua vivacidade, constituem quase que um
compêndio das opiniões da vanguarda teatral naqueles
anos. A tendência a divulgar as teses do teatro de es-
querda no contexto de uma comédia ou de um espetá-
culo era comum a Maiakovski e a Meyerhold. Na mont-
tagem de Smiért Tariélkina (A morte de Tariélkin.
1922), por exemplo, o diretor quis que Rasplúiev de
repente apresentasse um cartaz com os dizeres da “bio-
mecânica” e do construtivismo.

6.

Enquanto os atores de Meyerhold prosseguiam
com os ensaios, a comédia foi representada a 30 de ja-
neiro de 1930 no Teatro da Casa do Povo de Lenin-
grado, sob a direção de Vladímir Liútze, que dois me-
se antes dirigira Klop na Filial do Teatro Dramático
Bolchói, da mesma cidade. “O público — escreveu
Zóchchenko — recebeu a obra com frieza mortal. Não
recordo nem uma risada. Nem um aplauso após os
dois primeiros atos. Nunca assisti a um fiasco tão gra-
ve”. Nos jornais de Leningrado foram publicadas crí-

(1) Cf. P. Markov, Porajenie Vichnièveskovo i pobieda Mýerholda (A derrota de Víchnièveski e a vitória de Meyerhold) em “Sovietski teatr” 1931, 4. A palavra “vampuka” entrou na língua russa após a represen-
tação no cabaré “Krivôle zérkalo” (O espelho curvo), em 1908, de
Vampuka, nievélesa afríkanskaja (Vampuka, a noiva africana), brilhante
paródia da ópera italiana. Este melodrama satírico de Vladímir Eren-
berg teve tanto sucesso que seu título virou sinônimo deprecativo dos
moldes tradicionais do teatro lírico. Cf. N. Tverdiñeov, Tleat kak ta-
kovetí (O teatro como tal), 2ª ed., Moscou, 1923, pp. 77-81.


(3) Cenografia de P. Shopkov, música de V. Bogdanov-Berezóvski.

(4) M. Zóchchenko, Almanakh estrádi, Leningrado, 1933, citado em
Katanian, op. cit., p. 395.
ticas mordazes e inexoráveis. O insucesso encorajou os adversários do poeta a desencadear uma surda campanha de calúnias.

Numa atmosfera hostil Bánia estreou a 16 de março de 1930 no teatro de Meyerhold, e no dia seguinte, com o subtítulo “espetáculo-cartaz”, na filial do Bolchói de Leningrado².

No teatro de Meyerhold o arquiteto S. Vakhtangov, filho do grande diretor falecido em 1922, alçara no fundo do palco uma complexa armação de escadas, tabiques e trampolins, que lembrava vagamente a de Le Cocu Magnifique. O plano cênico era constituído por um arco que rodava em torno a uma plataforma fixa. Compridas faixas com os slogans de Maiakovski, unidas de modo a formar um pano de boca suspenso no meio do ar, iam se levantando devagar, como uma persiana se abrindo. A música foi composta por Visarion Chebálnin. Aleksandr Deineka desenhou os figurinos.

A Mulher Fosforescente (Zinaída Raich) vestia um casacoquinho cinza-pêrola ajustado, transpassado por uma faixa vertical de alumínio, um capuz vermelho de lona tipo capacete medieval com óculos prismáticos na viseira, calções curtos de malha cinza com listas vermelhas. Este traje dava-lhe o aspecto de um estranho pássaro metálico, um pernalta cinzento, caído de uma região de fábulas. Ou melhor, de um ser análogo aos marcianos de Aelita, os quais usavam todos “os mesmos capacetes ovóides e grandes capas prateadas sôbre grossos casacos que cobriam o pescoço e a parte inferior do rosto”.

Na cena do embarque na máquina prodigiosa, os “puros” aparecem vestindo escafandros brancos inflados como câmaras de ar, com bóias pretas de borracha em torno às pernas como cintos de salvamento. E assim empacotados pareciam saídos de um bailado de Schlemmer ou, antes, de uma propaganda dos pneus Michelin.

Também de Deineka eram as tabelas que representavam no primeiro ato os gráficos de Tchudakov para a máquina do tempo, traçados abstratos de linhas, de círculos, de sinusóides, caprichos geométricos com-

(1) Direção de P. Velsbreem, cenografia de E. Krimmer, música de V. Volochinov.
paráveis às composições construtivistas de El Lissitzki. Estes enormes diagramas assumiam um valor quase simbólico, como a maciça poltrona de couro e os telefones de Pobiedonóssikov.

A direção tornou ainda mais marcante o contraste entre os amigos do inventor e os seguidores do arrogante funcionário. Vestindo macacões operários, não muito diversos da prozodieja de Le Cucu Magnifique, os "impuros" moviam-se em ritmo de dança, como ginastas alegres. Com um enorme par de óculos e ceroto nas sobrancelhas, com um chapéu deformado de abas caídas, Maksim Strauch fazia de Pobiedonóssikov um clown bobalhão e desajeitado. Na sua antecâmara guardada pelo bigodudo Optimístienko (V. Záitchikov), que parecia modelado nos tipos das comédias de Mack Sennett, os postulantes de tanto esperar transformavam-se em fantoches.

Meyerhold introduziu na comédia um novo personagem, o "pomrijej", ou seja, o assistente de direção: com enormes calcões bufantes e malha listada, Liev Svierdlin encarnava essa figura, parodiando os costumes e movimentos dos atores do teatro Kabuki, que estivera em Moscou em agosto de 1928¹. Os intérpretes da pantomima exibiam-se em exercícios com varas e arcos, e o Capital dançava de cartola, de camisa de gala e calção de banho.

Devido aos achados audaciosos e aos slogans polêmicos expostos no palco e na platéia, este espetáculo assumiu o caráter de desafio aos teatros conservadores e ao gosto mesquinho dos dirigentes soviéticos². E de fato os burocratas insurgiram-se imediatamente em defesa de suas poltronas maciças. Uma torrente de críticas insôssas e injuriosas derramou-se sobre o poeta. Vulgaríssimos ataques sucederam-se sem trégua, alimentando o desânimo que pouco depois levou Maiakovski ao suicídio.

¹ De maneira análoga em novembro de 1935, retomando Gória mum (Ai do engenhó!) de Griboyedov, Meyerhold inseria elementos do teatro de Mei Lan-fang, o famoso ator chinês, intérprete de papéis femininos, que realizara naquele ano uma turnê pela Rússia. Também Eisenstein interessou-se vivamente por Mei Lan-fang, dedicando-lhe dois ensaios.

² Cf. A. Fievrański, Diésiat liézi tieatra Meyerholda, Moscou, 1931, pp. 77-82.
Escritorinhos conformistas insinuaram recentemente que Maiakóvski estaria insatisfeito com a direção. Nada de mais falso. Numa carta de 19 de março a Lília Brik ele afirmava:


Acusando mais uma vez Maiakóvski de ser por demais obscuro, os críticos estéreis não percebiam estar repetindo as palavras de Pobiedonóssikov: “Tudo isto não é para as massas, e os operários e os camponeses não o entenderão, e é bom que não o entendam, e não é preciso explicá-lo”.

Os últimos dias do poeta foram acompanhados pelo estribilho insistente dessa gasta acusação, que surgia maquinamente de todos os lados. Nas palavras por ele pronunciadas a 27 de março durante uma polêmica sobre Bánia na Casa da Imprensa sente-se como que um suspiro de amargura e desconfiança:

Companheiros, tenho 35 anos de existência física e 20 da chamada existência criativa, e sempre sustentei minhas idéias com a força dos meus pulmões, com a potência e o vigor da minha voz. E não me perturbarei se meu trabalho fôr truncado. Nos últimos tempos vem-se formando a convicção de que eu sou um engenho reconhecido por todos, e alegro-me que Bánia destrua esta opinião.

A 9 de abril, numa noite no Instituto de Economia Nacional Pliekhanov, atacado e desacatado por estudantes reacionários que o acusaram ainda de ser incompreensível, ele disse com amargo sarcasmo: “Quando eu estiver morto, vocês lerão meus versos com lágrimas de emoção. E agora, em vida sou injuriado, e circulam toda espécie de mentiras a meu respeito”.

A 14 de abril, às 10.15, em seu estúdio na passagem Lubianski, o poeta suicidou-se com um tiro de

(1) Pisma Maiakóvskovo k L. I. Brik (Cartas de Maiakóvski a L. I. Brik) em Nóvole o Maiakóvskom cit., p. 172.


pistola. O teatro de Meyerhold encontrava-se em tour-
née a Berlim.  

7.

Nos últimos meses Maiakóvski concebeu diversos
projetos teatrais, e, por incrível que pareça, entrou até
em entendimentos com o Teatro da Arte, oferecendo-
lhe uma reelaboração de *Mistéria-Buf* e duas novas co-
médiast. A primeira destas, intitulada *Miliardérs* (Os
milionários), narraria as aventuras de um cidadão so-
vético que herda uma colossal fortuna, que não pode
gozar numa sociedade comunista. A outra, com só dois
personagens, seria baseada num longo diálogo de amor,
retomando talvez o tema do roteiro *Ideal i odieialo* (O
ideal e o cobertor), que Maiakóvski esboçara em Paris
no outono de 1928.

*Bánia* passou anos no esquecimento. Suas córres
capilhafatosas e seu ímpeto satírico mantiveram-na à
parte na época em que o teatro soviético foi dominado
pelas insípidas comédias sem imaginação. A reapre-
SENTAÇÃO deste trabalho, a 3 de dezembro de 1953,
o Teatro da Sátira de Moscou, aos cuidados de Nicolai
Pietróv, Sierguéi Iutkiévitch e Valentin Plutcheck mar-
cou a volta de uma direção perspicaz e atenta aos va-
lores poéticos, após o sono cinzento dos anos prece-
dentes.

Deter-nos-emos sobre algumas passagens deste es-
petáculo, que resolvem com acertados expedientes as
indicações do poeta. Para simbolizar a máquina mila-
grosa, por exemplo, os diretores serviram-se de um es-

---

(1) Igor Ilifski recorda: "Tinha ido a uma lojinha perto do teatro
onde nossa companhia estava trabalhando. O dono sabia que éramos
stôres russos. Mostrou-me um jornal apenas saldo, afirmando: "Ich
Dichter Maiakwski hat Selbstmord begangen". Entendia mal o alemão,
mas naquele momento compreendi tudo. Restava a esperança de que
Maiakóvski estivesse ainda vivo, que os jornais burgueses mentissem, que
ele tivesse apenas se ferido. Mas na embaixada confirmaram a morte, e
naquela noite Meyerhold quis que os espectadores honrassem-lhe a me-
nória ficando de pé" *(Sam o siebié, in "Teatr", 1958, II, cap. 23).*


(3) Cf. A Fieválski, *Maiakowski-dramaturg*, Moscou-Leningrado,
1940, p. 118.

(4) Cf. V. Plutcheck-S, Iutkiévitch, *Rabotata nad Maiakowskim ...*
(Trabalhando com a obra de Maiakóvski ... em "Teatr", 1955, 4; N.
Kaltin, *Vmiestie s Maiakowskim*, (Em companhia de Maiakóvski em
*Spetakly élikh léi* (Espetáculos dos últimos anos) (1953-56), Moscou, 1957,
pp. 107-24; N. Pietróv, *Vstrielchi s dramaturgami* (Encontros com drama-
turgos), Moscou, 1957, pp. 175-82; K. Martínok, *Divadleni Moskva*, em
"Divaldo", Praga, 1958, 3.)
tratagem cinematográfico. Do mecanismo invisível de Tchudakov aparece concretamente apenas a cabine de
controle, enquanto que o movimento das engrenagens
é transmitido em transparência sobre uma tela com um
brilhante fervilhar de ramificações elétricas, com um
violáceo relamejar de linhas e girândolas.

Optimístienko tem neste espetáculo maior destaque
do que Pobiedonóssikov, talvez porque não tenha pa-
recido oportuno aos diretores insistir demais nos maus
costumes dos sumos burocratas. Quase copiando irô-
nicamente o viertép, ou seja, os velhos presépios ani-
mados do povo russo, a cena do segundo ato é dividida
em dois planos: no alto está, mais solene do que um
monumento, o "sagrado" burocrata, e embaixo o seu
secretário às voltas com os postulantes.

Com a cabeça untada e brilhante como uma bola
de bilhar, os olhinhos espertos e os bigodes como fios
de cerda, o ator Liepkó faz de Optimístienko um bone-
co indolente, pomposo, insensível. Vestindo uma ca-
misã ucraniana de gola florida, toma uma xícara de
chá depois da outra, mantendo à distância os postulan-
tes entorpecidos. Mas como é servil para com aqueles
que têm livre acesso ao patrão e como se apressa a pôr
-se em evidência diante da Mulher Fosforescente!

O achado mais brilhante do espetáculo é o do fi-
nal. A máquina parte com grande alarde em direção
ao Dois Mil. E na tela as breves sequências de uma
cinemontagem mostram num apanhado rápido as etas-
pas do regime soviético. Aparecem brevemente as tra-
tores dos estabelecimentos agrícolas coletivos, as pri-
meiras estações do metrô moscovita, a expedição do
"Tcheljúskin", o canal do mar Branco, os novos edif-
fícios construídos às vésperas da guerra, os "katiúch",
os fogos de alegria que saudavam as vitórias militares,
o Dnieprogués reconstruído. E eis os nossos anos: o
canal Volga-Don, a Universidade de Moscou. Fotogra-
mas coloridos sucedem os em branco e preto.

Depois, um turbilhão de datas em círculos concên-
tricos, que saem como que dos sorvedouros do tempo.
E de repente um estrondo. O filme se interrompe.
Sobre uma plataforma redonda, perdida sobre o fundo
de um céu imenso, alongam-se numa luz avermelhada
as sombras sumidas dos "puros", arremessados para

208
fora pela máquina. Após um instante de desorientação, partem um a um, dando as costas a Pobiedonóssikov, enquanto ao fundo a gigantesca figura de Maiakóvski se levanta para incinerar o burocrata com seu olhar de desprezo.

Os diretores infelizmente empobreceram um espetáculo tão rico de soluções novas, omitindo a pantomima do terceiro ato, embora se prestasse tanto a uma boa paródia daquele academicismo floral que corrompe ainda hoje muitos palcos soviéticos. Mas o que menos convence é sua concepção da Mulher Fosforescente.

Na comédia, como já dissemos, esta criatura é permeada de um austero puritanismo que a torna às vezes parecida com uma suffragette, ou melhor, com as severas solteironas de certos filmes de Chaplin, mas tendo surgido dos labirintos do tempo numa máquina utopista, tem sempre o encanto inquietante das imagens de ficção científica. Ora, em lugar de desenvolver, como fizera Meyerhold, o pouco de prodigioso e de mítico que o personagem possui, os diretores transformaram a Mulher Fosforescente numa desbotada operária dos subúrbios de Moscou, numa comum cidadã soviética de tailleur cinza de corte antiquado.

Pretendiam talvez desta forma significar que o povo do futuro não será diferente do do presente e que a “fosforescência” não nasce da pirotécnica, mas de toda uma pureza interior, do luzir das virtudes. E assim, acrescentando moralismo a moralismo, acabaram reduzindo a uma melancólica e prosaica insignificância uma figura “experimental” que vive, não pelos discursos ideológicos que nos apresenta, mas pela substância fantástica que liga aos personagens da “féerie à grand spectacle”, aos sêres sobrenaturais dos velhos barracões.
MAIAKOVSKI E O CIRCO

1.

“Gigantescos palhaços do mundo solar”, segundo a definição de Khliébnikov¹, os cubo-futuristas foram sempre amigos dos truques e espertezas dos clowns. Evocando uma visita feita com Maiakóvski ao circo Nikitin em Moscou em 1914, Vassili Kamiênski escreve em suas memórias:

Receberam-nos magnificamente, vindo logo de encontro a todos os nossos caprichos e nos propuseram até exibir-nos na arena de uma forma qualquer.

¹ Vielimir Khliébnikov, Nieszczania proizviedënja (Obras inéditas) sob a direção de N. Khárdjiev e T. Gritz, Moscou, 1940, p. 186.
Maiakovski queria recitar seus versos na garupa de um elefante. Até esta extravagância foi saudada com entusiasmo. No intervalo os artistas rodearam-nos. Entre eles estava o esplêndido clown Vitáli Lazáríenko, vestido de amazona, com um enorme chapéu côr-de-rosa, brilhantes falsos nas orelhas e um rabanete gigante no peito.

— Para que o rabanete? perguntou Volódia. Lazáríenko explicou: — Faço o papel de uma amazona apaixonada por Maiakovski. Você usa geralmente uma raiz forte na lapela e ela, ansiosa de agradar, traz para seduzi-lo um rabanete. Morrendo de amor, recita seus versos, enquanto o cavalo galopa pela pista. E cai a tóda hora com o rabanete no coração exclamando: Ah, Maiakovski, fizeste-me perder a cabeça!

Assistimos a este número. Maiakovski mandava beijos à amazona Lazáríenko. E Lazáríenko gritava frenéticamente: Maiakovski, Maiakovski, gênio, tomê-me com o cavalo e com as rédeas! Agarre-me! Sou tóda sua!

As suas quedas o circo desmanchava-se de rir, aplaudindo Lazáríenko e Maiakovski.

Como já vimos, nas comédias do nosso poeta várias cenas têm muito de circo, muitos personagens de substância clownesca. O leitor recordará que Bánía traz o subtítulo “drama com circo e fogos de artifício”. Mas frequentemente também as liricas contêm temas e imagens que reconduzem ao mundo do circo. Nos versos de “Tz últizi v últizu” (De rua em rua, 1913) éle diz, por exemplo:

O mágico
puxa
da goela do bonde os trilhos,
oculto pelo mostrador da tórre.

e no poema “150 000 000” (1920), para transmitir a imensidão das cidades americanas, proclama: “Em Chicago saltam ao céu por inteiras verstas os acrobatas de aço das ruas” (vv. 512-16).

Inúmeros poetas e pintores de nosso século (Blok, Biéli, Chagall, Klee, Beckman) retrataram os clowns e acrobatas como um povo mítico, uma raça metafísica. Nas suas poesias e em seus quadros os palhaços assumem o aspecto de vultos encantados, e até de seves milagrosos, como figuras de ícone ou de lenda.

(1) Vasíli Kamiênski, Jizn s Maiakovskim (Vida com Maiakovski), Moscou, 1940, 141-42.

(2) Tradução brasileira de Augusto de Campôs e Boris Schnäderman, In Vladimir Maiakovski, Poemas, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967, p. 52. (N. do E.)
Maiakóvski, por sua vez, considerou o circo um espetáculo terrestre, sem subentendidos simbólicos, e propôs-se infundir-lhe os esquemas e o *pathos* do cartaz, transformando os palhaços em máscaras sociais. Diversamente dos outros futuristas, ele não procurou nas atrações do circo e nas arlequinadas dos *clowns* uma trama não-objetiva de linhas e côres, uma essência exótica e fabulosa, mas serviu-se da pista para nela versar os resplandecentes personagens de suas caricaturas políticas.

2.


Aos intelectuais de esquerda o circo pareceu o lugar ideal para efetuar os absurdos que concebiam num jato contínuo naqueles dias. O universo lhes parecia uma alegre fileira de circos, de carrosséis, de imensas arenas. Folheando ao acaso as memórias de Vassíli Kamiénski, le-se: "Tínhamos a intenção de construir no Kuzniétzki um Café-carrossel, todo de vidro, para que da rua se visse o local inteiro com um autêntico carrossel no meio". O amor pelo circo era no fundo um aspecto daquela alegria futurística que se exprimia além disso na decoração extravagante dos cafés literários, nos espetáculos ao ar livre, na ânsia de pincelar pintura suprematistas nos edifícios e palaçadas.

Já falamos da extraordinária influência que o circo exerceu sobre o teatro nos anos 1919-24, e espe-

cialmente sobre as experiências de Radlov, Kóznitzev Trauberg e Eisenstein. Acrescentaremos agora que no mesmo período o teatro, por sua vez, teve grande influência sobre o circo. Juntamente com as correntes da nova pintura, os artistas da vanguarda levaram à arena os trajes vistosos e as cenografias do teatro moderno, transformando o espetáculo do circo numa brilhante revista teatral, no espírito das de Taïrov.

No Primeiro Circo Estatal (o ex-Salomónski) o escultor Koníenkov apresentou uma suite plástica, em que grupos de atletas formavam “quadros vivos” sobre o mito de Sansão derrotando os Filisteus, e o poeta Ivá Rukavíchnikov a sua pantomima Chakhmati (O xadrez), recitando o prólogo fantasiado de heraldo, montando um cavalo branco. Do mesmo Rukavíchnikov, no Segundo Circo Estatal (o ex-Nikítin, repintado por Páviel Kuznietzov) foi levada a pantomima Karussiel (O Carrossel) ¹.

Os trabalhos que Maiakovski escreveu para o circo não se ligam contudo a estas pantomimas estetizantes, e sim à arte daqueles clowns políticos, que tiravam os temas de suas cenas das circunstâncias da guerra civil e da intervenção estrangeira. O clown mais sagaz de então era Vitáli Lazárienko, que já tinha uma larga experiência nas barracas e nos circos provinciais ².

Depois da revolução os clowns russos pensaram ingenuamente que as calças quadriculadas, os colêtes multicolor, as perucas vermelhas, os sapatinhos imensos dos velhos palhaços devesssem ser relegados ao esquecimento com as relíquias burguesas, porque atributos de personagens humilhados e infelizes, e puseram-se a buscar novas máscaras mais de acôrdo com a época. Alguns dêles escolheram os trajes dos cômics dinamarqueses Pat e Patachon, e muitíssimos vestiram-se de Chaplin. Numerosos Chaplin surgiram nos cirros e nos cabarés durante os primeiros anos soviéticos ³. Escreveu Itúri Oliecha em 1928: “O personagem criado por Chaplin está-se tornando uma das figuras princi-

pais do nôvo circo”. Mikhail Rumiantzev, o atual Karandash, exibiu-se também, no início, nas vestes de Chaplin.

O traje de Lazárienko, desenhado por Boris Erdman, consistia num macacão bicolor, composto de duas faixas verticais, uma vermelha, uma azul, que contrastavam com as sobrancelhas levantadas.

Com sua típica perua despenteada, o boné enviesado e as sobrancelhas como andorinhas, Vitáli Lazárienko aparecia numa divisa futurística que parodiava os fantásticos pijamas que estavam na última moda entre os jovens atóres de Moscou, e saltando e deslizando recitava jogos de palavras muitos dos quais eram, ou ao menos pareciam então, bastante apimentados.

Lazárienko unira-se aos cubo-futuristas já antes da revolução, interpretando até, em 1914, a parte do pintor Larionov no filme *La khotçu bit futurîstom* (Quero ser um futurista). E agora também muitos de seus achados, como o de participar das manifestações do 19 de maio em imensas pernas de pau, tinham algo de futurismo.

Clown-tribuno, é reagia com sagacidade nos fatos correntes, às ocasiões da vida política. As suas falas soavam como as didascálies de vinhetas, seus números tinham o destaque das “janelas” da ROSTA. Pode-se dizer que, pela imediatez jornalística e a matéria polêmica, a arte de Lazárienko concordava plenamente com as aspirações de Maiakovski no período de *Mistéria-Buf*. O poeta e o clown uniram-se de fato em estreita amizade, como no início do século o nar-

(1) I. Olijska, *V izbrile* (No circo) in *Izbranie sochinnîniâ* (Obras escolhidas), Moscou, 1956, p. 365.


rado Kuprin e o clown Giacomino que trabalhava no circo Cinielli de Petersburgo. Maiakóvski tinha por Lazárienko uma admiração semelhante à que Blok tinha por Georges Delvari.

De seus encontros com Maiakóvski nos primeiros anos soviéticos Lazárienko escreveu:

Maiakóvski interessava-se muito pelo circo e conversava frequentemente comigo, sugerindo-me temas e ideias. Vinha encontrar-me no camarim nos intervalos. Ressaltando os méritos e defeitos, aprovava a tendência dos meus números e elogiava-me sobretudo porque no meu repertório havia muita sátira política e de costumes. Naqueles dias de fato muitos dos “importantes” do circo, para não se comprometer politicamente, recorriam a “eternos”, fora do tempo e do espaço... Encontrei um apoio constante em Maiakóvski. Infelizmente não tomei nota dos temas que ele me fornecia: os fatos de então envelheciam depressa, passando de moda, eu mudava sempre de repertório e nunca me ocorreu, confesso, que em seguida tudo aquilo teria tamanha importância.

Em 1919 Lazárienko extraiu uma entrée de circo do poemazinho “Soviétskaia ázbuka” (O alfabeto soviético), em que Maiakóvski alinhara uma sequência de dísticos proverbiais e burlescó sobre situações da época, um para cada letra do alfabeto. Este poema liga-se, pela estrutura, ao antigo gênero da “tolkóvia ázbuka”, ou seja, aquéles “alfabets” que na Idade Média russa explicavam de forma elementar os preceitos religiosos e que foram depois parodiados pelo povo em outros “alfabets” de tom satírico.

Com sua simplicidade mnemónica, o esquema alfabetico era particularmente adequado para infundir fórmulas políticas nas massas rudes e incultas. Lazárienko trazia à arena grandes letras cúbicas e, mostrando-as ao público, declamava os dísticos correspondentes, como um rapso que ilustrasse uma série de cartazes. Assim, até as indóceis letras do alfabeto, que haviam participado da revolta cubista, amansavam-se como os objetos da Terra Prometida, assumindo o caráter de ideogramas políticos.

(2) Soviétski tzhik, 1918-1918, p. 121.
(3) Cf. V. P. Adriánova-Priejts, U tzhikov ruskoi satíri (Junto às nascentes da sátira russa) em Rúskaia demokraticheskaia satíra XVII vieka (A sátira democrática russa do século XVII), Moscow-Leningrado, 1954.
Lazárienko interpretou um dos diabos na segunda variante de *Mistériia-Buf* e mais tarde preparou um interlúdio acrobático para a montagem de *Klop*. Expressamente para ele Maiakovski compôs no outono de 1920 a *entrée Tchempionât vsemûrnoi klássovoi borbi* (Campeonato da luta de classes universais), que foi levada no Segundo Circo Estatal de Moscou. A expressão do título já se encontra no poema "150 000 000" (vv. 1212-13) a propósito da gigantesca disputa entre Wilson e Ivã. Mas o tema do campeonato e do desafio aparece também em outras páginas de Maiakovski, por exemplo na terceira parte do poema "Voiná i mir" (A guerra e o mundo):

Nero!  
Salve!  
Queres?  
O espetáculo de um magnífico teatro.  
Hoje  
batem-se  
estado contra estado  
dezesseis gladiadores escolhidos.  

(vv. 289-96)

Os campeonatos de luta, os encontros de atletas robustos e vigorosos eram uma atração indispensável nos programas dos circos russos antes da revolução ¹. Na introdução do poema "Vozmiézdie" (Vindita), recordando os acontecimentos de 1910, Blok observa:

Tudo isto está para mim indissolúvelmente ligado ao ardor da luta francesa nos circos de Petersburgo. Milhares de pessoas interessavam-se. Entre os campeões havia verdadeiros artistas. Nunca me esquecerei do encontro entre um desforme peso pesado russo e um holandês, cujo sistema muscularparecia um perfeito instrumento musical de rara beleza.

E Kuprin dedicou um conto lúgubre, *V tzirke* (No circo), às aventuras de um héracles doente que morre depois de uma dilacerante competição de luta.

No número de Maiakovski o árbitro Tio Vânia, que era interpretado por Lazárienko, imita a figura de Ivã Liébiediev, entusiástico organizador de campeonatos de luta francesa em Petersburgo antes da revolução, conhecido justamente como Tio Vânia. Além do árbi-

tro, trabalham nesta entrée o Campeão do Acórdо Lloyd George, o Campeão da América Wilson, o Campeão da França Millerand, o Campeão da Crimeia Wrangel, o Campeão da Polônia Pilsudski, o Campeão especulador Sí dorov, o Quase-campeão menchevique.

No início estes desfilavam numa espécie de parade-allée, apresentados pelo árbitro com versos picantes, que reproduziam as falas dos “avós do carrossel”. Depois começam a lutar furiosamente, disputando uma coroa, uma enorme moeda de ouro e um saco com os “lucros dos massacres imperiais”. Enfim a Revolução, campeão do mundo, derrota Madame Acórdо, e Tio Vânia incita os espectadores a se alistarem no Exército Vermelho.

Retornam portanto aqui também as situações e os tons de Mistéria-Buf e das comédia-zinhinhas de propaganda. Os desajeitados bonecos desta cena parecem também eles recortados dos quadrinhos satíricos da ROSTA.

3.

Por volta de 1927 os circos soviéticos ressuscitaram o velho gênero da pantomima heroica, renovando-o com temas da revolução. Partidário desta retomada foi sobretudo Williams Truzzi, treinador de cavalos e cavaleiro de alto gabarito, descendente da gloriosa dinastia dos Franconi. Defensor dos jogos equêstres numa época em que, como cantou Iessiênin, os cavalos vivos estavam sendo substituídos por uma “cavalaria de aço”, Williams Truzzi adorava os números suntuosos e vistosos, os espetáculos de efeito 1. Com grande pompa ele montou em 1928 no Primeiro Circo de Moscou um drama-mímico sobre a guerra civil intitulado Makhnovchchina (Os bandos de Makhnó), tumultuada sequência de cavalgadas, batalhas, explosões,

1) Dêle escreveu tít. Olisch: “B o último dos cavaleiros. O último gentil homem do circo. Pela última vez emplinham juntos vinte cavalos, pela última vez um dêle, deliciado como um antilope, com um diadema espanhol e uma máscara de renda, sjoelha-se diante do palco do diretor... Pela última vez o cavaleiro galopa sobre dois cavalos ao mesmo tempo, pela última vez gira a cavalgada ao som das castanholas e o cavaleiro tira sua cartola de sêda que brilha num sinuoso relampejar” (V türke cit., p. 366).
em que Lazárienko interpretava o papel do anarquista Makhnó.¹

Incentivada pelo sucesso desta tentativa, a Direção central dos circos do estado, em janeiro de 1930, propôs a Maiakovski que desenvolvesse o libreto de uma pantomima sobre a revolução de 1905. Assim nasceu o esquema da férie Moskvá gorit (Moscou em chamas), que evoca os acontecimentos de 1905, ligando-os à Revolução de Outubro e aos fatos mais notáveis do primeiro decênio soviético.

Maiakovski preparou-se para este trabalho consultando documentos históricos e coleções de velhas revistas. Certas cenas derivam de caricaturas de 1905, como aquela em que o general Triepov apóia sua mão zona ensangüentada na constituição promulgada por Nicolau II, e a em que o czar, a czarina e os ministros sopram sobre as cópias do manifesto amontoadas como uma casinha de cartas, desordenando-as. Na vinheta de um jornal satírico inspira-se o episódio que compara a estrutura do regime czarístico à "pirâmide das classes": sobre operários acorrentados, que constituem a base, alinham-se, em diversas filas sobrepostas, funcionários, sacerdotes, ministros, homens de bens, formando uma frágil pirâmide, em cujo vértice encontra-se vacilante um minúsculo czar com uma enorme coroa.

O libreto de Moskvá gorit é como uma antologia de atrações. Nêle encontram-se jogos de vôo, acrobacias, equilíbrio e saltos, números eqüestres e cães amestrados, "quadros vivos" e interlúdios de clowns, e até uma breve pantomima náutica.

Seguindo os passos de Meyerhold, que levara ao palco máquinas, motocicletas, equipamento agrícola, Maiakovski aproveitou a ampliação do chapiteau, inserindo no seu esquema brigas, incêndios, lutas, barricadas, cortejos de carros de polícia, cargas de cavalaria cossaca. Também o contínuo recorrer a projeções cinematográficas, letras luminosas, emblemas fosforescentes recordam-nos as experiências do teatro de vanguarda. As atrações porém não são reunidas ao acaso, mas servem ao poeta para condensar um acontecimento ou definir um personagem.

Vejamos, por exemplo, as evoluções nos trapézios voadores. Os policiais perseguem um operário que distribui panfletos. O operário-acrobata foge, saltando de um trapézio ao outro. Os policiais-palhaços, suados e ofegantes, tentam pendurar-se, mas se enrolam cómico-mente nos sabres e coldres das pistolas.

Os saltos de um clown por uma série de arcos representam por sua vez a vertiginosa carreira ministerial de Kêrenski. Deslizando através de círculos sustentados por domadores “de aspecto burguês”, Kêrenski-clown alcança o quarto da czarina Aleksandra Fiódorovna. E aqui, após ter contemplado o busto de Napoleão e imitando-lhe a pose, atira-se exausto sobre o leito imperial.

Este episódio, como também a parada grotesca dos monumentos do czar, provém do roteiro de Dvadzsat piatőie (O Vinte e cinco). Não há atração nem exercício, em Moskvá gorit, que não contenha uma referência precisa à circunstâncias históricas. Maiakóvski serviu-se até da pantomima náutica para ilustrar um período político, precisamente o início da luta pelos kolkhozes. Saltando para baixo da cúpula, um kulák (variação da figura tradicional do “gordão de guta percha”) afunda na água que se derrama numa turbina. Da água borbulpante surgem como enormes bôlhas grande número de bolas. Os “pioneiros” pescam depois um fantoche que representa o kulák e desmontam-no, jogando os pedaços num saco.

E assim também nesta féerie os personagens são máscaras, montes de estópa, e as cenas têm a apariência tórsca do lubók. Que Maiakóvski pretendia dirigir-se a um público elementar evidencia-se na vulgaridade de episódios como aquêle em que soldados-palhaços arrastam na “Lavanderia de Sua Majestade” uma tira interminável de calças sujas do czar.

Mistura de bufonaria e estilo triunfal, Moskvá gorit não tem enredo. É uma sequência de cartazes, unidos com tóda a astúcia de uma montagem cinematográfica. Renunciando à trama em nome da veracidade documentária, Maiakóvski parece reassumir ao máximo o interesse do LEF pela crônica e pela “fotografia”.

Algumas passagens retomam imagens análogas dos filmes de Eisenstein. Recordamos, por exemplo, aque-
las sequências de Oktiábr (Outubro), em que Kérenski, magro e regelado, pousa diante da estátua de Napoleão para macaquear sua carranca, e deita na cama da czarina.

Desejando fazer penetrar no circo a palavra poética, Maiakóvski deu bastante espaço em seu roteiro aos diálogos em rima e às declamações. A parte verbal, intercalada de estrofezinhas satíricas, de exortações didáticas e piadas mordazes que lembram as júvevctivas dos clowns políticos, assume aqui um destaque fora do comum nos trabalhos de circo.

Embora no passado as pantomimas contivessem diálogos, Moskvá gorit, pela riqueza das falas, ultrapassa os limites da velha pantomima. Por isso Maiakovski propôs que fosse definida, com a expressão não muito apropriada, de “melomimo heróico”. Contudo, a novidade do libreto consiste justamente na irrupção de impulsos poéticos numa forma de espetáculo já esgotada. E a poesia está não só nos diálogos ou nas marchas ou nos motos dos heraldoa, mas as próprias atrações equivalem a metáforas. “O meu melomimo — disse Maiakovski — é um gênero novo com relação à velha pantomima do circo, como o cinema sonoro com relação ao mudo”.

4.

Após a entrega de Moskvá gorit, a 22 de fevereiro de 1930, Maiakóvski concluiu um contrato com a Direção central dos circos de estado para uma revista político-satírica em cinco atos intitulada provisoriamente Dierjís (Agência firme), destinada aos music-halls de Moscou e de Leningrado. A mesma Direção prometeu uma pantomima de tema colonial e o roteiro de um espetáculo de massa a ser recitado nas “Lêninskie gorí” em Moscou.

Em março preparou uma segunda variante de Moskvá gorit como “ação de massa com canto e palavras”. As diferenças entre as duas redações são mínimas. Para adaptá-la às exigências de uma representa-

ção ao ar livre no Parque da cultura e do repouso em Moscou, Maiakovski omitiu a pantomima náutica, e para tornar o conteúdo mais atual, como já fizera com *Mistéria-Buf*, inseriu-lhe os personagens do papa, de Pilsudski, MacDonald, Tardieu, que dominavam então o horizonte político.

A primeira variante foi levada no Primeiro Circo de Moscou a 21 de abril de 1930, uma semana depois da morte do poeta. Dela participaram cinqüenta figurantes, entre artistas de circo, alunos de escolas dramáticas e circenses e divisões de cavalaria. Os cenários foram projetados por Valentina Khodassievitch, que fora colaboradora constante de Williams Truzzi.

Maiakovski participara dos ensaios, auxiliando os atores com sugestões e conselhos, especialmente para a declamação dos versos, que de início haviam desencorajado o pessoal do circo. Como já vimos a propósito de *Klop* e de *Bánya*, Maiakovski nos últimos anos apaixonou-se cada vez mais pela direção. Ao ler as crônicas deste espetáculo, temos a impressão de que ele tenha contribuído notavelmente para a direção, também porque o diretor Sierguêi Radlov adocentara.

A ideia de confiar, por exemplo, o papel do czar a um anãozinho esquálido, escolhendo para czarina uma enorme boneca, movimentada por uma figurante escondida sob suas saias, parece-nos saltada da fantasia do poeta. O mesmo pode ser dito com relação a vários outros achados.

Além disso, o libreto de *Moskvá gorà* tem todo o aspecto de uma divisão de direção, com suas inúmeras didascálias e minuciosas anotações técnicas. Em apoio à nossa idéia citamos um precioso testemunho de A. Dankman:

O plano de direção da pantomima de circo é inseparável do roteiro. Assim dizia Maiakovski. E, por isso, durante o nosso último encontro, afirmou que no circo do futuro o autor deverá ser também o diretor. Ele sonhava por em prática sua idéia num segundo trabalho, de tema colonial. Contudo esta fusão de autor e diretor foi por ele ao menos em parte efetuada no seu melomino. Ele assistiu a todos os ensaios noturnos. A direção de *Moskvá gorà* foi em grande parte inspirada nas indicações de Maiakovski.

(1) Cf. as memórias de Dmitri Alperov em *Soviétski tzsir* 1918-1938, pp. 135-42.


222
Maiakóvski não se limitou portanto a compor comédias e esquemas de circo, mas quis estar no centro da vida teatral de sua época. Foi autor, assistente de direção, difundiu em artigos, slogans, discursos e estrofezinhias polêmicas as teses do teatro de vanguarda. E não só isso: abrindo ao acaso os seus livros, encontram-se logo de saída referências teatrais e trechos dramáticos, em que exibe uma mímica e uma ênfase dignas de um grande trágico. A força de Maiakóvski está justamente neste seu ininterrupto recitar no coração da
época, não como um Aktior Aktiórovitch qualquer, mas como um intérprete ardente que não sabe poupar-se e empenha tudo de si, movendo-se em direção de um final irreparável.

Um diretor perspicaz saberia encenar o início do poema “Oblako v chtanákh” (A nuvem de calças):

Vós pensais que seja o delírio da malária?
Isto acontece,
acontece em Odessa.
“Virei às quatro” — dissera Maria
Às oito.
Às nove.
Às dez.
E eis também a tarde
que no calafrio noturno
foi-se embora das janelas
lúgubre,
dezembrina.

(vv. 31-42)

No poema “Voiná i mir” (A guerra e o mundo) o mundo é um “palco sacudido pela fogueira da orquestra” e os desastres da batalha sugerem ao poeta imagens macabras de teatro:

Correu para fora a morte e começou
a dançar sôbre os cadáveres putrefatos,
Talião desnagado de um balé de esqueletos.

(vv. 563-65)

A lírica “Tieátri”, que Maiakovski escreveu nos primórdios do futurismo (1913), é entremeada de relâmpagos cenográficos:

Com enormes caracteres tu dobras,
o conto de quem sobe ao prosénio,
e convidam à tarde das tabelas
as pupilas de anúncios mal pintados.
Um automóvel pintou os lábios
de uma pálida mulher de Carrière,
dois bassets de fogo destroçavam
os casacos de pele dos que acorreram com pressa.
Sômente uma pêra reluzente rompe
contra a sombra as lanças de uma briga,
com flôres de felpado ramo dos palcos
pendem esquálidas cartolas.

Considerando agora em seu todo a obra dramática de Maiakovski, o que mais chama a atenção é sempre
a feliz junção das experiências modernas com a tradição do teatro popular. O humor rústico dos barracões revive sobretudo na alegria, nas rixas, nos ritmos festivos de Mistéria-Buf, que foi definida por Púnin “a coisa mais alegre das letras russas após Que Desgraça, o engenho!” Mas, em geral, tôdas as comédias do nosso poeta alcançam a eloqüência vistosa dos “avós do carrossel”, as invectivas dos palhaços do “raus”, os artifícios e prodígie dos espetáculos de feira.

Dos recursos dos barracões chega a Maiakovski o gosto pelos mecanismos ruidosos e as cenas no inferno, os fogos de artifício e as transformações fulminantes. A viagem no tempo, narrada em Bânia, nos faz lembrar as féeerie de aventuras que eram levadas na Rússia no início do século nos jardins de verão. As máscaras, tão numerosas em Maiakovski, dos “puros” de Mistéria-Buf aos obesos dos roteiros de cinema, dos gordões da ROSTA aos cômicos caricatos de Bânia, equivalem às figuras das comédias populares.

Quando, em Vladimir Maiakovski, ele exorta os mendigos:

procurem os gordos nas casas-casca,
soem a alegria no tambor dos ventres,
(vv. 69-70)

pensamos nas velhas farsas russas que põem na berlinda os abastados, especialmente aquela do século XVII que se costuma citar com o título Kark kholópi iz gospód jir vytiákhvait (Como os servos sacodem para fora a gordura dos patrôes), em que um grupo de escravos dá uma surra num proprietário seboso e arrogante.

Aos expedientes dos barracões nos reconduzem além disso certas passagens em que Maiakovski brinca abertamente no teatro. Na segunda redação (ato III) de Mistéria-Buf, por exemplo, os diabos fazer eco de um lado ao outro da sala. E em Pieska pro popóv, no

(1) N. Púnin, O “mistéri-buf” VI. Maiakovskovo, em “Iskusivo Comán”, 15 de dezembro de 1918, n. 2.
(2) O “Raus”, do alemão “heraus”, era um balcãozinho suspenso sobre a fachada dos teatro-circos e dos teatrinhos das “miniaturas”.
final, o povo Svinuil dirige-se ao personagem que tem o nome de Teatro da Sátira, agradecendo-lhe de ter-se lembrado dele numa época tão desfavorável ao clero e pedindo-lhe que transmita suas saudações ao governo operário-camponês, a Lunatchárski, a Maiakóvski, ao diretor Zonov, ao cenógrafo Maliútin.

Em 1940, incitando os palcos soviéticos a represen- tar os trabalhos do poeta, Igor Ilínski escrevia:

Muito daquilo que o teatro russo fez na época precedente à escola de Stanislávski, e com não pouco sucesso, foi assimilado e transposto em novas bases na dramaturgia de Maiakóvski. As féeries do barracão de Lentovski, que, aliás, deve muito também de sua técnica cênica ao Teatro da Arte, os espetáculos das feiras russas com “pietruchki”, os palhaços, os diabos engolfados sob a terra: tôdas estas formas teatrais autênticamente populares entraram de forma orgânica na concepção dramática de Maiakóvski.¹


A inclinação para os gêneros de feira, as burlas dos circos, as formas menores de espetáculo explica por que Maiakóvski exaltava atores de opereta como M. Rostovtzev e Grigóri Iarón, que uniam aos dotes cómicos e à liberdade dos gestos a capacidade de modernizar com deixas improvisadas seus papéis.³ Dos dois admirava sobretudo o segundo, estimado também por Meyerhold como conta Ilínski “pela vivacidade grotesca que se aproximava por vezes do excentrismo, pelo cinzel perfeito dos movimentos e dos passos de dança, pelo sentido cómico”.⁴

Como pode ser visto, as predileções de Maiakóvski concordavam com as de Meyerhold, que admira- rava os excêntricos do music-hall e do circo a tal pon-

---

¹ Igor Ilínski, Dramaturgija Maiakóvskovo jtvál! (A dramaturgia de Maiakóvski está viva!) em “Litteraturnaja gazeta”, 10 de abril de 1940.
³ Cf. Igor Ilínski, Maiakóvskovo na stěženul (Maiakóvski para o Palco) em “Tieatr”, 1940, 4.
⁴ Id., Sam o sibie, em “Tieatr”, 1958, 8 (cap. 15).
to que chegou a sugerir a Ilínski, para o papel de Arcádi em A Floresta de Ostróvski, tomar como mo-délo o cômico de variedade Aleksiéi Matov e o fantasia-francês Georges Milton, que estava então em tournée na Rússia.

O influxo benéfico das arlequinadas, das proezas jocosas dos barracões impediu que as comédias de Maiakóvski secassem pela aridez das fórmulas políticas. É verdade que também êle, como tantos outros comediógrafos dos primeiros anos soviéticos, caiu frequentemente num moralismo raciocinante, numa didática de débat medieval, mas justamente graças a êste substrato de ardo popular, os seus trabalhos nunca foram pedantes e ásperos como os de, digamos, Sierguéi Trietiakóv, que se ateve a um gêlido e mal-humorado rigorismo sem côr.

2.

Através das experiências de teatro popular Maiakóvski reencontra o filão cômico dos autores do século XIX. Não chegaremos aos excessos de Púnin, que afirmou: "Nunca houve um movimento literário tão virtualmente rico de classicismo, como o futurístico", mas é inegável que as comédias de Maiakóvski, com tôdas as suas novidades experimentais, estão vinculadas, por muitos aspectos, às invenções dos clássicos russos do século passado.

Já ressaltamos o fato de que burocratas de Bánia assemelham-se aos personagens de Dielo (O processo), de Súkhovo-Kóblin, autor representado por Meyerhold diversas vezes. Ao teatro de Súkhovo-Kóblin, e sobretudo à comédia burla Smiért Tariélkina (A morte de Tariélkin), a dramaturgia de Maiakóvski aproxima-se também pelos truques do vaudeville, pelas falas proverbiais, pelas hipérboles farsescas.

Em Vladimir Maiakóvski, o beijo que aumenta como um fantoché gelatinoso nos traz à memória o Na-

(1) Ibid, 10 (cap. 20).
(2) Referimos-nos ao "melodrama" e ao "agitsignal" escritos por él para Eisenstein, à comédia eugenética Khocho riebléonka (Quero um filho: cf. "Novi LEF", 1927, 3) à "crónica dos nove anéis", Ritchi, Kitali (Rúge, China) montada no TIM por V. Fiódorov, aluno de Meyerhold, a 23 de janeiro de 1926.
(3) N. Púnin. O "Mistéredi-buf" VI. Maiakóvskovo cit.
riz do conto de Gógol ¹. As palavras-flutuantes e os torpes barbarismos de Baian e de Pobiedonóssikov não divergem de certas locuções “transmentais” de Khles-takov, como “labardan” ou “moveton”. No segundo quadro de Klop aprendemos do jovem descalço que Baian vendeu como sendo seus os versos de Apúkhtin. Da mesma forma, no terceiro ato do Revisor, Khlesta-kov gabou-se de ter composto As bodas de Figaro, Ro-berto, o Diabo, a Norma.

Como os personagens dos clássicos, também os heróis de Maiakóvski revelam uma hilariante ignorância geográfica. Quando Ivá Ivánovitch pergunta a Pont Kitsch: “Estivestes na Inglaterra? Ah, eu estive na Inglaterra!... Inglês por todos os lados... E justamente comprei um boné em Liverpool e visitei a casa onde vivia a Antidühring. Extraordinariamente interessante!”, lembramos do diálogo entre o marinheiro Jevákin e o oficial em licença Anútchkin em Jenitba (O casamento) de Gógo:

Anútchkin: E como, permita-me fazer-lhe ainda uma pergunta — em que língua exprimem-se na Sicília?
Jevákin: Mas é natural, todos em francês.
Anútchkin: E tôdas as mósicas decididamente falam em francês?
Jevákin: Tôdas, decididamente. Vós, talvez, não acrediteis: estivemos lá durante trinta e quatro dias, e em todo aquêle tempo não ouvi uma só palavra em russo.

(Ato I, Cena XVI)

Ou ainda o colóquio entre o registrador de colégio grego Kharlámpi Dimba em Svadba (As bodas) de Tchekhov:

Jigalov: ... E tigres, na sua terra, na Grécia, existem?
Dimba: Existem.
Jigalov: E leões?
Dimba: Também leões existem lá. Na Rússia não há nada, mas na Grécia há de tudo. Tem meu pai, meu tio, meus irmãos, e aqui não há nada.
Jigalov: Hum... E cachalotes na Grécia, existem?
Dimba: Tem de tudo.

Com a sua mania de grandeza, seus hábitos de novo rico, Prissípkin suscita a imagem de Podkhalit-jín, o protagonista da comédia de Ostróvski Svoi liúdi-

-sotchiómsia (Com os seus dá-se um jeito). Quando o herói de Klop (O percevejo) diz à sogra: “A minha casa deve chafurdar-se na abundância” ou “Os meus futuros filhos deverão ser educados num clima de refinamento”, parece-nos ouvir novamente as palavras com que o caixeiro Podkhaliújin, ignorante enriquecido e vaidoso, promete à noiva Olimpiada Samsónovna, chamada Lípotchka, uma vida de luxo: “Crês que viveremos numa casa assim? Nós compraremos uma na rua das Carroças, e como a decoraremos! Nos tetos serão pintadas aves do paraíso, sereias e cupidos de toda espécie! As pessoas pagará só para vê-la” (ato III, cena V).

O episódio do “casamento vermelho” parece, às vezes, inspirar-se na Svadba de Tchekhov. Prissipkin exibe naquela ocasião a mesma afetação empertigada de Epaminond Maksímovitch Aplombov, o qual objeta quando a sogra o exorta a dançar: “Não sou um Spi-noza qualquer para pôr-me a fazer piruetas. Sou um homem positivo e com caráter, e não vejo graça ne-huma nas diversões fúteis”.


Poderíamos indicar muitas outras analogias entre as composições dramáticas de Maiakóvski e os autores do século passado, e ressaltar até curiosas afinidades com as obras cômicas russas do século XVIII. Confrontar, por exemplo, a cena dos vendedores em Klop com a dos vendedores de gorros, fitas e tafetá na obra cômica de M. Matínski Sankt-Pietierburgski Gostíni dvor (A galeria com lojas de São Petersburgo, 1781: ato I, cena II). Mas será suficiente acrescentar que o epílogo de Klop, com o herói que se dirige diretamente ao público, também nos reconduz aos engenhos dos clássicos. Tariélin, Podkhaliújin e inúmeros outros
personagens do teatro russo do século XIX (geralmente personagens sinistros e desonestos) no final avançam à ribalta com uma frase ambígua ou um convite zombeteiro, que quer implicar no júg o também os espectadores.

3.

Maiakovski nunca deixou passar uma oportunidade de ridicularizar os aspectos falsos e vulgares do teatro: “o velho teatro ilegítimo” 1, as comédias adocicadas patrocinadas pelos filisteus 2, os ballets do tipo daquele de Glier, os “justrzezinhos das estrélias da ópera e o manto mefistofélico” 3. Voltou-se mais de uma vez contra os ridículos moldes do teatro lírico com paródias que muitas vezes lembram os quadros e desenhos em que Klee ironiza o mundo e os personagens da ópera. Veja-se o início de “Prikaz N. 2 po Armii Iskustva” (Ordem n. 2 ao Exército das Artes, 1921):

A vós
— barítonos redondos —
cuja voz
desde Adão até nossa era
nossos atros buracos chamados teatros
estronda o ribombo lírico das árias.

Imaginando o teatro inicialmente como uma parada de manequins pictóricos e depois como uma fuga de cartazes animados, uma comédia de máscaras, Maiakovski foi sempre contra as análises psicológicas e as minúcias do naturalismo. Não é portanto de se admirar que o Teatro de Arte e o “sistema” de Stanislavski tenham-se tornado alvo de sua sátira.

Já em 1913, em três artigos paradoxais e confusos sobre as relações entre o cinema e o teatro 4, ataca os


(2) A uma dessas, Prokhoďandja kómnata (O quarto de passagem), de B. Puchmin, levada no Teatro Korch a 21-2-1928, dedicou um mordaz poema-resenha “Dajóch tůkhile ñaitta” (Dê-nos ovos podres, 1928).

(3) Prólogo da primeira edição de Mistérie-Buf (vv. 38-39).


(5) Teatr, kinematograpf, futurism: Unichotěníe kineimatografom “teatra” kak priznak vozrožděnía teatralnovo iskustva (A destruição do “teatro” pelo cinema como indício do renascimento da arte teatral); Omočeniie sjevodňintchiniro teatra i kineimatografя k iskaztvu (A relação do teatro de hoje e do cinema com a arte).
que copiam maquinalmente a realidade: “Observem — diz — o trabalho do Teatro de Arte. Escolhendo sobretudo dramas da vida cotidiana, esforça-se para transpor no palco, tal e qual, um trecho de rua sem adorno. Imita servilmente a natureza em tudo, do monótono canto dos grilos aos toldos ondulados pelo vento”.

O velho teatro ancorado no realismo não tem mais sentido, afirma Maiakóvski, do momento que para copiar a vida existe agora o cinema. “Para que todo o complexo mecanismo da alfaia, se em dez metros de tela pode-se transmitir o oceano em tamanho “natural” e o movimento das multidões de uma cidade?” O poeta estava convencido, naqueles anos, de que o cinema fosse apenas um gênero mecanográfico, um meio de reprodução, apto a substituir válidamente o teatro naturalista, e dizia que um nôvo teatro da palavra poética nasceria das experiências dos futuristas.

É interessante a este respeito uma sua intervenção, de que se tem notícia somente através dos jornais, num debate mantido a 18 de abril de 1914 no Museu Politécnico de Moscou sobre o drama Mis (O Pensamento) de Andreéiev, que fora encenado a 17 de março pelo Teatro da Arte:

Quando o senhor S. Goloúchev, como oposição, arriscou a pergunta: “Bem. Rechaçamos o Teatro da Arte, mas qual teatro criaremos em seu lugar?”, do alto ouviu-se de improviso o grito de Maiakóvski: “O meu teatro de Petersburgo. O teatro de Maiakóvski”...

Depois o senhor Maiakóvski subiu na cátedra. Seu breve discurso pode ser resumido com estas palavras: no Teatro da Arte prospera a retórica, enquanto que o verdadeiro teatro deve ser teatro de ação e de espetáculo.

Contra as tendências do Teatro da Arte, ainda que indiretamente, dirige-se também o ensaio Dva Tchékhova (Os Dois Tchékhov, 1914), em que Maiakóvski opõe ao Tchékhov “cantor do crepúsculo” e rapsodo de uma vida cinzenta um Tchékhov sensível às sutilezas do estilo, “forte, alegre artista da palavra”. “Todas as obras de Tchékhov — ele afirma — são a solução de problemas puramente verbais”.

Aquele ensaio poderia aproximar-se de certas excêntricas “invenções” de Ievriéinov, como a seguinte:

Quando vejo as comédias de Tchekhov executadas pelos artistas da escola de Stanislavski, tenho vontade de gritar a todos aqueles heróis realistas até demais: vamos ao teatro! Isso mesmo! E Tio Vânia, as Três Irmãs, e a Zaritechnia-gaivota, e até Firs do Jardim das Cerejeiras! Vamos todos ao teatro! Reanima-se-ão! Tornar-se-ão outros! Abrir-se-ão novas possibilidades, novas esferas, novos horizontes...¹

Após o encontro com Meyerhold a hostilidade de Maiakovski para com o Teatro da Arte intensificou-se. No Prólogo da segunda variante de Mistéria-Buf, zombando do método de Stanislavski, o poeta declara:

A alguns teatros não importa representar:
para éles
o palco é apenas
um buraco de fechadura.
Sentê-se portanto tranqüilo,
reto ou enviesado,
e observa um pedaço de vida alheia.
Olha e o que vê?
Gaguejando sobre um divã
as tias Mânia
e os tios Vânia.
Mas a nós não interessam
nem os tios nem as tias, —
as tias e os tios os encontrareis em casa.
Nós também mostramos a vida autêntica,
mas transformada pelo teatro
no mais singular dos espetáculos.

(vv. 31-48)

Da ferocidade com que Maiakovski hostilizava as fórmulas de Stanislavski são testemunho as palavras por ele pronunciadas a 2 de outubro de 1926 em resposta a Lunatchárski, durante uma discussão sobre a política teatral do governo soviético. Lançando-se com violência contra o Teatro da Arte por causa da montagem do drama Dni Turbinikh (Os dias dos Turbins), em que Mikhail Bulgakov retrata os oficiais brancos sem rancor, como cavalheiros desaventurados de um mundo em declínio, éle disse também:

Em que Anatoli Vassílievitch (Lunatchárski) estaria 100% errado? Se pensasse que esta Guarda branca² deve ser con-

² O título original deste drama, cujo ensaio geral realizou-se a 2 de outubro (ou seja, o mesmo dia da discussão), era justamente Bielâta svûrdla (A guarda branca).
siderada um fato casual no repertório do Teatro da Arte.
Eu creio que constitui a justa e lógica coroação: começaram
com tia Mância e tio Vância e acabaram com a Guarda Branca.
Para mim é cem vezes mais agradável que isto tenha ama-
durecido e saído fora, em lugar de dissimular-se sob o manto
da arte apolítica. Vejam o famigerado livro de Stanislavski,
_A minha vida na arte_, este célebre livro para glúteos: encon-
trarão já no prefácio panegíricos de mercadores...

Mas também os slogans em versos, acrescentados
ao texto de Bánia, opunham-se violentamente ao rea-
lismo do Teatro da Arte. O mais pacato e, por isso
mesmo, o mais convincente dêstes, que parece resumir
a poética teatral de Maiakovski:

Apontando os projetores,

para que o palco não se apague.

Rode,

para que a ação

não flua, mas galope.

O teatro

não é espelho que reflete

mas lente que aumenta.

Após aquilo que se disse, custa crer que, em outu-
bro de 1929, o poeta tenha podido propor ao Teatro
da Arte as comédias que pretendia escrever.

4.

Toda a atividade teatral de Maiakovski desenvol-
veu-se sob o signo de Meyerhold. Até a montagem de
seu primeiro trabalho ressentia-se, como já demonstra-
mos, das experiências realizadas pelo diretor com a
Komissarjewski em 1906-07, em Petersburgo. A dic-
ção lenta e o manejo monótono dos manequins anatô-
micos de Vladimír Maiakovski nos reconduzem àqueles
espetáculos de Meyerhold em que os atores, gélidos hie-
róglifos, marionetes no espírito de Macterlinck, oscila-
vam diante de telas pintadas, cenas-tapete, deixando
cair as palavras "como gôtas num poço profundo". "As
palavras no teatro — escrevera Meyerhold — são ape-
nas arabescos sobre o esquema dos movimentos."

Tendo em vista o acôrdo decorativo das cores e
dos gestos e a curritimia das linhas mais do que a subs-

(1) Viisutpliënte na dispüte "Teatrálňaia politica sovjetškoi vläši" 
(Intervenção no debate "A política teatral do poder soviético) em Novše 
o Maiakovskom, pp. 37-42.

233
tância dramática, o chamado “teatro convencional” resolveu-se, como Théâtre d’Art de Paul Fort com seus “peintres nabis”, numa brilhante aventura pictórica. O mesmo pode ser dito da montagem de Vladimir Maiakovski, em que o refinado maneirismo simbolista é sucedido pelas deformações expressivas do cubo-futurismo, mas a técnica permanece a das direções “convencionais”. É provável que o gosto pelos espetáculos estilizados tenha chegado a Maiakovski de tabela através dos cinedramas de então, que repetiam as fórmulas do teatro estetizante. Em relação direta com a estratégia de Meyerhold estão, por outro lado, as comédias que Maiakovski compôs depois da revolução.

Com sua estrutura de vinhetas, de quadros destaca- dos, aqueles trabalhos adequavam-se perfeitamente ao método de Meyerhold, o qual, influenciado pelo cinema, desarticulava os copiões em breves fragmentos rítmicos, amontoando os acontecimentos de modo a transformar a interioridade da vida numa multiplicidade dispersiva, substituindo o fósso do Teatro de Arte por uma sucessão horizontal de breves episódios.

As comédias de Maiakovski coincidem com as fór- mulas de Meyerhold na impostação política, nos para- doxos grotescos, na partição mecânica dos personagens em heróis e clowns, nos trechos polêmicos, na tendên- cia a dilatar hiperbólicamente as cerimônias, o ritual de um dado ambiente. A festa de núpcias de klop corres- ponde, por exemplo, às grandiosas cenas de festa tão freqüentes nos espetáculos de Meyerhold: a lúgubre dança nupcial em Chart Colombini (Der Schleier der Pierrette) de Schnitzler-Dohnányi (1910), ao casamento cômico do Mandát (1925), ao frenético baile na casa do prefeito no Revisor (1926).

Maiakovski teve em comum com Meyerhold a in- clinação para readaptar continuamente as peças, a fim

(1) Cf. Aleksandr Tafrov, Zapiski rješitora (Reminiscências de um diretor teatral), Moscou, 1921, pp. 24-29.
(3) Cf. Ievg. A. Znosko-Borovski, Ruskij teatr nachala XX wieca (O teatro russo no início do séc. XX), Praga, 1925, pp. 310-312.
(5) Ibid., p. 301.
de torná-las sempre atuais \(^1\), o sentido dos acessórios desproporcionais e bizarros (a jaula de Prissipkin pode ser comparada ao enorme "moedor de carne" de Taríelkin) e sobretudo à idéia de um teatro-arena.

Informa Vassili Kamiênski em suas memórias que Maiakovski cogitava representar *Mistéria-Buf* ao ar livre nas Montanhas dos Pardais, em Moscou, "com a participação do rio Moskva": "Nós sonhávamos — ele diz — o teatro revolucionário de massa dos anos futuros, quando seria possível colocar numa arena gigantesca milhares de pessoas e centenas de automóveis e aviões, para que a epopeia heroica das conquistas de Outubro fosse recitada diante de milhões de espectadores" \(^2\). No debate sobre *Bánia*, de março de 1930, Maiakovski afirmou: "Declaro que o teatro é, antes de mais nada, uma arena, e em segundo lugar uma empresa espetacular, ou seja, mais uma vez uma alegre arena jornalística" \(^3\).

Meyerhold, por sua vez, sempre sonhou realizar suptuosos espetáculos ao ar livre. Ainda em 1939, pouco antes de sua prisão, iludia-se de poder encenar nas praças de Leningrado *Edipo rei* com Iúri Iúriev e *Electra* com Zinaída Raich \(^4\). O maior desejo de Meyerhold foi sempre o de ter um novo edifício teatral, uma complexa máquina para espetáculos, que se prestasse às suas ousadas fantasias. No projeto por ele elaborado em 1932 junto com o arquiteto Z. Vakhtangov a plataforma cênica é concebida justamente como uma arena de circo mecanizada \(^5\).

Aliás não houve um artista da vanguarda que não ansiasse por abolir os confins entre o palco e a platéia e trazer o espetáculo em meio à sala, para mergulhar o público no seio da ficção. Lembramos o projeto do

---

(1) O "agitsketch" D. E., por exemplo, foi reescolhido e enriquecido por nove episódios para o XII aniversário da revolução (7 de novembro de 1930), com o título D. S. E. *Daidoch sovietskulu lievropu: Děčmůs uma Europa soviética*.


(3) *Vizutplienie na disputie o "Bánia" v Dómie Pechotný* (Intervenção no debate sobre "Os bancos", na Casa da Imprensa) em *Půlníno sobrání sochiniení* (Obras completas) XII, Moscou, 1937, p. 316.


“Totaltheater” traçado por Erwin Piscator 1, os esboços de El Lissitzki para *Khotchu niebiówka* (Quero uma criança) de Trietjakov, as proposições expressas por Artaud no Primeiro manifesto do “Théâtre de la Cruauté”:

Nous supprions la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d’aucune sorte, et qui viendra le théâtre même de l’action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l’acteur et le spectateur, du fait que le spectacle placé au milieu de l’action est enveloppé et sillonné par elle 2.

O teatro-arena, que estava à frente dos pensamentos de Meyerhold e Maiakovski, foi parcialmente realizado em 1935 por Nicolai Okhlopkov, também ele aluno de Meyerhold, na montagem da comédia de Po-ğódin *Aristocráti* (Os aristocratas). Suprimido o palco, Okhlopkov transferiu a ação em meio ao público, sobre duas plataformas unidas por uma passarela semelhante ao hanamichi, a “estrada florida” do teatro kabuki 3.

Seria longo demais enumerar todos os outros elementos que aproximam Maiakovski de Meyerhold. Será suficiente deter-se por um instante sobre o tema dos objetos. Nos seus estetáculos construtivistas Meyerhold fêz rodar em torno aos atores girândolas e tiras de objetos, utensílios e móveis explosivos, adereços de prestidigitador. Quanto a Maiakovski, sabemos já o destaque que têm os objetos na sua criação dramática. Contudo é preciso recordar que a cómica revolta das coisas descrita na tragédia de 1913 antecipa de vários anos acha- dos análogos do cinema de vanguarda. Referimo-nos a filmes como *Vormittagsspuk* (1927), de Hans Richter, em que xicaras, gravatas e chapéus rebelam-se contra

---


os homens, e *Chinieł* (O capote, 1926), de Kózintzev e Trauberg, em que o novo capote de Fachmátechkin move-se de encontro ao dono, a roscala de um cartaz alonga-se em forma de coração, uma chaleira gigantesca envolve os personagens em nuvens de vapor.

Como Meyerhold, portanto, Maiakovski serviu-se fartamente de tódas as cores, os truques, as maravilhas que lhe oferecia o palco moderno, quase efetuando aquilo que Apollinaire aconselha no Prólogo de *Les malles de Tirésias*:

Il est juste que le dramaturge se serve
de tous les mirages qu'il a à sa disposition
comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel.
Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés
s'il lui plaît
et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
que de l'espace.

Guillaume Apollinaire, que em 1913 acompanhara Meyerhold pelas ruas da velha Paris e entre os *clowns* do circo Medrano.

5.

A comunidade de intenções entre o poeta e o diretor foi reforçada por uma amizade a tôda prova. Os falsificadores da época staliniana empenharam-se em desturbar esta verdade, destorcendo o sentido dos documentos e deixando ambíguas lacunas em suas falazes monografias sobre o suposto realismo de Maiakovski. Assunto ingrato, se pensarmos que as páginas e os discursos do poeta contêm frequentíssimas menções a Meyerhold, quando não passam, até, como o Prólogo da segunda variante de *Mistéria-Buf* ou os *slogans* de Báníia, a uma aberta propaganda do seu "sistema".

Nos pitorescos debates que se realizaram nos anos vinte, Maiakovski sempre tomou o partido de Meyerhold, mesmo contra Taïrov, acusado pelo diretor e pelo poeta de comprar-se demais nas branduras de um colorido estetismo. Para apoiar a montagem de *Les aubes* Maiakovski não hesitou discutir amargamen-

---

te com Lunatchárski. Mas o seu discurso mais audaz e peremptório em defesa de Meyerhold foi aquêle que pronunciou a 3 de janeiro de 1927, numa disputa sobre o Revisor.

Após ter afirmado, em vitupério aos guardiões zelosos da integridade do texto gogoliano, que as grandes obras de arte com o tempo "se decompõem" e é preciso retocá-las, para que sejam atuais, Maiakóvski releva o diretor da acusação de dar destaque excessivo à mulher, a atriz Zinaida Raich, em torno à qual, naqueles anos, os adversários derramavam uma torrente de mexericos e falatórios. Exortava os críticos a se ocuparem dos valores artísticos em lugar dos assuntos de família, e louvava a Raich pela sua interpretação de Ana Andriéievna, concluindo:

O companheiro Meyerhold percorreu o longo caminho do teatro revolucionário e do LEF. Se Meyerhold não tivesse representado Les abus, Mistériia-Buf, Ritual, Kitai (Ruge, China!), nenhum diretor de nosso país teria empreendido espetáculos modernos e revolucionários. As primeiras hesitações, ao primeiro insucesso que pode derivar de uma tarefa tão ampla, nós não entregaremos Meyerhold aos cães da trivialidade.

Estas breves palavras demonstram o quanto são infundadas e pueris as elocuções de certos talmudistas, segundo os quais Maiakóvski desprezava o teatro de Meyerhold por seus truques "formalistas". No fundo, poder-se-ia afirmar que Maiakóvski foi ainda mais radical do que Meyerhold. Basta dizer que no discurso ora citado ele pôs em dúvida, com audácia característica, até a oportunidade de ter-se reapresentado a comédia de Góbol.

Maiakóvski foi o autor-piloto, o sustentáculo do teatro de Meyerhold como Tchekhov o fora do Teatro da Arte. E é interessante observar que, após a morte do poeta, Meyerhold veio desvinculando-se de seu próprio tempo, perdendo o sentido de um teatro diretamente empenhado nos problemas da época.

(1) Vístupljenie na dispútle o postanóvki "Zor" E. Verhaeren v Teatré RSFSR (Intervenção no debate sobre a montagem de "As auroras" de E. Verhaeren no Teatro da RSFSR) (22 de novembro de 1920), em Pólnoe sobranie sochineníí, XII, Moscou, 1957, pp. 324-29.
(2) Vístupljenie na dispútle o postanóvki "Revisor" v Teatré im. Meyerholda (Intervenção no debate sobre a montagem de "O inspetor-geral" no Teatro Meyerhold), ibid., pp. 346-49.
A sua arte, que expressara tão bem as dissonâncias e os impulsos do grande revolvimento de Outubro, viu-se desambientada nos anos cinzentos dos planos quinquênais. A sua autoridade e seu influxo minguaram, enquanto o teatro soviético enfronhava-se nas águas estagnadas de um realismo servil e oleográfico. Cresceram nêle a amargura e a náusea pela mesquinharia suspeitosa, o sórdido filisteísmo e o mau gosto, que cada vez mais se difundiam na sociedade staliniana. Parece-nos significativo que em 1936 ele pretendesse voltar a Maiakóvski com uma nova encenação de Klop⁴.

(1) Cf. V. E. Meyerhold ob iskústve tiatra (V. E. Meyerhold sobre a arte do teatro) (Vê: Puti teatra = Caminhos do teatro) em "Teatr, 1957, 3."
MAIAKÓVSKI É O CINEMA

Et puis ce soir on s'en ira
au cinéma

Apollinaire

1.

Na pesquisa assídua de novidades e extravagâncias, os futuristas não podiam ficar indiferentes às atrações do cinema. Com seus penteados estranhos e suas atitudes de divos, era como se esperassem ser impressos no filme, ao lado dos languidos heróis daquele tempo. Não é para menos que, no livro Gromokipiáchi kúbok
(A taça fervente dos trovões, 1913), Sievieriánin se gabe de aparecer nas cine-crónicas:

Eu, o gênio Igór Sievieriánin,
embarago-me das minhas vitórias;
divulgado por tôdas as telas,
consolidado em cada coração1.

Já dissemos que o clown Lazárinenko interpretou em 1914 a comédia Ia khoitech bit futuristom (Quero ser um futurista), comparável talvez a Rigadin, peintre cubiste, do ano anterior. Acrescentamos agora que em 1913 os futuristas russos apareceram numa "tragicomédia" rodada por Vladímir Kassianov para a firma Topporkov & Winkler.

Segundo a filmografia do Vichniévski2, os atores principais deste filme, intitulado Drama v kabaré futuristov no 13 (Um drama no cabaré dos futuristas no 13), foram Larionov, Gontcharova e os membros do grupo "Oslíni Khvost" (Rabo de Asno). A notícia é confirmada num artigo de Burliuk, em que se lê: "Um grupo de pintores futuristas, guiados por M. Larionov e N. Gontcharova, conseguiu até realizar um filme futurístico, Drama v kabaré no 13, sarcástica paródia do conhecido gênero do cineguignol"3.

Um estudioso das interpretações cinematográficas de Maiakóvski, Polianóvski, reuniu uma série de testemunhos pelos quais se sabe que do filme participaram também Maiakóvski, os irmãos Burliuk, Chercheniévitch, o escritor Boris Lavriendióv, o pintor V. Maksimóvitch4.

Lavriendióv — anota Polianóvski — considera iniciadores do filme futurista os irmãos Burliuk. Ele recorda, além disso, que o pintor Maksimóvitch, após dançar um tango, "apunhalava" sua parceira. Em seguida levavam a "morta" de carro para fora da cidade, atirando-a seminua na neve com uma ferida desenhada sobre o peito. Neste ponto aparecia Maiakóvski.


(3) David Burliuk, Kiniematógraf v molič fízni, (O cinema em minha vida) in "Rúski golos" (A voz russa) New York, 3 de julho de 1938.

kovski de cartola e capote transpassado, luvas e bengala. Interpretava um homem demoníaco.

Vadim Chercheniévitch contou a Polianóvski que os intérpretes tinham todos o rosto pintado de rabiscos e sinais cabalísticos. O filme era ambientado num dos numerosos cabarés moscovitas, em que os arabescos suntuosos dos futuristas harmonizavam com os ritmos do maxixe e do tango.

No mesmo ano Maiakóvski ofereceu ao produtor R. Piérski o seu primeiro roteiro cinematográfico, intitulado *Pogónia za slávoiu* (A caça à glória).

Um da casa — lembra o poeta — ouviu atentamente o roteiro, depois falou:
— Bobagens:
Fui embora envergonhado. Rasguei meu trabalho. Um filme com êste tema foi visto mais tarde nas regiões do Volga. É claro que o roteiro foi ouvido com mais atenção do que eu pensava.

Segundo Chklóvski, contava a história de um futurista ansioso de glória que, tendo esquecido de pôr seu nome numa coleção de versos, andava por toda parte assinando cópia por cópia.

Piérski era também editor do "Kine-Jurnal" (cine-revista), no qual saíram, no verão de 1913 (27 de julho, 24 de agosto e 18 de setembro), os três artigos de Maiakóvski sobre as relações entre o cinema e o teatro, citados no capítulo precedente. No terceiro daqueles artigos êle se indagava com ênfase:

Pode o cinema ser uma arte autônoma?
Não, é claro.
Não há beleza na natureza. Só o artista pode criá-la. Seria por acaso possível pensar na beleza de botequins embriagados, de escritórios, de ruas lamacentas, de cidades estreptosas, antes de Verhaeren?

Só o artista suscita da vida real as imagens da poesia, o cinema não pode ser mais do que um multiplicador, feliz ou falhado, daquelas imagens. Eis por que não me rebelo, nem posso rebelar-me, contra o seu aparecimento. O cinema e a arte são fenômenos de ordem diversa.

(3) *Priedislówie k sbórniku sztýniâwiev* (Prefácio à coletânea de cenários) em *Pólnosc sobrânie sochinniêni*, XII, Moscou, 1927, p. 159.
A arte dá imagens sublimes, enquanto que o cinema, como a máquina de impressão com os livros, multiplica-as e propaga-as nas mais remotas e longínquas partes do mundo. Este não pode tornar-se um aspecto peculiar da arte, mas destrui-lo seria tão absurdo quanto destruir uma máquina de escrever ou um telescópio só porque tais objetos nada têm a ver com o teatro e o futurismo.

Estas ingênuas afirmações, que reduzem o cinema a um simples mecanismo repetitivo, a um aparelho difusor, entram no rol das páginas visionárias e superexicitadas que os escritores russos dedicaram naqueles anos ao nôvo prodígio. Ouçamos, por exemplo, os pensamentos de Andriôiev:

Milagroso Kinemol... Se o supremo e sagrado fim da arte é criar uma relação entre os homens e suas almas solitárias, que imensa, incalculável tarefa psicológico-social destina-se a este apêse artístico de nosso tempo! O que são em comparação a navegação aérea, o telégrafo e o telefone, a própria imprensa. Portátil, pode-se repor o filme numa caixinha e expedi-lo através do mundo com o correio, como um jornal comum. Tão compreensível aos selvagens de Petersburgo quanto aos de Calcutá, apesar de não ter língua, éste na verdade está se tornando o gênio das relações internacionais, aproxima os extremos da terra e os países das almas, insere num único circuito a humanidade sobressaltada.

Grande Kinemo! Tomará a dianteira em tudo, vencerá tudo, dará tudo. Uma só coisa não poderá dar: a palavra, e aqui está o fim de seu poder, o limite de sua força. Pobre, grande Kinemo-Shakespeare! É destinado a iniciar uma nova estirpe de Tântalos!

2.

Maiakóvski voltou a interessar-se pelo cinema no início de 1918, nos meses em que frequentava o Café dos poetas. Escreveu e interpretou então três filmes para a casa "Neptun", organizada em abril de 1917 por P. Antik, que era também editor de uma popular "Biblioteca Universal".

(1) No volume Nat Pinkerton i sovremiênaia literatura (Nat Pinkerton e a literatura contemporânea (2ª edicção), 1910, p. 15), Korniêi Tschukóvski desenrola a mesma tese: "Olhe a tela e surpreenda-se de não estarem tatuados os seus vizinhos. Que não tragam um esclavo à cintura e um anel no nariz".

(2) Leonid Andriâiev, Pisma o teatre (Cartas sobre o teatro) (Písmo plévové, Carta primeira, de 10 de novembro 1912), no almanaque "Chipónik" (Roseira-brava) vol. 22 — Petersburgo, 1914, pp. 241-42.

(3) Cf. V. Vichniêvski, Fakti i dâti iz istórii otiščenstvienoi kinematografii (Fatos e datas da cinematografia patria) em Iz istórii kinó: Materiéa i dokuménti, 1, Moscou, 1958, p. 42.

Trata-se do filme Nie dla diénieg rodiwchusia (Não nascido para o dinheiro), cujo argumento deriva do romance Martin Eden de Jack London. Nas aventuras do marinheiro Martin Eden, que se torna escritor famoso, Maiakóvski via uma profunda afinidade com seu próprio destino. De família pobre, de aparência galharda, autodidata como o herói de London, afirmará-se também ele, superando obstáculos, desconfortos e contrastes com a tenacidade e o vigor do engenho.

Tanto o roteiro quanto o filme foram perdidos, mas pode-se ter uma idéia do enrênho através de um trecho de Chklóvski:

Ivá Nov salvava o irmão de uma mulher lindíssima. Depois começava o amor. Mas o amor do vagabundo pela mulher não era correspondido. Então o vagabundo torna-se um grande poeta e vai ao Café dos futuristas...

Havia pouca luz e por isso o fundo daquele café parecia colado na tela. Um painel de fundo não muito grande, sobre o qual representara-se um cavalo com dez patas. Tinha Burliuk com uma face pintada e Vassili Kamiênski.

Ivá Nov recitava seus versos a Burliuk... E como aquela vez a Maiakóvski, Burliuk dizia a Ivá Nov:
— Mas és um poeta genial!

E começava a glória, a mulher ia ao poeta. O poeta de manto e cartola. Punha a cartola num esqueleto, cobria o esqueleto com o manto e punha isso tudo ao lado da caixa-forte aberta.

A caixa-forte estava entupida de ouro dos honorários. A mulher aproximava-se do esqueleto exclamando:
— Que brincadeira bêsta!

E o poeta partia sobre os tetos com a intenção de atirar-se no vazio.


(2) Depois da revolução os artistas e poetas soviéticos apaixonaram-se pela obra de Jack London e seus “hard-living heroes”. Em 1921 Eisenstein e Smitcháiev levaram no Projectkult de Moscou uma redução do conto The Mexican (Meksikantset). Sobre um conto de London, adaptado por Chklóvski, baseia-se o filme de Kulechév Po zakónu (Dura Lex, 1926).
Depois brincava com o revôrver, uma minúscula browning espanhola, provávelmente a mesma com que pôs fim à sua vida.

E então se afastava pelas ruas.

Segundo Liev Grinkrug, que interpretou o irmão da garotá (vivida por Margarita Kibáltchitch), Ivã Nov no final “simula o suicídio: coloca o esqueleto na cama envolto numa fôlha de papel e lhe ata fogo. Depois veste sua velha roupa de operário e desaparece”.

Martin Eden foi portanto transformado em futurista. Mas o trecho mais importante do filme era sem dúvida a disputa do poeta rebelde com os preconceitos burgueses. Alcança a glória e a riqueza, e percebe que o mundo elegante com que sonhava é artificial e enganoso e até o amor revela-se mesquinho, porque submetido ao bom-senso e ao dinheiro. Desiludido, está pensando em suicidar-se mas, diversamente do herói de London, é salvo pela confiança na vida.

O final do romance parecia a Maiakóvski “lumâriento”, como ele escreveu numa nota publicada a 19 de maio de 1918, na revista “Mir ekrana” (O mundo da tela). Ivã Nov encontra forças para reagir às seduções do dinheiro, para renunciar às aparências enganosas de uma vida refinada e, deixando a cartola a um esqueleto alegórico, volta livre, retomando seu caminho como um tram de Chaplin por uma estrada que se perde no infinito.

Em outras palavras, a riqueza sufoca os sentimentos. Sublinhando esta moral, o poeta apresentou-se no cartaz do filme como um Laocoonte-operário, apertado no abraço mortal de uma jibóia. Que a serpente simbolizasse o dinheiro compreendia-se facilmente devido ao fato de estar coberta de quadradinhos com o número 40, ou seja, de “kérenki”, o papel moeda de quarenta rublos emitido pelo governo de Kérenske e ainda em circulação em abril de 1918, quando o filme foi projetado.

(1) V. Chklóvski, O Maiakóvski, Moscou, 1940, pp. 103-4. De Chklóvski veja-se também Kiniematografía Maiakóvskovo, em “Kino”, 11 de abril de 1937, n. 17.


(4) Os “kérenki” são lembrados por Blok nos Doze e pelo próprio Maiakóvski em “150 000 000”.

246
Observando bem, vemos que Ivã Nov não é mais do que uma variante do Maiakóvski dos poemas de amor. Tanto que o herói de “Oblako v chtanákn” (A nuvem de calças) grita à amada que o rechaçou:

Não te lembras?
Dizias:
"Jack London,
dinheiro,
amor,
paixão", —
mas eu vi uma só coisa:
vi em ti uma Gioconda
que era preciso roubar!
E te roubaram.
(vv. 125-34)

O filme foi rodado na base da improvisação sob a direção de um diretor mediocre, Nikandr Túrkin, que se empenhou em apagar as extravagâncias futuristas do roteiro. Mas isto não impediu que Maiakóvski desse uma interpretação admirável de Ivã Nov.

Num recente colóquio com Polianóvski, David Buriuk recordou alguns episódios do filme, entre os quais se destaca a cómica reunião em memória de Púchkin. Ivã Nov faz uma conferência a um grupo de especialistas puchkinianos de barbas brancas, gesticulando com tamanha violência que faz oscilar um busto de Púchkin situado num canto em cima de uma coluna. Diante de um gesto um pouco mais violento, o busto despencava do pedestal, espatifando-se. Os velhos barbudos pulavam dos lugares e corriam atrás de Ivã Nov!

Quando operário, Maiakóvski vestia no início “calças desfiadas, e uma jaqueta apertada; um grande laço amarrado, amarrado negligentemente no pescoço; monstruosos sapatos abotoados e um boné com viseira integravam seu traje”.

Elevado à celebridade, vestia-se de homem fatal, de elegante, de cartola e calças listadas, e bengala de cabo de marfim, tomando emprestado a roupa do artista de cinema Oliég Frelich, intérprete de irresistíveis sedutores de casaca. Em uma carta a Lilja Brik dos últimos anos lemos: “Estou acabando as filmagens do

(2) Id., Maiakóvski kinoaktor, p. 32.
Kinemo. Vou agora ao teatro experimentar as calças de Frellich. No último ato faço um “dandy”\(^1\).

3.

O trabalho no cinema entusiasmava Maiakovskii. Nas palavras de Chklovski o poeta “divertia-se como um rapazinho, como um pele vermelha que vai a um casamento”\(^2\). Os primeiros meses de 1918 foram uma das épocas mais despreocupadas e mais alegres de sua vida. Já em janeiro, referindo-se às suas exibições no Café dos poetas, ele escrevera a Lilia e Ossip Brik: “Vivo como um romance ciganô: de dia vadio por aí, de noite acaricio o ouvido”\(^3\).

Ao filme baseado em London seguiu-se um filme tirado de Edmondo De Amicis. *Bárchnia i khuligán* (A senhorita e o malandro) é de fato uma adaptação da novela *La Maestra degli Operai*, em que De Amicis conta a história patética de um tal de Muroni, apelidado Saltajanela, jovem malandro de um subúrbio de Turim que, freqüentando a escola noturna para adultos, apaixonou-se pela professôra, a graciosa e tímida Varetti. Arrogante, bêbado, brigão, o “barrabás” se redime sob a influência do amor. E, para defender a professôra insultada, é gravemente ferido numa rixa com os companheiros de colégio. A professôra, que até então o rechaçara e fugira, acede ao seu leito de morte, para dar-lhe o primeiro e último beijo.

As vistas cinzentas do bairro operário, as estranhas figuras imundas, briguentas, descabeladas, os ambientes esquálidos conferem a este filme, o último de Maiakovskii a chegar até nós, um caráter de melodrama popular, um tom realista que recorda *Scènes de la Vie telle qu’elle est*, de Feuillade.

Apesar do papel do malandro ser dos que entusiasmavam o poeta, estamos persuadidos de que *Bárchnia i khuligán*, cuja direção foi confiada a Levüenii Slavinskii, seja o menos significativo dos filmes de Maiakovskii, porque não revela nenhum sinal de sua inventiva me-

---

(1) *Pisma Maiakovskovo k L. I. Brik, em Nóvole o Maiakovskom*, p. 108.
(2) V. Chklovski, *O Maiakovskom*, p. 105.
(4) Incluída no volume *Tra Scuola e Casa*, Milão, 1892, pp. 315-426.
tafórica e omite as percepções típicas do futurismo, seguindo quase ao pé da letra o texto de De Amicis.

Isto não impediu, entretanto, que Maiakovski interpretasse o Saltajanelas de forma incisiva e apaixonada. A sua carranca decidida de prepotente pronto para qualquer bravata, sua presunção de bandido rebelde com seu boné enviesado e o cigarro no canto da boca, iam aos poucos dando lugar a uma forte ansiedade, a uma atormentada desorientação.

Em 1936 Meyerhold afirmou num discurso: “A rudez de Maiakovski era infinitamente frágil”¹. Convencemo-nos da verdade destas palavras, observando a timidez ingênua e desalentada com que o malandro entrega à professora² um caderninho que traz escritas as seguintes palavras: Madame, eu vos amo, permissa-me beijar-vos” ou estende seu paletó sob seus pés para que não afundem na lama.

Com referência à técnica cinematográfica, os momentos mais singulares talvez sejam a sequência em que ele vê a imagem da professora triplicada por trás das árvores e o final, em que seu rosto triste que se debate na agonía é filmado numa rápida sucessão de primeiros planos³.

A esses certamente refere-se Iúri Oliecha quando, falando dos filmes do poeta, declara: “É estranho ver aquelas imagens trêmulas, pálidas como água que se expande, quase inteiramente desbotadas. E nelas o rosto do jovem Maiakovski: um rosto triste, fogo, que desperta uma enorme compaixão, o rosto de um homem forte e sofredor”⁴.

O final, com a professora que chega para recoller os últimos suspiros do herói, lembra a aparição de Ana Sierguiejevna Odintzova à cabeça de Bazarov moribundo em Pais e filhos (cap. XXVII). E é interessante notar que, quando Meyerhold em 1929 manifestou a

¹ V. E. Meyerhold ob iskusstve teatra (V: Samokritika khudoj-nika) (V. E. Meyerhold sobre a arte do teatro V: Autocritica do artista) em “Teatr”, 1957, 3.
² A professora foi interpretada por Aleksandra Vassilievna Rébi-kova, atriz do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte.
intenção de reduzir para a tela o romance de Turguiev, Maiakovski ofereceu-se para o papel de Bazarov.

4.

O terceiro filme concebido por Maiakovski em 1918 intitulá-se Zákovanaia filmoi (Présa pelo filme). “Conhecida a técnica do cinema escreveu nosso poeta — fiz um roteiro, paralelo ao nosso trabalho renovador no campo das letras. Ao realizá-lo, a casa produtora “Neptun” deturpou o roteiro de maneira vergonhosa”.

Naquele filme, rodado em maio por Nikandr Turkin, apareceram ao lado de um Maiakovski-pintor, Lilja Brik, Aleksandra Rébikova, Margarita Kibalchitch. Podemos ter uma ideia dos valores poéticos do roteiro lendo seu traçado na reconstrução de Lilja Brik, que interpretou a bailarina amada por Maiakovski:

Um pintor se chateia. Roda pelas ruas, em busca de alguma coisa. Senta-se numa rua ao lado de uma mulher e começa a conversar, mas de repente ela se torna transparente, revelando ter em lugar do coração um chapéu, um colar e alguns grampos. Ele volta para casa. Sua mulher também fica transparente: nela as panelas ocupam o lugar do coração. O pintor encontra um amigo, que em vez de um coração tem uma garrafa e uma série de cartas de jôgo.

Na rua ele encontra uma cigana, que quer ler sua sorte. Ele a leva ao seu estúdio e põe-se a pintar com fervor seu retrato, mas o pincel move-se cada vez mais lentamente. A cigana começa a ficar transparente: tem um monte de moedas no lugar do coração. O pintor lhe paga e manda embora do estúdio. A mulher consola o artista transtornado, mas sem qualquer resultado. Ele sai de casa.

Um grande depósito cinematográfico. Os negócios vão mal: não há filmes sensacionais. Entra um homem elegante de barbicha, semelhante a um personagem de Hoffmann e a Mefistófeles também. O homem de barbicha trouxe uma caixa com o filme “O Coração do mundo”. Os proprietários do depósito entusiasmam-se. Distribuem logo o filme.

Febre publicitária. Pela cidade toda cartazes anunciavam “O Coração da tela” (uma bailarina com um coração entre as mãos). Homens-sanduíche andam para cima e para baixo, distribuindo folhetos aos pedestres. Em todos os cinemas projeta-se “O Coração da tela”.

(2) Príedišovye k sborniku stenariy, cit., em Póimo Sobrânie Sočineniè, XII, Moscou, 1937, pp. 159-60. Ao ler estas linhas lembramos a imitação de Artaud com o filme de Germaine Dulac (1928) tirado de seu roteiro La Coquille et le Clergyman.

250


A empregada do pintor na farmácia. No caminho de volta fica encantada com os homens-sanduíche. Deixa cair o pacote, e os remédios rolam pelo chão. Embrolha-os num cartaz que apanha na rua, levando-os ao pintor. Ele abre o pacote e vê o cartaz, Manda embora a mulher que o auxilia, desamassa o cartaz e o apóia na mesa de cabeceira. A bailarina se anima, senta-se na mesinha. Depois se levanta e chega perto do pintor. Insensamente alegrado, ele fica logo bom da doença.

No instante em que se reanima, a bailarina desaparece dos cartazes: das paredes, dos homens-sanduíche, dos folhetos que as pessoas estão lendo. Desaparece também do filme. No depósito cinematográfico espalha-se o pânico. O homem de barbicha fica furioso.

O pintor convida a bailarina para ir à sua casa de campo. Acomoda-a num divã, enrolando-a como um cartaz comum e amarrando-a com uma fita. Toma-a nos braços com muita consideração, entra no carro com o cartaz e parte. O pintor e a bailarina chegam ao campo. Ele a recobre, põe a mesa para o almoço, esforça-se por distraí-la, mas ela já suspira de saudades e acaricia o aquecedor e a toalha, cuja brancura lembra-lhe a tela. Arranca depois a toalha com a comida, pendura-a numa parede e diante dela põe-se em pose. Em seguida pede ao pintor que lhe consiga uma tela. Ele se despede e vai de noite a um cinema vazio para arrancar a tela com uma faca.

Enquanto o pintor rouba a tela, a bailarina passeia pelo jardim. A cigana ciumenta introduz-se enquanto isso na casa de campo. Encontra a bailarina no jardim, faz uma cena incrível e no fim golpeia-a com uma faca. Na árvore, a qual a bailarina estava apoiada, há agora um cartaz transpassado por uma faca. A cigana horrorizada corre em busca do homem com a barbicha para revelar-lhe a esconderijo da bailarina que, nesse meio tempo, reaparece num atalho do jardim.
A bailarina espera o pintor num quarto da vila. Guiados pela cigana, entram o homem com a barbicha e os personagens do filme "O Coração da tela". A bailarina fica feliz em revê-los, pois agora entendiava-se sem êles. O homem de barbicha a envolve num filme, e ela se desmancha lá dentro. Vão todos embora, menos a cigana desmaiada.

Volta o pintor com a tela. Põe-se a procurar a bailarina por todo canto. Ressuscita a cigana, e fica sabendo o que aconteceu. Após té-la rechaçado, atira-se sôbre o cartaz do "Coração da tela", para encontrar a solução do enigma, e de repente percebe, ao pé da fôlha, impresso em letras minúsculas e quase imperceptíveis, o nome de uma região cinematográfica.

A janela de um vagão o pintor parte em busca desta região.

O roteiro era, portanto, intercalado de truques e procedimentos específicos da arte fílmica (sobreimpressões, desaparecimentos, metamorfoses). Maiakóvski pretendia talvez revelar, numa espécie de jogo de ilusionista que nos recomenda a Méliès, as fórmulas mágicas, os estratagemas e a substância fantástica, quase que a "filigrana" do cinema, efetuando aquilo que os críticos formalistas chamavam em literatura "desnudação do método".

Os vultos que se desprendem do filme, os personagens reais que "transparecem", a semelhança tela-toalha, a crueldade da cigana-bruxa e a partida final do pintor para o país encantado da Cinelândia compõem um "maravilhoso" que imita, em tom futurístico, imagens e situações das fábulas, e sobretudo temas como a passagem através do espelho e a malignidade dos quadros animados. Não é sem razão que o filme era subtitulado "lenda do cinema".

A frágil bailarina de celulóide, digna de estar ao lado das pálidas heroínas de Griffith, assemelha-se à Colombina de papelão retratada por Blok em Balagantchik. O Mefistófeles de barbicha é uma variação dos gordões e dos "puros", mas com algo de lunático, que lembra os personagens das "sinfonias" poéticas de Biéli.

É possível que, ao tecer êste roteiro, Maiakóvski tenha-se recordado vagamente de certos filmes de Eugeni Bauer, como Koroliéva ekrana (A rainha da tela, 1916), que descrevia o mundo do cinema, ou Umiràiuchchi liëbied (O cisne agonizante, 1917), cujo protagonista era um pintor ansioso de pintar uma bailarina. A
julgar dos poucos fotogramas remanescentes, dir-se-ia que a decoração dos interiores, misto de futurismo e de atrasada "Sezession", estivesse modelada nos enfeites estilizados e vistosos dos cinédramas de Bauer, que cuidava, com um escrúpulo raro naquele tempo, da composição pictórica dos planos.  

O tema do artista em busca de um amor ideal aproxima as aventuras do pintor às de Ivã Nov. Além disso, a partida final destes dois personagens recorda o afastar-se do poeta em direção a um setentrião mítico na tragédia juvenil.

Como no teatro, também no cinema Maiakóvski revelou grandes dotes dramaticos. "Os cineastas — escreveu ele a Lília Brik em abril de 1918 — dizem que sou para eles um ator extraordinário. Lisonjeiam-me com palavras, glória e dinheiro".

Não há dúvida, e podemos vê-lo em Bárichnia i Khuligán, de que sua atuação era baseada na mímica convulsa dos tenebrosos heróis de salão que triunfavam nos filmes da época. Tanto que em Drama v kabáré futuristov ele desempenhara o papel de um "homem demoníaco".

Sua brincadeira com o esqueleto e o revólver, suas cínicas poses de janota correspondem às atitudes enigmáticas de um Mozjúkhin ou um Maksimov. Com seus cabelos alisados e aparência galante, aproximava-se o pintor de Zakóvanaia jímni a V. Polónski, lírico intérprete de virtuosos e estetas. Nem devemos esquecer que ainda em 1918 rodavam-se na Rússia filmes adocicados, banais histórias de amor e infidelidade como Smiat i rastoptan mói duchiístis tzvietók (Murcha e pisada está minha florzinha cheirosa) ou Nad razbitoi tcháchei stchástia (Sobre a taça partida da felicidade).

Maiakóvski porém zombava daquele maneirismo patético com suas improvisações e fervor de poeta-tribuno. A casaca elegante não sufocou nêle o orgulho, o compromisso do artista na luta contra as convenções burguesas.

(2) Pisma Maiakóvskovo k L. I. Brik, em Névoite o Maiakóvskom cit., p. 110.
Na época da guerra civil foram rodados na Rússia diversos filmes exortativos, tipo filmes-cartaz. Maiakóvski contribuiu para esta produção improvisada e apressada escrevendo, entre o verão e o outono de 1920, o roteiro *Na front* (Ao “front”), *agitfilm* realizado em pouquíssimo tempo para os cinemas que serviam o exército combatente no *front* polonês”1).

A paixão pela arte cinematográfica renasceu em Maiakóvski após a viagem a Berlim e a Paris, em outubro-dezembro de 1922. Data daqueles meses o roteiro *Benz nº 22*, de que nos chegou apenas um trecho do prólogo.

O protagonista era um automóvel. Como já em *Mistéria-Buf*, Maiakóvski queria mostrar nesta “epopéia de cinqüenta corridas” que as máquinas, libertadas da opressão dos gordos, deixam de ser inimigas dos homens. A chave do roteiro está de fato numa didascália que recorda as falas dos objetos exultantes na apoteose da Terra Prometida: “Só Outubro, que libertou o homem, libertará também a máquina.”

Com sua galeria de gordos sebosos, de “carrancas zombeteiras” e de burgueses de cartola que engolem rodas, os trechos que restam reconduzem-nos aos desenhos da ROSTA.

A descrição da “grande cidade européia”, que serve de pano de fundo aos planos do prólogo (certainamente Berlim, a julgar pela escolha de uma Benz e a menção do Zoo), é realizada através de fotomontagens no estilo de Grosz e de John Heartfield: “Embaixo ônibus e bondes, no céu um enrédo de vagões que levam rápidamente de uma estação a outra. Ao longe o pontinho de um automóvel, que cresce até ocupar a tela toda”.

Colocando um automóvel no papel principal, Maiakóvski pretendia inserir neste roteiro as ideias do construtivismo e seu amor pela moderna civilização mecânica. O jôgo burlesco com as partes da máquina

---

antecipa as descobertas de filmes como *Bratichka* (O irmãozinho, 1926), em que Közintsev e Trauberg divertiram-se rodando com cortes inesperados os pneus, os eixos, o radiador de um caminhão, ou *Stároie i nóvoie* (O velho e o novo, 1929), em que Eisenstein faz como que uma brincadeira sobre o conselho de um trator.

Uma segunda viagem a Berlim, em setembro de 1923, sugeriu a Maiakovski a poesia "Kinopoviétrie" (Cinecontágio), sobre Charlie Chaplin. Parece-nos que ao compor aqueles versos ele tenha se recordado da Filmdichtung *Die Chapliniade*, (1920), de Iwan Goll, com quem encontrara-se em Paris no outono de 1922. Mas se o Chaplin de Goll é magro e assustado ("Charlot, und immer wieder Charlot zu sein!") e assume às vêzes o aspecto de Cristo com a coroa de espinhos, o de Maiakovski revela-se um mordaz gozador dos costumes e apóstolo dos necessitados.

A figura do "homenzinho amassado de Los Angeles" dá oportunidade ao poeta para zombar da Europa "das casacas e do five o'clock", dos gordos e das damas de "peito-palhoça". O público burguês, que ao ver seus filmes "relincha até as cólicas" e "chacota como uma mulherzinha beliscada", não se dá conta de que na realidade é Chaplin quem ri dêle, prenunciando o dia em que ("sensação universal") os oprimidos insurgir-se-ão.

Assim também Maiakovski pagou seu tributo ao grande ator, que despertava então grandes entusiasmos entre os intelectuais de vanguarda de todos os países. Aquela poesia correlaciona-se com um bizarro volume-zinho sobre Chaplin que Chklovski publicou no mesmo ano em Berlim, junto com Piotr Bogatiriév e Konstantin Terechkówitch.

Como já dissemos, naquela época o cinema americano apaixonava os jovens artistas soviéticos. E não só a roda de artistas e escritores, mas todo o povo em-

---

polgava-se com Keaton, Chaplin, Lilian Gish, os cavalheiros dos western, Pickford e Fairbanks.  

Quando, em 1926, Mary e Douglas visitaram a URSS, a multidão acolheu-os calorosamente. Chklovski conta:

Mary Pickford chegou com Douglas, que tinha as bochechas tão grandes que escondiam as orelhas.

Ela viajou longamente pelos pobre campos em tíaras. Acompanhava-a um fotógrafo para filmá-la, não mais jovem, e a seu gordo marido glorioso, mas já a ponto de deixar a glória.

O trem corria, corriam amarelas estações. Nas plataformas das estações as pessoas gritavam.

Agitavam bonés.

Garôtas de blusa feita de écharpes de sêda davam as boas-vindas a Mary. Na estação reuniram-se quinze mil pessoas. O público dependurava-se das pilastras da plataforma. Gente velha com as calças puxadas para cima, gente com o paletó preso por um só botão, gente de camisa grossa de flanela saudava a célebre americana.

A multidão corria atrás do automóvel. No carro, Mary de cabeça descoberta, seus cabelos de ouro em pô...  

Rodou-se também um filme, em que Igor Ilínski, tendo chegado a Moscou de uma aldeia remota para ver a “noiva da América”, recebia um beijo de Mary, adquirindo uma repentina e deslumbrante celebridade.

6.

As opiniões de Maiakóvski sobre o cinema eram agora bem diversas das que enunciara nos três desconexos artigos de 1913. Na revista “kino-fot” o poeta publicou, em outubro de 1922, a seguinte declaração:

(2) Na poesia “Dolg Ukráine” (Uma dívida para com a Ucrânia), de 1926, Maiakóvski afirma:

Nós sabemos
se fuma
ou bebe Chaplin;

o que sejam os tocos
de ruínas da Itália;

Mas o que sabemos
do resto da Ucrânia?

(1) V. Chklovski, O Maiakóvskom cit., p. 191. Mary Pickford evocou esta viagem na autobiografia Sunshine and shadow, Londres, 1956, pp. 275-84: “Douglas and I spent one week in Moscow — a week of endless receptions and meetings and gigantic feasts” (p. 280).

Para vós o cinema é espetáculo.
Para mim quase concepção do mundo.
O cinema é portador de movimento.
O cinema é renovador das literaturas.
O cinema é destrutor da estética.
O cinema é audácia.
O cinema é esportivo.
O cinema é difusor de ideias.

Mas o cinema está enférmo. O capitalismo ofuscou seus olhos, encheu-os de ouro. Hábeis empresários guiávamo no longo do caminho. Amontoam dinheiro, comovendo os corações com temas lamurientos.

Isto deve acabar.

O comunismo deve subtrair o cinema aos guardiões que dele desfrutam.

O futurismo deve fazer com que se evapore a água estagnada da lentidão e da moral.

Sem isto teremos ou a "tchetchóka" importada da América ou apenas os "olhos com lágrima" dos Mozjúkhin.

A primeira já nos cansou.

O segundo mais ainda.¹

Naqueles anos Maiakóvski tratou de aprofundar seus conhecimentos da técnica cinematográfica, estudando sobretudo os processos dos filmes americanos. No artigo-entrevista Karaúil (Socorro), de 1927, ele apóia a superioridade do filme ocidental, porque "encontrou e utiliza meios especiais de expressão derivados da própria arte do cinema e insubstituíveis (o trem em Nossa hospitalidade², a transformação de Chaplin numa galinha em A febre do ouro, a sombra do trem que passa em Uma mulher de Paris etc.)³.

As ideias de Maiakóvski sobre o cinema neste período estão intimamente ligadas às tendências do LEF e da escola formalista. Críticos e filólogos como Chklóvski, Tinianov, Brik escreveram roteiros⁴, e as teorias

¹ (1) Kinó i kinó, em Póloie sobránie sotchiniéni, XII, Moscou, 1937, p. 41.
³ (3) Póloie sobránie sotchiniéni, XII, Moscou, 1937, p. 171. Em A Woman of Paris dirigido por Chaplin em 1923, os reflexos de um trem em movimento passavam pelo rosto de Edna Purviance.
⁴ (4) Dos inúmeros roteiros de Chklóvski recordamos ao menos, além de já citado Po zakónu (Dura Lex, 1926: direção L. Kulechóv), Tribúnia Miechóchanskáta (O amor a três, ou Leito e diva, 1927: direção A. Room — títulos em adaptação italiana — N. do E.). Obra de Tinianov é a "cinenovela à moda de Gógol", Chnìel (O capote), realizada por Közitézve y Trauberg em 1926. Brik escreveu o roteiro de Políomok Tchingúis-Khán (O descendente de Gengis-Khán, ou Tempestade sobre a Ásia, 1938: direção V. Pudovkin).
do LEF eram compartilhadas não só por Viertov e Eisenstein mas também por cineastas que não faziam parte do grupo, como Esfir Chub, Kózintzev e Kulechóv.

Este último, por exemplo, em harmonia com as fórmulas do construtivismo, considerava o diretor de cinema um engenheiro, um construtor. Uma filmagem não lhe parecia diversa da fabricação de uma máquina. Concebendo o ator, por ele definido “natúrchchik” (modelo) como um acróbata, ou melhor, como um engenho perfeitamente treinado, Kulechóv queria que a interpretação equivalesse a uma “soma de movimentos organizados”, a uma “sequência de processos cultiváveis”.

Maiakóvski tinha em comum com os cineastas da vanguarda a aversão pelo naturalismo descritivo, pelas nuances psicológicas, e o gosto por um cinema excêntrico, rico de astúcias e hipérboles, e sobretudo o interesse pelas crônicas e documentários.

Não foi sem razão que o mais significativo dos crepitantes manifestos de Dziga Viertov, que se formara serão a poesia futurista, apareceu na revista LEF, dirigida por Maiakóvski. Convencido de que o “Kinoglaz”, o Cine-olho, ou seja, a Objetiva, por ele transformada numa espécie de ídolo, de fétiche mecânico, tivesse uma percepção mais aguda que a do olho humano, Viertov exaltava a “ditadura do fato”, a montagem de planos filmados ao vivo, de documentos reais.

Com seus seguidores, os chamados “Kinóki”, Viertov moveu uma guerra ao cinema de arte, e, recusando a invenção, os atores, os travestimentos, confiou-se às virtudes da câmara, que registrava a vida sem máscara, na sua verdade nua e não-contaminada. “O cinedrama — escreveu ele — é ópio para o povo. O cinedrama e a religião são instrumentos de morte nas mãos dos capitalistas.”

Maiakóvski teve um fraco pelos cinepoemas de Viertov, em que a “fotografia” foi muitas vezes um pretexto para uma série de truques mirabolantes. Estimava a sensibilidade rítmica, a paciência compositiva

---


258
dêste diretor, cuja montagem emparelhava as imagens como estrofes de uma lírica, como versos assonantes.

Dziga Viertov conta em seus cadernos que o poeta disse-lhe uma vez: “O kinoglaz é um farol acaso sobre o fundo dos moldes da produção cinematográfica mundial” e observa: “Eu trabalho no campo do documentário poético. Por isso sou próximo e congelante tanto à canção popular quanto à poesia de Maiakóvski”.

Do apêgo de Maiakóvski aos documentários é testemunho sobretudo uma nota de 1927, em que ele se manifesta contra o filme Poet i izar (O poeta e o czar), de Vladimír Gardin, biografia vulgar e pomposa de Púchkin, enaltecendo, por outro lado, os filmes Padiénie dinásti Romanóvikh (A queda da dinastia dos Romanov) e Vieliki Put (O grande caminho), nos quais Esfir Chub reconstituiu, numa montagem inteligente, trechos de velhas crônicas. Na mesma nota o poeta critica Eisenstein, porque no filme Oktiábr (Outubro) fizeram Lénin ser interpretado por um operário que se parecia com ele, ao invés de utilizar as sequências dos cinejornais com a imagem autêntica do grande revolucionário.

Mas esta ligeira discordância não diminuiu a identidade de temas e formas que aproximam a obra de Eisenstein da de Maiakóvski. Pela densidade semântica e dinamismo interno dos planos, as rápidas frases de montagem de Eisenstein correspondem às metáforas intensas e tangíveis de Maiakóvski. O pathos de um corresponde às cadências oratórias do outro.

Ambos apaixonaram-se pela extravagância dos objetos mecânicos. Ambos recorreram aos meios do cartaz, às máscaras, às figuras emblemáticas. Os obe-

(1) Iz rabótchich tietaredii Dziga Viertova (Dos cadernos de notas de Dziga Viertov) em “Iskusstvo kinó” (A arte do cinema), 1927, 4.
(3) Cf. V. R. Gardin, Vospomínania (Reminiscências), II, Moscou 211. Maiakóvski tratou destes temas também em dois discursos pronunciados a 15 de outubro de 1927, durante uma dispu.ta sobre a política do Sovkinó. Após ter escarnecido do filme de Gardin e zombado do diretor Iakov Protazanov como senão campeão das “antiguidades seculares do cinema”, deteve-se sobre o Lénin de Oktiábr declarando: “Prometo-vos que no momento mais solene, onde quer que seja, assobiarei e cobrirei de ovos podres este falso Lénin (Vystuplenie na dispu.té “Put i Politika Sovkinó” (Intervenções no debate “Os caminhos e a política da Sovkinó”) em Nóvoie o Maiakóvskom, pp. 71-78).
sos de Maiakóvski comparam-se ao mafico “kulák” de
Stároie i nóvoie (O velho e o nôvo), que era um dos
filmes prediletos do poeta1. E a sátira aos funcionários
tardígrados em Bánia tem o mesmo caráter paradoxal
de certas sequências grotescas daquele filme, em que
Eisenstein escarnece dos monstruosos engenhos do bu-
rocratismo.

7.

Em agosto de 1926, respondendo a um questioná-
rio, Maiakóvski afirmou: “O trabalho cinematográfico
agradá-me sobretudo porque não é preciso traduzi-lo...
As freqüentes viagens ao exterior me deram vontade de
tratar sériamente de uma arte internacional”2.

Em 1926-27 o poeta criou uma série de roteiros:
Diéti (As crianças), Slon i spitchka (O elefante e o fós-
foro), Serdtze kinó, ili Serdtze vkrana (O Coração do
cinema ou O Coração da tela), Liubov Chkafoliúbova
(O amor de Chkafoliubov), Dekabriukhov i Oktabriu-
khov (Dezembro e Outubro), Kak pojíváiete? (Como
gui?5), Istória odnovó nagona (História de uma pistola),
Továríchch Kopitko, ili Daloi jir! (O companheiro Ko-
pitko, ou Abaxio a gordural) e Pozabud pro kamin
(Esqueça a lareira).

Fora Istória odnovó nagona, inconsistente e diluí-
do melodrama sobre um jovem comunista que uma
desilusão amorosa leva às farras e às drogas, êstes
roteiros têm todos algo de grotesco3. Repletos de truques
e jogos visuais, de recursos fantasiosos, vinculam-se
ao cinema americano. Querendo dar às imagens um
valor exclusivamente motório, sem qualquer nuances
cológica, Maiakóvski prende-se de fato aos recursos
mecânicos das comédias de Keystone, aos temas dos
seriados policiais, aos achados dos filmes de Chaplin.

(1) Cf. O. Brik, Stezenárnie mitarstva (Tribulações de cenarista) em
“Soviétskoe iskustvo”, 18 de abril de 1931, nº 19. No artigo Guzámi
poeta (Aos olhos do poeta), em “Kinó”, 11 de abril de 1940, nº 16, Brik
acrescenta que Maiakóvski estimava também os filmes Po zákoun
(Dura lex) e Posónok Tchinguza-Khana (O descendente de Gengís Cé).
(2) O kinó, (Sobre cinema), em Pólnoe sobranie sotchiënii, XII,
Moscou, 1937, p. 158.
(3) Cf. O. Brik, Stezenárnie mitarstva, em “Soviétskoe iskustvo”
(Arte soviética), 18 de abril de 1931, n, 19 e Maiakóvski-stenarist, em
“Iskustvo kinó”, 1940, 4.

260
E neste sentido suas invenções coincidem com os virtuosismos e astúcias dos filmes excêntricos de Kózintzev e Trauberg.

Dos roteiros de Maiakovski, o único que reúne ao enredo burlesco referências precisas de documentário é Diéii (As crianças), em que a descrição do campo dos pioneiros “Artiek” na Crimeia é alternada com as cômicas aventuras do businessman Tom Dopkins, chegado à península com sua mulher e filho. Enquanto o pequeno Jim toma banho perto de um acampamento de pioneiros, um vagabundo rouba-lhe as roupas. Dois velhacos, Mão Negra e Faraó (semelhantes aos bandidos de Petrogradationos contos de Kaviérin), sequestram o vagabundo pensando que fôsse o filho do americano e mandam a Mr. Dopkins uma carta ameaçadora.

Maiakovski parece aqui recordar-se do filme de Kulechov Neobitcháinie prikliutchênia mîstera westa v stranié bolchevikov (As extraordinárias aventuras de Mr. West no país dos bolcheviques), em que o senador americano West e o cowboy que lhe serve de escolta, mal chegaram a Moscou tropeçam com uma quadrilha de bandidos1. Na sequência em que o impassível Dopkins discute com a esposa se é ou não vantagem desembolsar a soma exigida para o resgate do filho (que está incómodo em meio aos pioneiros) ressurgem as deixas satíricas das poesias de Maiakovski sobre a América.

Na segunda parte as vistas cinzentas dos bairros operários de uma cidade inglesa, a presença obsessiva dos policiais e a estória do mineiro que atravessa a cidade inteira para levar uma garrafa de leite à filha doente, lembram The Kid (O Garoto), de Chaplin; aos caprichos do garoto desrespeitoso que incomoda Carlitos em The Pilgrim (O Peregrino) somos reconduzidos pelas incríveis diábruras de algumas crianças traquinas na terceira parte.

As formas da comédia de pastelão fundem-se com o estilo hiperbólico da ROSTA na “cinecomédia cri-

(1) O argumento deste filme era do poeta futurista Nicolai Asaféiev.
meana"1 Slon i spitchka (O elefante e o fósforo), cujo herói é um enorme gordão, um burocrata obstuso que, com a fátua consorte-fósforo vai à estação de águas de Ialta para diminuir de peso.

Como as farsas de Fatty, êste roteiro, entremeado de perseguições, fugas, brigas, cambalhotas, gira em tórno da descomunal gordura do burocrata e o contraste entre a banha e a inesperada agilidade que revela nos momentos difíceis. Basta pensar na sequência em que o "paquiderme", que tomou por bandidos os fiscais do navio em que viaja, atira-se n'água e num pulo chega ao pôrto de Ialta, ultrapassando até um grupo de nadadores empenhados numa competição. Ou a sequência em que, entediado por um jovem comunista sabichão, foge sobre o monte Ai-Petri, para atirar-se do alto usando o guarda-chuva como paraquedas.

A narração destas aventuras funambulísticas é acompanhada por toques mordazes, que ressaltam o torpor parvo do funcionário em férias. Chegando, por exemplo, de calção, com pãzinha e balde, na praia do Mar Negro "fervilhando de corpos como papel de mósca", ele exclama: "Bela praia, mas não faz sentido que a tenham feito justamente ao lado do mar".

Um outro gordão burguês, "tio corpulento de rica aparência de chapéu-côco", aparece na "fantasia-fato" Serdtze kinó, ili Serdtze ekrana (O Coração do cinema, ou o Coração da tela), reconstituição um tanto diluída de Zakóvanaia filmii. O centro da ação desloca-se do enredo amoroso entre o poeta e a bailarina às prepotências do concessionário, o obeso sr. Barril, que especula cinicamente sobre as imagens de celulóide, correndo-as com seu vulgar "gosto do dólar".

Nesta variante Maiakóvski reuniu um grupo maior de personagens do cinema. Quando a Estréla desaparece da tela, Chaplin, Harold Lloyd e outras figuras amassadas, bonecos em duas dimensões, agrupam-se e, seguindo proposta de Fairbanks, resolvem empreender uma busca: "Abre o cortejo o automóvel do concessionário, seguido pelo automóvel-brinquedo de Buster.

(1) Maiakóvski passou o verão de 1926 na Crimeia, escrevendo, além de Diéti e Slon i spitchka também as didascálias para o filme Izvriél na zemlié (Judeus trabalhando a terra), rodado por Abram Room em Tevpatória com roteiro de Chklóvski e participação de Lilia Brik. Cf. Katanian, op. cit., p. 277.
Keaton. Atrás de Keaton galopa Douglas, atrás dele os cowboys com seus laços, atrás dos cowboys saltitam gangsters e policiais, olhando em torno a cada passo. Encerra o desfile Carlitos em pernas de pau com a bengala entre os dentes”.

O final é completamente diferente e menos feliz do que o de Zakóvania filmoi. Saindo do depósito cinematográfico, invadido por chamas simbólicas, um fotógrafo e uma jovem atriz (parecida com Coração da tela) detêm-se a observar um carpinteiro que trabalha nos andaimes de uma gigantesca construção. E uma didascália, que lembra os slogans de Dziga Viertov, comenta: “Por que não deveria também o cinema apear-se à vida viva? Este truque é mais puro do que um Douglas”.

Uma tumultuada série de gags percorre o roteiro Liubóv Chkafoliúbova (O amor de Chkafoliubov), alegre trama centralizada na figura do cómico Chkafoliubov (Armariófilo), conservador de um museu e fanático por tudo quanto é velharia, que veste antigo redingotes e considera diábólicos todos os modernos meios de locomoção.

A sátira aos que com ódio do presente choram os dias passados é abafada pela abundância de truques que se amontoam, engrenagens desenfreadas de um convulso mecanismo cómico. Certos trechos como um em que Chkafoliubov, de espada e tricórnio, persegue a saltos e cambalhotas a datilógrafa amada, bloqueando o trânsito dos bondes, ou um outro em que, para impedir que um cavalo morda um maço de flores, acaba por arrancar-lhe o rabo, têm a rapidez convulsa dos grotescos de Ridolini.

Ao repertório dos “cômicos” pertencem também os dois perturbados irmãos Nicolai e Ivã em Dekabriukhov e Oktiabriukhov (Dezembro e Outubro): o primeiro, um fanfarrão que fugiu para Paris com a chegada dos soldados vermelhos, é eleito pelo emigrado governador do Kiev, e o outro, que não conseguiu escapar, descobre por acaso um espião dos brancos, recebendo como recompensa o cargo de “presidente da comissão para a remoção da letra iat,1 dos letreiros das padarias da cidade de Kiev”.

(1) Letra do alfabeto cirílico suprimida na reforma ortográfica de 1917.
A comidade déste roteiro, em que se intercalam duas ações simultâneas, não parte de uma galopante sucessão de piadas frenéticas, mas da caricatura maliciosa de certos ambientes, como os hotéis e as rodas da emigração ou o cômodo escuro e trivial de Ivã e sua Mária Ivánovna.

Apenas Diéti e Dekabriukhov i Oktiabiukhov apareceram na tela. Diretores mediocres fizeram dêles filmes de pouca importância, feitos de qualquer jeito. Maiakóvski não teve muita sorte com o pessoal do cinema. Seus roteiros encontraram sempre a hostilidade dos burócratas, ao mesmo tempo que uma direção desleixada estragou os poucos realizados. É pena que não tenham dado em nada as conversações mantidas com René Clair em outubro de 1928 em Paris para um filme intitulado L'ídeal et la couverture (Ideal i odielal)².

Do roteiro cogitado pelo poeta para o diretor francês chegou-nos apenas um tênue traçado que julgamos importante transcresver:

Maiakóvski ama as mulheres. As mulheres amam Maiakóvski. Homem de sentimentos elevados, élé procura uma mulher ideal. Começou até a ler Tolstói. Forja com o pensamento criaturas ideais, promete a si mesmo unir seu destino sómente a uma mulher que corresponda ao seu sonho, mas encontra sempre outras mulheres.

Uma destas "outras mulheres" desceu de um Rolls Royce e teria caído se o idealista não a tivesse sustentado. A ligação com ela, vulgar, sensual, tempestuosa, é justamente o que Maiakóvski teria querido evitar. A situação torna-se pior quando, telefonando a um número que encontrou numa carta que lhe caiu por acaso nas mãos, fica encantado por uma voz feminina, profundamente humana e expressiva. As relações não passaram das conversas televônicas, da correspondência e a visão de uma imagem arisca que lhe estendia uma carta. Com acrescido fúbor élé volta à inevitável amante, sempre esperando escapar, para unir-se à querida desconhecida.

Os anos de busca, dificuldades pela amante de tôdas as maneiras, serviram pelo menos para quebrar a reserva da mulher. Ela declara que será dále e élé se purifica, abandono o amor terreno. Com o maior mistério a desconhecida é levada ao local do esplêndido encontro. Maiakóvski vai de encontro ao princípio e fim da sua vida.

(1) Diéti com o título Tróis (Os três: direção de A. Solovióv) e Dekabriukhov i Oktiabiukhov com o título Oktiabiukhov i Dekabriukhov (direção A. Smirnov-A. Ishander), ambas em 1928.

Mas basta um movimento de cabeça para que ele perceba que a desconhecida é a mesma mulher com quem passou tantos anos e que há pouco abandonara.

Este esquema contém temas de um intimismo pouco comum no cinema de Maiakóvski. É claro que nêle o grotesco barulhento vinha cedendo lugar a uma mansa e irônica melancolia, veiada de amargura. Ossip Brik lembra que o poeta gostara especialmente de um filme americano “sôbre uma môça e um rapaz que, encontrando-se por acaso entre a multidão, pela mesma multidão são separados e procuram em vão reencontrar-se, até descobrirem que eram vizinhos num enorme prédio de muitos andares e que nunca o souberam”.

Trata-se, ao que parece, do filme de Paul Fejos Lonesome (1928), deliciado conto de um idílio entre um operário e uma telefonista num parque de diversões de New York, sábado à noite. Os temas de Lonesome (a desolação dos homens nas metrópoles modernas, o colorido lirismo do Luna Park) eram dos que mais falam ao coração de Maiakóvski.

8.

Deixamos por último o roteiro experimental Kak pojivièete? (Como vai?), que narra em “cinco cine-detalhes” um dia do poeta. Seqüência de cortes e analogias relampajentes, de deformações e inversões, trama de audaciosos encaixes semânticos, êste cinepoema desenvolve com fantasia inesgotável aquêle comportamento estilístico que Jakobson denominou “atuação da metáfora”.

Maiakóvski, por exemplo, lê no jornal a notícia de um terremoto em Leninakan, e os objetos na sua escritaninha começam a tremer, o lustre se espátifa, o


(2) O. Brik, Glazámi poeta, cit., em “Kino”, 11 de abril de 1940, n. 16.

(3) No artigo Tchule stikhi cit., Lilia Brik reproduz um esboço do enredo, talvez para um roteiro, encontrado entre os papéis de Maiakóvski. Ele está convencida de que o poeta o tinha escrito sob a influência do filme Mědel aus Havanna, que ele viu em Berlim em 1932 aconselhada por Brecht. Das Mědel aus Havanna é o título alemão de The Cuban Love Song (A rumba do amor) de W. S. Van Dyke, com Lawrence Tibbett e Lupe Vlez. Ainda que o esquema de Maiakóvski e o conteúdo do filme tenham muito em comum, é absurdo supor uma influência, se pensarmos que o poeta morreu em abril de 1930, enquanto o filme foi feito sômente em 1931.

(4) Roman Jakobson, Nověèichala růskata poèsta, (A novíssima poesia russa), Praha, 1921, p. 20.
calendário se desmancha num monte de papel e a cha-
leira assobia, inchando-se “como que imitando um vul-
cão em erupção”. Ou, cochlilando no postigo de uma
caixa, Maiakovski derrama tinta nos papéis do conta-
dor, e os papéis transformam-se no Mar Negro. Ou
ainda, Maiakovski e uma garota inflamam-se, andando
“nas asas do amor”, e eis a atuação da metáfora: “à
garota e a Maiakovski nascem asas de avião”.

É um processo frequente na obra dos futuristas.
Basta recordar a cena de Ochibka Smiérti (O êrro da
morte), de Khliébnikov, em que a Morte declara ter a
cabeça “vazia como um copo” e é obrigada a desatar-
rachá-la para dar de beber a um defunto, ou o episódio
do homem que calça um beijo como galocha em Vla-
dimir Maiakovski ou os versos do poema “Pro eto”
(Disto), em que as lágrimas formam um rio sobre o qual
o poeta-plantigrado põe-se a navegar.

Podemos encontrar um exemplo também em Zá-
vist (Inveja) de Oliecha, em que os badalos dos sinos
dão vida a uma figura de sons, chamado Tom Virliri
(I, xii). Além disso, já Morgenstern, nos Galgenlieder
(“Ein Glockenton fliegt durch die Nacht”), entrevira
na trama sonora dos sinos a história de uma frívola Bim
que tráí Bum para fugir com Bum.

Neste roteiro reúnem-se todos os temas principais
da criação de Maiakovski. E em primeiro lugar reapar-
ecem, saltitantes e rebeldes, as letras do alfabeto. Na
sequência em que o poeta se apressa a compor uma lí-
rica, as letras se espalham e amontoam, como nos “poe-
mas fonéticos” de Hausmann.

Da cabeça começam a irromper as letras, volteando pelo
quarto.

Maiakovski pula, enfia-as no lápis.
Maiakovski derrama as letras do lápis, como rôscas de
um bastão, e com esforço anota-as no papel.
Letras voadoras enfiam-se em frases trituradas, para depois
escapar outra vez.

Por um instante pousam frases do tipo “Como eram belas,
como eram frescas as rosas” ou “O passarinho de Deus não
conhece” etc.

(1) Paul Klee ilustrou a poesia de Morgenstern no desenho Glocken-
toene, 1918.
(3) Verso de uma lirica de I. Miátiev, reproduzido por Turguéniev
numa poesia em prosa de 1879.
(4) Verso do poema “Tzigáni” (Os ciganos, 1824), de Púchkin.
Maïakovski separa com o lápis uma letra da outra, agarra-as e escolhe as necessárias.

O desfile das peças de vestuário, que descem às ruas com a desagravável dignidade de fetiches, lembra-nos a pitoresca sublevação das roupas e velharias em Vladimir Maïakovski. Passando os olhos pela página dos anúncios, o poeta pára na frase "Vista-se e cosa sômente na loja do Moskvochviéi!"1, e eis que de repente saem à rua "passados, novos em fôlha, sôzinhos, casacos e ternos: calças, paletós e colêtes, e cada um, no lugar da cabeça, traz um cartaz no qual está marcada uma soma considerável"2.

Como a bailarina de celulóide que se descolava da tela, diversos personagens de papel saltam das colunas do jornal que Maïakovski está lendo. A atenção do poeta é atraída, por exemplo, pela notícia de um suicídio, e imediatamente:

O jornal se levanta e forma um ângulo como um enorme leque.

Do canto escuro do jornal sai a figura de uma moça. Desesperada, levanta a mão com o revólver, leva o revólver à testa, aperta o gatilho.

Despedaçando o jornal, como um cão dilacera um arco estendido, Maïakovski pula dentro do quarto formado pelas páginas.

Procura agarrar e desviar a mão com o revólver, mas é tarde: a moça cai por terra.

Não falta em Kak pojiváiete? a caricatura dos pequenos burgueses. Há uma família de "alegres orangotangos" que odeiam a poesia, uma "família suiniforme" que visita Maïakovski, entediando-o com suas conversas. Para livrar-se deles, o poeta recorre a um guarda, que os aterroriza com o aviso de que previsões de terremoto aconselham passar a noite ao relento.

As falas entremeadas à descrição do encontro de Maïakovski com a "moça da crônica" (que é a mesma que se suicidara) são construídas sôbre uma espécie de negação afirmativa, sôbre um divertido jogo de oxímores, como as respostas de Sob Akin aos indiscretos num

(1) "Moskvochviéi": truste estatal moscovita da indústria do vestuário. Na lírica "Pániloch v Moskviéi (Meia-noite em Moscou), de julho de 1931, Mandelstam define-se "homem da época do Moskvochviéi".

(2) Reminiscência de certas colagens dadaístas.
trecho da *Comédia s ublistvom* (Comédia com homicídio):

— Mas eu não falarei com você.
A menina se afasta, vira a cabeça várias vezes, sacode-a em sinal de negação.
Por fim começa a falar.
— Mas eu não virei com você. Só dois passos.
Dá um passo atrás do outro.
Ele a toma pelo braço e caminham juntos.
Maiakovski colhe da calçada uma flor aparecida como por encanto.
Maiakovski diante da porta de casa.
— Mas você não vai subir comigo. Só por um instante.
Por toda parte é inverno. Somente diante da casa vê-se um jardim florido, árvores com pássaros. A fachada é coberta de rosas. Num banco o porteiro enxuga a testa suada.

Nas asas do amor.
Na menina e em Maiakovski nascem asas de avião.
A menina e Maiakovski sobem a voo à escada.
No quarto imundo tudo começa a florescer. Do tinteiro surgem lírios, os humilhes enfeites ornam-se de rosetas. A simples lampada vira um lustre.
Maiakovski derrama água de uma garrafa.
— Mas nós não beberemos. Só um copo.
A menina diz:
— Como é forte a sua água!
Ele toma-lhe o copo e aproxima-se devagar.
— Mas nós não nos beijaremos!
Beijam-se.

O florescimento inesperado do esquálido ambiente e a aparição das asas recordam o sonho de Chaplin em *The Kid* (O garoto), onde o triste bairro de slums vira uma região ilusória, tôda guirlandas e maçãs de rosas, e grandes asas brancas despontam nas costas dos habitantes¹.

Mas o roteiro todo é uma progressão crescente de prodígios e metamorfooses, no espírito dos filmes de vanguarda ocidentais. As figuras e os objetos mudam de dimensão a cada instante, como no mundo mágico de Alice. Vejamos, por exemplo, o episódio em que a cozinha de Maiakovski volta para casa, tendo às costas uma cesta com as compras e os jornais:


Uma rua em perspectiva. Trilhos de bonde vêm ao encontro da câmera. Do fundo, roda sôbre a objetiva o globo terrestre, aumentando rapidamente.

A entrada de casa. A porta abre sôzinha. O globo rola até à porta, diminuindo até poder entrar.

Pelo turbilhão de metáforas excêntricas, Kak pojiváiete? vincula-se aos mais arrojados poemas de Maiakovski, e sobretudo a “Óblako v chtanákh” (A nuvem de calças) e a “Pro eto” (Disto). As fórmulas cinéticas do futurismo combinam perfeitamente com a dinâmica e os expedientes da montagem cinematográfica.

A exuberância dos temas fantásticos confere ao dia do poeta o caráter de uma viagem imaginária num país de objetos animados, de sortilégios, de aparições de fábula. A trama elástica de crescimentos, desaparições, diminuições, pretende exprimir a comicidade da fragilidade humana e ao mesmo tempo a consoladora certeza de que a vida é uma série de imprevisíveis maravilhas.

Neste roteiro, como também na tragédia juvenil e nos poemas de amor, o que mais impressiona é a amplitud do horizonte, o relâmpago súbito das deixas metafísicas. O final, por exemplo, dilata-se como o final de “A nuvem de calças” sôbre uma paisagem cósmica, sôbre um fundo de estrélas. O carrossel das metáforas semelhantes a espelhos curvos e o transformismo inquieto dos personagens apaziguam-se, enfim, na enigmática imensidão do universo.
INDICE DE ILUSTRACOES

Cartaz de Kukryniksy para Os Banhos (1930).
Os Banhos no Teatro da Sátira em Moscou (1953) .... 11

Modêlo do cenário por Krokovski e Lavinski para Mistéria-Buf de Maiakovski (1921) ..................... 45

Professor Bubus, de Alexei Faiko. Desenhos feitos por Ilya Shlepyanov (1925) ............................... 68

Le Cucu Magnifique, de Crommelinck, em reapresentação em 1928 no Teatro Meyerhold .................. 112

Igor Ilinski em O Percevejo (Prissipkin), encenação de Meyerhold (1929) .................................. 153

Os Banhos, de Maiakovski, direção de Meyerhold (1930), primeiro ato ................................. 191

Desenhos de Maiakovski. Montagem ......................... 210

A Morte de Tarielkin, de Sukhovo-Kobylin. Encenada por estudantes do Teatro Meyerhold no Teatro do Instituto de Arte Teatral, 1922 ............................... 223

Prêsa pelo Filme (1918). Cena do filme onde aparecem Lilia Brîk (a bailarina) e Maiakovski (o pintor) .... 240
ÍNDICE

A

Akionov, J., 102
Aleksandrov, A. S. (Serge), 141, 145
Aleksandrov, Grigóri, 104, 150
Aleksiéi Aleksiéiev-Iákovlev, 81n., 82n., 198n.
Alexandre III, 74, 158, 199
Álperov, Dmitri, 222n.
Alpers, B., 124n., 127n., 133n., 145n., 177n., 203n.
Altman Natan, 72, 73, 102, 115
Andriánova-Pierietz (Várcara P.), 216
Andriéiev, Leonid, 48, 58n., 138, 231, 244n.

Andriéieva, M., 86, 88
Ánienkov, Iúri, 90, 91, 140, 141.
Antik, P., 244
Apollinaire, Guillaume, 55, 237, 241
Apúkhtin, Aleksiéi, 47, 228
Arcimboldo, Giuseppe, 55
Argan, Giulio Carlo, 236n.
Arkin, D., 235n.
Arp, Hans, 119n.
Artaud, Antonin, 47 e n., 236 e n., 250n.
Arvatov, Boris, 37n.
Aschenbrenner, Margot 37n.
Assiéie, Nicolai, 12, 15, 18, 22, 121, 129n., 164, 261n.
Babánova, M., 128, 133.
Bábel, Isaac, 121
Bagritzki, E., 22, 45, 164
Batian, Vadim, 24, 176, 177
Baliev, Nikita, 187
Bardeche, Maurice, 257n.
Bart, V., 30
Bauer, Engeni, 163, 252, 253
Beethoven, Ludwig van, 147
Beckmann, Max, 212
Biebutov, Valiéri, 100, 103, 126
Bišić, Andriei, 78, 138, 212, 252
Bierkov, P., 81n., 225n.
Biezimieniški, Aleksandr, 173, 195, 197
Blok, Aleksandr, 14, 33, 48, 59, 60, 64n., 77, 78, 82, 88, 117, 156, 158, 163, 168, 200, 212, 216, 217, 246n., 252.
Boccioni, Umberto, 24, 26
Bogatiriév, Piotr, 255
Bogdanov-Berezovski, 203
Bracelli, Giovanni Battista, 111
Braque, Georges, 30
Brasillach, Robert, 257n.
Brecht, Bertolt, 265n.
Brik, Lilia, 15n., 36n., 60n., 75, 87, 183, 206, 245, 247, 248, 250, 253, 262n., 265
Brik, Ossip, 72-75, 121, 155, 165n., 248, 257 e n., 260n., 265 e n.
Brjussov, V., 71
Brodski, Isaac, 198
Bulgakov, Mikhail, 232
Burliu, David, 12, 15 e n., 17-20, 23, 26, 29-32, 70, 73, 186n., 242 e n., 245, 247.
Burliu, Nicolai, 12, 23, 24, 242
Byron, G. Gordon, 79

C
Ceck, S., 178
Chagall, Marc, 30, 73, 116, 212
Chaplin, Charles, 57, 138, 214, 255 e n., 256, 257 e n., 260, 261, 268
Charlot, v. Chaplin
Chchedrin, R., 104 n.
Chchóv, A., 40
Chchúkin, 30
Chebálín, V., 204
Chestakov, V., 123
Chesteritan, Gilbert Keit, 123
Chitova, V., 187n.
Chklóvski, Victor, 28n., 31n., 42 e n., 53n., 60n., 64n., 72n.; 83n., 89n., 118 e n., 121-123n., 125 e n., 127n., 141n., 142n., 143 e n., 145n., 148n., 152 e n., 243 e n., 245 e n., 248 e n., 255, 256 e n., 257 e n., 258n., 262n.
Chkólivik, I., 30, 62, 146
Chopin, Fryderyk, 137
Chostakóvitc, D., 130n., 157, 185.
Chub, Esfir, 258, 259
Cimbal, S., 236n.
Clair, René, 264
Clemenceau, Georges, 93, 95, 100
Crommelynk, Fernand, 123, 128, 129, 154
Cruze, James, 130

D
Danilov, S., 137n., 144n., 146n.
Dankman, A., 222
Dante, 71
Dargomíjski, A., 138
De Amicis, Edmondo, 248
Deineka, Aleksandr, 204
Delvari, Georges, 141, 216

274
Dérain, A., 30, 31
Diáquilev, S., 39
Didelot, C.-L., 202
Dienikin, A., 93
Dierjávin, G., 13, 164
Dierjávin, K., 63n., 91, 116n.
Dimíttriev, I., 214n., 215n., 216n., 217n.
Dimíttriev, V., 115, 127
Doğanayi, Ernest von, 234
Dostøjewski, F., 18, 28, 89, 187
Dráudin, T., 99
Dreiden, Simon, 156
Duchamp, Marcel, 57
Dulac, Germaine, 250n.
Durov, Anatolij, 215n.
Durov, Vladimir, 215n.
Duvákin, V., 92n.

E

Edison, Thomas Alva, 110
Euchenbaum, Boris, 72
Einstein, Albert, 109-110, 200
Eisenstein, Sierguéi M., 12, 73, 104, 121, 122n., 131, 140, 148-152, 205n., 214, 220, 227n., 245n., 255, 258, 259, 260
Ekster, Aleksandra, 30, 39, 63, 73, 116, 136, 146
Erdman, Boris, 213, 215
Erdman, Nicolai, 105, 137, 177, 179
Erenberg, Vladimir, 203n.
Erenburg, Ilia, 70 e n., 85n., 119n., 135
Erlich, Victor, 72n.
Éventov, I., 28n, 105n.

F

Faikto, A., 123, 135, 136
Fairbanks, Douglas, 129, 172, 255n., 256
Falk, Robert, 30, 72
Fatty, nome de arte de Rosco Arbuckle, 197, 262
Fejos, Paul, 265
Ferdinandov, B., 114, 124, 134, 140, 148
Femillade, Louis, 248
Fievrański, A., 46n., 86n., 88n., 99n., 101n., 103n., 104n., 105n., 106n., 109n., 124n., 170n., 185n., 205n., 207n., 221n., 265n.
Filonev, D., 30, 62, 146
Fiódorov, N., 53, 110, 199
Fiódorov, V., 227n.
Fomvizin, Denis, 199
Ford, Charles, 172n., 256n., 257n.
Foregger, Nicolai, 109, 114, 124, 148, 153, 155, 213
Fort Paul, 234
Fortugé, 154n.
Fraenkel, Heinvick, 172n.
Fratellini, Albert, 215n.
Fredlich, Oliég, 247

G

Gabo, N., 119n.
Gan, Aleksséï, 119 en.
Gardin, Vladimir R., 259 e n.
Gärin, E., 133, 138
Gay, John, 202
Giacomino, 216
Gish, Lilian, 256
Glier, R., 202, 230
Glinka, M., 105, 138
Gniésin, M., 138
Gógol, Nicolai, 25n., 51, 137, 138, 139n., 144-147, 154, 199, 228, 238
Goldschmidt, Alfons, 116n.
Goltschmidt, Vladimir, 26, 71
Goleizowski, Kasstan, 124, 213
Goll, Iwan, 255
Golouchev, S., 231
Golovin, A., 127
Gontcharova, N., 20, 30, 31, 32, 35, 39 e n., 242
Gorelik, Mordecai, 116n., 123n.
Gorin-Goriánov, Boris, 158
Górki, M., 142n.
Gorodietzkii, Sierguéi, 40

275
Gorski, Alksandr, 213
Gourfinkel, Nina, 99n., 148n.
Gozzi, Carlo, 101, 115
Grabbe, Christian Dietrich, 66
Granovskii, Aleksei, 102, 114, 116.
Gribojevod, A., 55, 139, 205n.
Griffith, David Wark, 252
Grigorjev, Boris, 125
Gritz, T., 32n., 211n.
Grinkelg, Liev., 245 e n. 246
Gropius, Walter, 236
Grozs, George, 98, 161, 165 e n., 254.
Guro, Elena, 15
Gruchner, S., 185n.
Gvozdiev, A., 124 n., 161n.

H

Haftmann, Werner, 30n., 54n.
Hasek, Jaroslav, 16, 147
Hausmann, Raoul, 266 e n. Heartfield, John, 254
Hildebrandt, Hans, 66n., 141n.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 62, 115, 139
Honze, J., 42n., 124n., 236n.
Huff, Theodore, 268n.
Hugnet, Georges, 146n.

I

Iakulovov, G., 39, 70-71, 115
Iarón, Grigóri, 226
Ichikawa, Sadanji, 154 e n.
Ioláguin, I., 124n., 135n., 234n.
Ielizaveta Petrovna, 157
Ierebóv, Piotr, 35n.
Iessiénin, Sergeui, 13, 19, 78, 79, 96, 128, 172, 218
Ievlinov, B., 65m.

Ievriéinov, N., 19, 41, 61, 91 e n., 151, 152n., 203n., 232n.
Ilf, Iliá, 147, 168, 199
Inber, Nat., 71n.
Isander, A., 202
Iudéinitch, N., 93
Iúriev, Iúri, 235
Iuriéniev, R., 148n.
Iutkiévitch, S., 122n., 140, 143, 148n., 187, 188n., 194, 195 e n., 207 e n.
Ivanov, Alksandr, 77
Ivanov, Viacheslav, 40

J

Jakobson, Roman, 72, 109, 200, 265 e n.
Janácek, Leos, 178
Jarry, Alfred, 147
Jeanne, René, 172n., 256n., 257n.
Jéguin, Liev, 23
Jones, Sidney, 105
Jukovski, S., 29

K

Kalínikov, Ióssif, 169, 171
Kalitin, N., 183n., 187, 207n.
Kamiénski, Wassili, 12, 15, 20 e n., 23n., 26 e n., 29, 34, 35, 40, 43n., 70-73, 88, 121, 125, 186n., 211n., 212n., 213 e n., 235 e n.
Kandinski, V., 54 e n., 72, 119n.
Karandash, 215
Kassianov, Vladímir, 242
Pietrővskij, D., 34, 35n.
Pilsudski, J., 93
Piotróvski, A., 91
Pirmonichvili, Niko, 32
Piscator, Erwin, 161, 236 e n.
Plutchek, Valentín, 104n, 187, 188, 194, 195 e n., 207 e n.
Pobledonostsev, K., 199
Podgaiétzki, M., 135, 154
Pogodin, N., 236
Polianovskij, Maks, 242, 243n, 247 e n.
Polónski, V., 169, 253
Popova, L., 117, 119, 121, 123, 128, 130
Pozner, Vladímir, 173 e n.
Prokófiev, Sierguéi, 182, 185, 186n.
Protazanov, Iakov, 185, 259n.
Pudovkin, V., 257n.
Pugatchov, E., 34
Puchkin, A., 13, 18, 37, 74, 172, 184, 247, 259, 266n.
Putin, N., 37n, 72, 73, 118 e n., 225 e n., 227 e n.
Puviance, Edna, 257n.
Puchmin, B., 230
R
Rabinóvitch, J. 131
Rachmáninov, S., 17
Radlov, N. E., 118n.
Radlov, Sierguéi, 43 e n., 44 n., 90, 91, 114, 139 e n., 141, 142 e n., 214, 222
Raduński, J., 214n, 215n, 216n., 219n.
Rafael, 31, 74
Rafálski, M., 116n.
Raich, Zináida, 133, 204, 235, 238
Raikhel, A., 188n.
Rait, Rita, 103 e n., 198n.
Rostrelli, Bartolomeo, 74
Révédel, E., 102
Rázin, Stienka, 34
Read, Herbert, 119n.
Rébikova, Aleksandra, 249n, 250
Rémy Tristan, 215n.
Riabuchínski, Páviel, 175n.
Richter, Hans, 236
Ridolini, nome de arte de
Larry Semon, 263
Riemizov, Aleksiéi, 40, 83
Rimskiy-Kórsakov, N., 146
Ripellino, Angelo Maria, 74n, 121n.
Rochal, Grigori, 134
Ródtchenko, A., 72, 117, 119, 121, 152, 180, 184-185.
Romachov, Boris, 176n, 179
Romañov, Pontieli useMemo, 170n.
Room, Abram, 257n, 262n.
Rostótski, B., 60n, 62n, 249n.
Ruskin, V., 92
Rostovtzev, M., 158, 226
Roth, Joseph, 116n.
Rouault, Georges, 30
Rousseau, Jean-Jacques, 76
Royer, Jean-Michel, 236n.
Rózanov, V., 139
Rózanova, O., 30, 36, 72
Rukavichnikov, Ivá, 213, 214
Rumiántsev, Mikhail, 215 e n.
S
Sakhnovski, I., 102
Saltikov-Chchedrin, 195n.
Sapak, Ve. 187n.
Sapunov, N., 138
Sarian, M., 26
Schlemmer, Oskar, 21, 66, 140, 141 e n., 204
Schnittler, Arthur, 234
Schreyer, Lothar, 21n., 39n., 54n., 67n.
Schwitters, Kurt, 42, 145
Scott, A. C., 154n.
Selvínzki, Ilíá, 109
Semett, Mack, 189, 205
Seton, Marie, 148n.
Seuphor, Michel, 38n.
Severini, Gino, 177
Shakespeare, William, 136n.
Siémirovski, S., 42
Sieverianín, Igor, 14, 15, 24, 173, 176, 198, 242
Simolin, B., 104

279
Sinclair, Upton, 135
Slavíníski, Levqueni, 248
Slonimsky, I., 124, 202
Smichlíávej, Valéři, 148, 245n.
Smírnov, A., 123n., 265n.
Smolín, D., 146, 164
Smolitch, N., 157
Snopkov, P. 203 n.
Sologub, Fió dor, 163n.
Solovió, A., 264n.
Solovió, V., 87, 91
Sonrel, Pierre, 236n.
Spassky, S., 70n.
Stanislávski, K., 79 e n., 114, 132, 226, 230-233
Sterenberg, D., 72, 73
Stiepanova, V., 117, 118, 121, 123, 129, 184
Strauch, Maksim, 133, 205, 206
Stravínskí, Igor, 186
Subótik, L., 106n.
Súkhovo-Koblián, A., 123, 129, 163, 194, 196, 199, 227
Svjerdlín, Liev, 133, 205
Sweeney, James Johnson, 116n.
Szaniawski, Jersy, 255n.

T

Tai-Choa, 202n.
Tairov, Aleksandr, 39, 43n., 63, 71, 114-116, 124, 125, 154, 214, 234n., 237.
Tatlin, Vladimír, 30, 37, 41, 42, 70, 71, 117-118, 123, 127, 140
Taylor, Frederick Winslow, 148
Tchaikóvscki, P., 157n.
Tchapek, Josef, 31
Tchardínín, P., 169
Tchitchikov, 25
Tchekhov, A., 51, 228, 229, 231, 238
Tchekchov, Mikhail, 138, 187
Tcheleplianov, Ilia, 135, 136
Tchekríguin, Vassili, 23, 30, 53
Tcheriemnikh, M., 92
Tcherniávskí, J., 188n.
Tchernichévski, N., 180
Tchári, Sacha, 28 e n.
Tchukovský, Kornié, 22 e n., 28 e n., 35 e n., 244n.
Terechkovitch, K., 255
Thomas, Ambroise, 14
Thúchkin, N., 79n., 132n.
Tibbett, Lawrence, 265n.
Tichler, A., 104n.
Tiémérín, A., 133
Tieriéntiev, J., 37, 42, 140 e n., 146, 147
Tiúnanov, Íurí, 121, 184 e n., 257 e n.
Toepplitz, Jersy, 148
Toepplitz, Krzyuggestof Teodor, 246n.
Toller, Ernst, 116n.
Tolstoí, A., 200
Tolstoí, Leão, 18, 76, 95, 99, 141, 264.
Tranberg, L., 131, 139n., 147, 169n., 185, 214, 237, 255, 257n., 261.
Triéinin, Vladímir, 28n.
Trietiakóv, Sierguei, 53, 100, 121-122, 151, 227, 236
Trioleit, Elsa, 46 e n., 181 e n., 186 e n.
Truzzi, Williams, 218, 222
Tugendchold, ou Tugendhold, Jacques, 41n., 116n., 136n.
Turgúiéniev, J., 250, 266n.
Türkíin, Niceándr, 247, 250
Tzara, Tristan, 146n.
Tzvietáieva, Marina, 22

U

Uldaltzova, N., 72

V

Vakhtangov, Ievgueni, 43, 79 e n., 101, 115, 125, 129, 177
Vakhtangov, Sierguei, 204, 235
Van Dogen, Kees, 30
Van Dyke, W. S., 265n.
Van Gogh, Vincent, 30
Varlamov, A., 138
Varna, Henri, 154n.
Veisbrem, P. 204n.
Velez, Lupe, 265n.
Verhaeren, Émile, 25 e n.,
87, 98, 115, 126, 243
Vialov, 134
Vichniévski, Ven., 26n., 169n.,
171n., 215n., 242 e n.,
244.
Vichniévski, Vsevolod, 203
Viertov, Dziga, 121, 122,
152, 258, 259, 263
Viesmin, A., 123
Vinokur, G., 121
Vlaminck, Maurice, 30
Vogel, Jaroslav, 178n.
Volkov, Nikolai, 64n., 124n.,
237n.
Volóchinov, V., 204n.
Vorônski, A., 80n.
Vsevolódschi-Gerngross, 81n.,
123n.

W
Wagner, Richard, 128
Wells, Herbert George, 110,
199, 200
Whitman, Walt, 71
Wilson, Woodrow, 93
Wingler, Hans Maria, 66n.
Wrangel, P., 93

Z
Zabolótzcki, Nicolai, 13, 164
Zaitchikov, V., 133, 205
Zamiátin, Ievguéni, 83, 163
e n., 181, 190, 200
Zdaniévitj, Illia, dito Iliázol,
29, 31n., 32, 37, 38, 42,
146n.
Zetkin, Clara, 197
Zievjerjéiev, L., 62n.
Zglinicki, Friederich V., 172n.
Zielinski, Kornéli, 16n., 165
Znosko-Bocóvski, Ievg. A.,
234n.
Zograf, Nikolai, 136n.
Zonov, A., 106n., 226
Zóchchenko, M., 191 e n.,
203 e n.
COLEÇÃO DEBATES

4. *Obra Aberta*, Umberto Eco.
5. *Sexo e Temperamento*, Margaret Mead.
8. *O Sentido e a Máscara*, Gerd A. Bornheim.

283
10. Distúrbios Emocionais e Anti-Semitismo, N. W. Ackerman e M. Jahoda.
15. Sociologia do Esporte, Georges Magnane.
17. O Dorso do Tigre, Benedito Nunes.
18. Quadro da Arquitetura no Brasil, Nestor Goulart Reis Filho.
19. Apocalípticos e Integrados, Umberto Eco.
23. LSD, John Cashman.
25. Raça e Ciência I, Juan Comas e outros.
26. Shazam!, Álvaro de Moya.
27. As Artes Plásticas na Semana de 22, Aracy Amaral.
28. História e Ideologia, Francisco Iglesias.
30. Pequena Estética, Max Bense.
31. O Socialismo Utópico, Martin Buber.
32. A Tragédia Grega, Albin Lesky.
33. Filosofia em Nova Chave, Susanne K. Langer.
34. Tradição, Ciência do Povo, Luís da Câmara Cascudo.
35. O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco, Affonso Ávila.
36. Sartre, Gerd A. Bornheim.
37. Planejamento Urbano, Le Corbusier.
40. O Visível e o Invisível, Merleau-Ponty.
41. A Multidão Solitária, David Riesman.
42. Maiakovski e o Teatro de Vanguarda, A. M. Ripellino
43. A Grande Esperança do Século XX, J. Fourastié
44. Comunicação e Arte, Décio Pignatari
45. Unissexo, Charles Winick
46. A Arte de Agora, Agora, Herbert Read
47. Bauhaus — Novarquitetura, Walter Gropius
48. Signos em Rotação, Octavio Paz
49. A Escrita e a Diferença, Jacques Derrida
50. Linguagem e Mito, Ernst Cassirer
51. As Formas do Falso, Walnise Galvão
52. Mito e Realidade, Mircea Eliade
   Raça e Ciência II, L. C. Dunn e outros
   O Trabalho em Migalhas, George Friedman
   Espaço e Tempo, Hugh Lacey
   A Significação no Cinema, Christian Metz
   A Operação do Texto, Haroldo de Campos