

DRAMATURGIA CÊNICA PARA MISTÉRIO BUFO

Rosyane Trotta

Autora e diretora teatral;
pesquisadora de teatro de grupo;
professora do Departamento de Direção Teatral da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio).

Resumo: Escrita para o primeiro aniversário da revolução de outubro de 1917, *Mistério Bufo* é considerada a primeira peça soviética e, no teatro de Maiakovski, a primeira obra militante, que reúne engajamento político e vanguarda artística. No processo de encenação, em curso no Rio de Janeiro, a autora, na função de dramaturgista, se depara com as lacunas que a distância histórica e cultural coloca entre a obra e o espectador brasileiro de nosso tempo. Para colocar em questão o dramaturgismo, analisa a peça e descreve aspectos centrais do processo de encenação.

Palavras-chaves: releitura; dramaturgismo; encenação.

Résumé: Écrite pour le premier anniversaire de la Révolution d'Octobre 1917, le *Mystère-Bouffe* est considérée comme la première pièce soviétique. C'est aussi, dans le théâtre de Maiakovski, la première oeuvre militante, combinant engagement politique e avant-garde artistique. Dans le processus de mise en scène, qui est en cours a Rio de Janeiro, l'auteur de cet article, dans le rôle du *dramaturg*, fait face aux lacunes de la distance historique et culturelle entre l'oeuvre et le spectateur brésilien de notre temps. Pour remettre en cause la fonction du *dramaturg*, on examine la pièce et on décrit les principaux elements de la mise en scène.

Mots-clés: relecture; *dramaturg*; mise-en-scène

Obra teatral inédita nos palcos brasileiros, *Mistério Bufo*, do poeta Vladimir Maiakovski, constrói uma história da luta de classes na Rússia e coloca na Revolução de Outubro a esperança de uma sociedade justa. Na função de dramaturgista, participo do processo de encenação, em curso no Rio de Janeiro, sob a direção de Fábio Ferreira e Cláudio Baltar, que envolve ainda dezesseis atores e cinco preparadores de técnicas diversas. Neste texto, pretendo dividir com o leitor minhas percepções sobre o texto e os princípios do procedimento de releitura que os encenadores vêm empreendendo.

Pouco se tem explorado a obra teatral de Maiakovski: tivemos apenas duas peças

encenadas – *O Percevejo* e *Os Banhos*, ambas em 1981, época em que o país se despedia do regime militar. A dificuldade de encenar Maiakovski advém, em parte, do engajamento de sua dramaturgia no sistema soviético – embora a estrutura e a linguagem das peças sejam universais, os diálogos e ação propriamente dita se referem à história que o poeta russo presenciava e da qual participava fervorosamente. A distância histórica abre um fosso entre a obra e o espectador contemporâneo.

Patrice Pavis, em *A Herança Clássica do Teatro Pós-moderno* (Cuba: UNEAC, 1994), identifica três modos de abordagem e encenação de clássicos: atualização,

arqueologia e recriação. Na atualização, procura-se adaptar as palavras e as circunstâncias, de modo a fazer com que os personagens ajam “como se” tudo ocorresse no tempo presente. Pavis refuta esta abordagem argumentando que o tempo não atua apenas em detalhes removíveis. Por outro lado, a tentativa de reconstituição histórica coloca para o espectador a dificuldade de penetrar em uma realidade que ele desconhece, uma vez que a correspondência entre o indivíduo e o corpo social, entre o palco e a platéia, se perde na recepção do clássico. A recriação seria o único procedimento capaz de conferir perenidade ao clássico, de sugerir zonas de indeterminação, porque não trabalha sobre a permanência da significação.

Esse tipo de argumentação é muito estimulante quando estamos cientes da necessidade de “recriar”, pela total impossibilidade de atualizar ou resgatar o tempo histórico de um texto. Mas não diminui uma gota sequer da enxurrada de questões que nos invadem quando perguntamos “o que fazer?”, “como fazer?”. No processo em curso, a parceria de dois diretores com visões muito diferentes acerca do teatro garantiu, no mínimo, um percurso não linear e não monológico. O trabalho junto aos atores começou em maio, com duas estréias marcadas: a primeira, para setembro de 2009, em Brasília; a segunda, para janeiro de 2010, no Rio. A distância entre as duas temporadas permitiria rever o espetáculo e, principalmente, a dramaturgia.

Na pesquisa para a montagem – as obras do autor, sua biografia, estudos

sobre a vanguarda artística russa e outros temas relacionados – me surpreendi com a determinação do engajamento de Maiakovski na revolução e sua defesa sem restrições da arte como instrumento de propaganda. Sua verve de poeta não se sentia constrangida em trocar a liberdade pessoal pela palavra de ordem em prol da construção de uma nova subjetividade coletiva. Ao mesmo tempo, ele luta pela função do poeta no novo sistema – e, pela quantidade de versos que escreve a respeito, encontra interminável resistência. Se, diante do discurso político de sua peça, sentíamos a distância histórica, ao ler estes poemas nos percebíamos em igual condição: minoria insistente pregando a importância do imaginário em uma era que parece se preocupar unicamente com a produção e o consumo.

Usamos as duas versões da peça, que diferem bastante. Na primeira, escrita em 1918, a revolução acabara de ocorrer e a utopia de um Estado gerido pelos trabalhadores parecia estar ao alcance das mãos. Em 1921, data da segunda versão, o país vivia há três anos sob guerra civil e muitos operários haviam deixado as usinas para se juntar à luta armada; a miséria se agravava, a fome e o frio assolavam o povo; e dentro do próprio partido, as dissensões instauravam uma crise. O caminho para a utopia se mostrava bem mais longo. Por isso, a segunda versão da peça tem humor ácido, referências diretas aos personagens da política, explicitação dos conflitos ideológicos.

Resumidamente, a peça narra a trajetória política de um grupo dividido em duas classes:

Os Puros e os Impuros. No prólogo da versão de 1921, Maiakovski sintetiza a história. As traduções¹ espanhola e francesa diferem já neste trecho. Na francesa, a crítica ao teatro é genérica. Na espanhola, da qual transcrevo abaixo a primeira parte, ele faz referências diretas aos espetáculos de entretenimento e às montagens realistas de Tchekov. (Toda a peça é em versos e rimas; como não procurei construir as rimas, achei mais correto eliminar também a disposição em versos, porque se trata de fato de uma tradução livre.) O discurso do prólogo é atribuído a um personagem Impuro, sem especificação.

Dentro de um instante apresentaremos... o Mistério Bufo. Devo dizer duas palavras: trata-se de algo novo. Para saltar por cima das cabeças é preciso que alguém nos ajude. Uma nova obra precisa de um prólogo.

Primeiro: o teatro está revirado. Os bem pensantes vão sair indignados. O que vocês esperam encontrar no teatro? Um pouco de prazer, não é? Mas que prazer é esse que fica limitado ao cenário? O cenário ocupa um terço do palco. Portanto, em um bom espetáculo, com muita decoração, o prazer aumentará três vezes. E, se não é interessante, não vale a pena ver nem um terço...

Para outros teatros, a representação carece de importância: o cenário é um buraco de fechadura. O espectador, sentado, ereto ou reclinado, contempla um naco da vida alheia. Contempla e vê, tagarelar sobre sofás, tios Vânicas,

tias Sônias. A nós não interessa nem tios nem tias; tios e tias vocês encontram em casa. Também lhes mostraremos a verdadeira vida, mas transformada pelo teatro em um espetáculo surpreendente.

O primeiro ato é, em resumo, o seguinte: a terra derrete. Passos apressados fogem do dilúvio revolucionário. Sete pares de impuros e outros sete de puros, quer dizer, quatorze proletários e quatorze burgueses. No meio, um conciliador em lágrimas, o menchevique. O Pólo Norte submerge. O dilúvio inunda o último refúgio. (Maiakovski, 1971, p. 61/63)

Diante do problema colocado no primeiro ato, os Puros decidem construir uma arca e deixar para trás os Impuros. Desistem desta “salvação de classe” diante da constatação de que nenhum deles sabe serrar, lixar ou soldar. E são os Impuros que constroem a arca. Os Puros se despedem do velho mundo com suspiros e saudades dos velhos hábitos, como sentar em volta da mesa para as refeições acompanhadas de chá, caviar e canapés. Os Impuros comemoram e tratam de comer o que eles mesmos caçam e pescam, enquanto os Puros, cujo dinheiro se mostra inútil naquelas circunstâncias, não sabem sequer manufaturar um arpão. Resta então a eles arquitetar um plano para confiscar a comida dos Impuros. Este plano é a Monarquia: eles fabricarão um rei que governará os alimentos e ordenará que toda a comida lhe seja entregue e, então, os Puros poderão comer. Eles colocam em prática o plano, escolhendo Négus para o papel de rei. No entanto, o falso rei mostra que não tem

1 Há uma tradução brasileira, recém-publicada, da versão de 1918 (ver Bibliografia). No entanto ali, me parece, o objetivo de rimar tornou o texto truncado. É difícil imaginar que um poeta popular, como se queria Maiakovski, escrevesse versos rebuscados para o teatro.

compromisso com questões de classe. Segue um trecho deste diálogo.

Pope – Ele comeu tudo isso sozinho!
Paxá – Traidor! Vou enfiar o pé nesse monte de banha!
Négus – Silêncio! Eu sou o escolhido do Senhor!
Alemão – O escolhido! O escolhido! Se você tivesse, como nós, que...
Diplomata – ... dormir sem jantar!
(...)
Intelectual – Que desprezo profundo pelos problemas espirituais! De pança estufada, ele não pensa em nada.
Francês – Senhores! Ouçam... Eu já me sinto democrata de coração.
Alemão – Boa nova! Eu morro de amor pelos Impuros.
Persa – Quem foi que inventou essa monarquia?
Diplomata – A autocracia como forma de poder está indiscutivelmente falida.
Especulador – Vocês falam do estômago pra fora!
Alemão – É sério! Muito sério! O golpe de estado amadurece. Fim das discórdias!
Conciliador – Viva a assembléia legislativa!
(Maiakovski, 1989, p.166/169)

Os Puros têm, como se vê, dois modos de classificação: a nacionalidade e a função social, representando a burguesia na sociedade russa e o imperialismo do passado e do presente. Já os Impuros são designados apenas por suas funções profissionais. Na segunda versão são incluídas, no meio dos dois grupos, quatro funções “sem partido”: a dama, o intelectual, o conciliador e o especulador, que no entanto estão sempre junto aos Puros, embora sempre dispostos a mudar de lado quando a situação aperta para os ricos. Curioso que, nesta lógica, o jornalista seja um impuro, o intelectual seja um “vaselina” e o diplomata, um puro. Maiakovski deixa claro que não ter ideologia

definida significa ser um branco, ou seja, menchevique, liberal e anti-revolucionário. Eis como a Dama se define:

Minha nacionalidade? Polivalente e variada. Cidadã da décima primeira hora, eu era russa no começo. Fiquei ali encurralada – os bolcheviques – que horror! Mulher delicada, alma refinada, eu me polonisei. Depois, com os bolcheviques nos calcanhares, me tornei cidadã da baixa Ucrânia. Mas Kharkov mudou de mãos dez vezes no mínimo. E eu me fiz então republicana em Odessa. Wrangel recuou até a Criméia. E eis-me naturalizada wrangeliana. Persegui-ram os brancos por mares e campos. Tornei-me dançarina otomana. A maré vermelha cercou Constantinopla. Bati na porta de Paris e me nacionalizei nos Champs-Élysées. Mudei de pátria pelo menos vinte vezes. Eis-me agora cidadã Kamtchatka. Que tempo infame faz no pólo! Impossível vestir uma roupa correta. (Maiakovski, 1989, p. 140/141)

Já o Conciliador, quando Puros e Impuros têm seu primeiro conflito, no final do primeiro ato, tem uma “crise de nervos” e faz um apelo patético:

Escutem! Eu não agüento mais isso! Eu esperava um dilúvio patenteado por Kautski: com cabras robustas comendo repolhos bem plantados. E agora todos os homens estão em guerra e se matam entre irmãos. Vermelhos, eu os amo! E eu amo vocês, ô Brancos! Escutem! Eu não agüento mais isso! (Maiakovski, 1989, p. 142)

Estes personagens sem cor política representam os reformistas e social-democratas que impedem os avanços da Revolução na Rússia e no mundo. Maiakovski os apresenta como covardes e parasitas. Eles só aparecem na versão de 1921, quando os bolcheviques encontram oposição dentro e fora do país.

Voltando à fábula: vindo que seu plano fracassou, os Puros fazem aliança com os Impuros. Promovem uma revolta e derrubam a monarquia – o rei é jogado na água. Na república democrática, os Puros se auto-intitulam ministros e designam aos Impuros a função de cidadãos-operários, prometendo que tudo será repartido. A história se repete: assim como fizera o rei, os Puros comem toda a comida. Segue o diálogo.

Costureira e lavadeira – O conselho ministerial zerou o caixa!

Carpinteiro – Levamos uma facada nas costas!

Vozes – E uma garfada na barriga!

Mineiro – (...) A república é um rei de cem bocas!

Francês – Vocês reclamam demais. Dividimos em partes iguais: para uns a rosca, para outros o buraco! É assim que funciona a república democrática.

Comerciante – Não há melancia para todos os dentes: para uns a polpa, para outros as sementes.

Conciliador – Mas vejam que novamente nosso projeto é sacrificado. Recaimos nas acusações e nos gritos. Chega! Chega! Nada de sangue! Escutem, não posso mais. Tudo isso está certo, o coletivo e tudo mais, mas isto leva séculos! Camaradas operários, vocês devem se reconciliar com os Puros! Escutem um velho menchevique experiente.

Lloyd-George – Me reconciliar? Eu empreguei aqui meu capital!

Soldado – Pode deixar. Eu mesmo vou te conciliar!

Conciliador – Eu proponho acordo e apanho dos dois lados!

(...)

Conciliador – Cidadãos! Parem! Nossa política é justa e liberal... Viva a diversidade.

Impuros – Isso não é diversidade. É luta de classes. Lancemos os chacais na água! Vamos mostrar a eles a política! Vamos reviver o mês de outubro!

(...) (O especulador consegue se esconder num barril de carvão levando um pedaço de morsa. O intelectual e a

dama se jogam no outro. O conciliador segura a mão do jornalista e geme no esforço de retê-la.)

Jornalista – Assue o nariz, manteiga derretida.

(versão baseada em Maiakovski, 1989, p. 176/179; 1971, p.112/115)

Os Impuros e os Puros são personagens coletivos, máscaras sociais opostas. A comicidade é produzida pelos contrastes físicos, morais e sociais produzidos por esta parceria cênica. No antagonismo entre os dois grupos, a peça politiza a dupla clownesca branco/augusto, mas, invertendo parcialmente as funções, Maiakovski adapta a dupla à nova situação do país e a seu projeto artístico: os Puros são o objeto de derrisão e os Impuros correspondem ao clown branco, que deixa de ser o opressor, mantendo, no entanto, suas qualidades físicas.

Os Impuros são acrobatas; como trabalhadores, lutam pela sobrevivência; como revolucionários, assumem riscos e se lançam ao desconhecido em busca de uma nova sociedade. Sua performance física, aliada ao trabalho de equipe e ao objetivo que perseguem, é exemplar. São alpinistas que escalam o mastro da arca, escalam nuvens e vencem os inimigos. Inicialmente, eles são ingênuos: bêbados, eles titubeiam e se deixam ludibriar pelos Puros. A partir do segundo ato, eles se tornam incrédulos, combativos e safos. Mas mantêm a ingenuidade de pessoas simples que atraem a simpatia do público e levam o espectador à identificação e à auto-derrisão. Eles são proletários-heróis. Honestos, em oposição aos enganadores. Gozadores,

fazem o público rir com eles de todos os seus oponentes.

Esta oposição esquemática, que revela o heroísmo de uns e o ridículo dos outros, só é cômica porque vem revestida da motivação de uma revanche. Rimos dos Puros quando eles recebem os tabefes, os golpes e os jorros d'água, porque sabemos que, em posição de comando, eles esmagam os demais. Tentando bancar os espertos e sendo por fim destronados, eles correspondem à figura do Augusto. Como os Impuros, eles são acrobatas, mas suas proezas físicas servem a efeitos cômicos de erro e de covardia. Espertos e desonestos, eles dissimulam sua preocupação primeira – comer – atrás de justificativas nobres – a justiça, a igualdade. São personagens excêntricos, que mudam sem cessar de comportamento, sempre falseando e exagerando seus sentimentos.

De volta à fábula. Depois de jogar os Puros na água, os Impuros estão famintos e sem esperanças. Neste momento, surge o Homem Comum, uma aparição miraculosa no meio do oceano. Em síntese, ele diz: “se a montanha não vai a Maomé, ao diabo com a montanha”. E os exorta a buscar o paraíso terreno, lugar onde há eletricidade e o trabalho não faz calos. Ali “todos são aceitos, menos os pobres de espírito”. Ele desaparece tal como veio e os Impuros decidem escalar o mastro da embarcação para chegar a esta terra prometida – e os três atos seguintes consistem nos obstáculos que eles enfrentam. Na versão de 1918, todos os não-Impuros são jogados n'água. Na versão de 21, os personagens sem

cor política seguem na arca, como parasitas e dificultadores internos da empreitada.

No inferno, onde estão alguns dos Puros expulsos, os diabos tentam apavorá-los – mas eles riem da condenação lembrando que as agruras da realidade que viveram são bem mais terríveis. No paraíso, os anjos tentam atraí-los com um banquete, mas a comida, feita de nuvens, não satisfaz sua fome – eles desafiam Deus e os santos e prosseguem viagem. (Interessante saber que Meyerhold, na época da primeira encenação, teve dificuldade em fechar o elenco porque os atores se recusavam a participar de um espetáculo que agredia ícones sagrados do cristianismo.) A última barreira da revolução são, na primeira versão, os detritos do passado e, na segunda, a guerra civil, como descreve o Impuro do prólogo:

No quinto ato, a ruína, de fossas abertas, devora e destrói. Dentes de fome, dentes de miséria, ela abre a garganta de víbora. Trabalhamos sem parar e estamos de estômago vazio. Vencemos a ruína. No sexto ato, a comuna vence. Viva a comuna! Eis a vida verdadeira. O pano cai. Cabe a vocês abri-lo, cabe a vocês cantar. Tudo pronto? (Maiakovski, 1971, p.63/64)

É possível perceber que o autor começa falando na terceira pessoa – os puros, os impuros – e no final assume a primeira pessoa do plural, evidenciando não apenas sua identificação com o êxito do grupo, mas também o desejo de que este êxito se estenda a toda a sala, a todos os públicos e que a trajetória do *Mistério Bufo* seja a projeção do futuro. A utopia é o motor principal da peça e de seus personagens.

Percorso de recriação

Embora os diálogos de Maiakovski façam referência direta aos conflitos ideológicos vividos na jovem União Soviética, sua história trata da organização do homem em sociedade, da desigualdade e das tensões entre o indivíduo e o coletivo... temas que residem na narrativa, nos acontecimentos da fábula. A delimitação histórica e social do texto está mais nas palavras do que na ação. Seguindo esta observação, imaginei que se fosse possível traduzir toda a peça em uma pantomima, ou seja, o texto sem as palavras, a história seria clara e teríamos conseguido reter sua essência universal. A partir daí, seria possível decidir sobre os signos sonoros – palavra falada em cena, músicas e discursos em *off*, burburinhos, gromelô, som de objetos, etc – criando um discurso paralelo, que falaria sobre o nosso olhar. Com base nesta hipótese de processo, apresentei aos diretores um roteiro de ação que reduzia a peça a seus fatos e ações principais e que serviria de base para as improvisações e para a construção de uma pantomima que relatasse toda a história.

Quem já trabalhou nesta função sabe: dramaturgista e diretor imaginam coisas completamente diferentes, mesmo quando seus discursos parecem afinados. Na preparação do processo criativo, quando se discutem concepções e metodologias, podemos pensar que planejamos tudo, mas nunca sabemos nada sobre o que se revelará no processo. O que o diretor nos diz sobre o que pretende não corresponde ao que ele

visualiza, ou porque a palavra não dá conta da subjetividade ou porque efetivamente ele só sabe o vai fazer quando já está fazendo. Diante disso, o dramaturgista tem diversas opções: pode se acomodar como um técnico e fazer o que se pede; pode insistir na participação que deseja, brigar por suas idéias e exibir sua frustração; pode observar, no processo, o que é intrínseco (e não tem jeito) e o que pode ser mutável por meio de sua ação.

Uma característica definidora da encenação foi a determinação de deixar cerca de oitenta por cento do espetáculo a cargo da prática com os atores. Nada foi estabelecido a priori. De fixo havia apenas uma narrativa espacial: o espetáculo seria itinerante e cada ato se passaria em um espaço físico e cenográfico específico.

Ato I: a céu aberto. Parte dos atores chega pela parede do prédio, de rapel, e desce em uma rede colocada a sete metros acima do público. Em outra parede, há um “prédio” de três andares, cada andar com três cubículos, em cada cubículo um personagem. No chão, escorre água.

Ato II: galpão. Uma arca. Ao final, estruturas aéreas para acrobacias, que marcam a revolução dos Impuros e sua saída em busca do paraíso terrestre.

Atos III, IV e V: Itinerância.

Ato VI: dentro de uma sala, a cena final.

Entramos na sala de ensaio tendo em mãos apenas esta narrativa espacial e o roteiro. Na fase inicial, enquanto as oficinas tratavam de construir um material em comum, de amalgamar as diversidades, os diretores

trabalhavam sobre criações individuais, de modo a que este conjunto não fosse uma massa uniforme. De maio a setembro, os atores dedicaram aos ensaios de cinco a oito horas por dia, mais de dois terços deste tempo empregado em cinco oficinas específicas que se alternavam ao longo da semana: dança, acrobacia, voz, língua russa, música.

O título da peça diz exatamente o que ela é: combinação inusitada entre narrativa sacra e bufonaria. Meyerhold a encenou em um circo. Nós não tínhamos lona nem acrobatas. Mas a ausência do espaço tradicional era compensada pela itinerância e pela criação livre de outras espacialidades. A falta de atores capacitados para o circo era compensada pela direção de Claudio Baltar, um criador de estruturas e evoluções acrobáticas. A idéia de formar os atores para uma experiência definida de teatro animou os diretores. Para isso, era preciso que fossem jovens. Mas os jovens, em geral insipientes, não sustentam os harmônicos de um jogo teatral.

A saída apontava para um elenco com dois tipos de ator: os jovens, que aprenderiam as técnicas e tomariam conta da linguagem, e os exímios intérpretes, que se encarregariam do texto. No entanto, isso significaria estabelecer, no interior do processo, uma divisão de classes, os Puros e os Impuros do teatro: aqueles que chegam para ensaiar a sua parte e aqueles que trabalham do primeiro ao último minuto; a figura e o fundo; a palavra e o corpo e toda esta dicotomia que não se desejava reproduzir. Junte-se isso a dificuldade de conseguir atores disponíveis para fazer

daquele projeto a prioridade de suas vidas por cerca de dez meses, sem papel definido, sem função protagonista. No Rio de Janeiro! Não havia nenhum Hamlet, nenhuma Lady Macbeth a oferecer. Apenas a história de um coletivo, o desejo de dar àquelas figuras o olhar do nosso tempo e um monte de incertezas. Missão impossível. Assim, os diretores fincaram os pés na idéia do conjunto e o trabalho começou com os jovens, juntando-se a eles três ou quatro artistas de íntima relação com o trabalho corporal ou acrobático, mas sem cacoetes de “pureza” que impedissem sua entrega ao coletivo. Juntaram-se também o ator Thierry Tremouroux, e a atriz, Carolina Virguez. Cada um com sua “impureza”.

A estes elementos intrínsecos, somava-se a trajetória de Fábio Ferreira como criador e realizador do Festival Riocenacontemporânea e como diretor de espetáculos “pós-dramáticos” (para usar um termo da moda que economiza complexidades). Avesso ao aristotelismo, à mimese, ao teatro de representação, a favor do hipertexto e da performance, conseguia transformar uma composição feijão-com-arroz em uma cena de atraente estranhamento.

Abro um parêntesis. Duas décadas atrás, vendo-me aflita diante de um grupo composto unicamente por mulheres e das limitações que esta composição acarretaria, um colega me disse: “o limite é a linguagem”. As condições que temos para a criação e produção de uma obra teatral são componentes estéticos e, hoje, já não importam mais as condições ideais, não existem mais os parâmetros universais e definitivos: trata-se de explorar

favoravelmente as condições particulares para extrair delas a singularidade da linguagem. Creio ter sido precisamente este o procedimento adotado pela direção. Neste caminho, foram eleitas células definidoras de uma linguagem imaginada, em detrimento de outras. Do ponto de vista da dramaturgia, a ausência de determinados elementos imprimiu suas marcas na cena:

1) As técnicas fornecidas nas oficinas não contemplavam a interpretação (não houve, por exemplo, uma oficina de bufonaria ou outro tipo de jogo teatral que funcionasse como vocabulário comum na criação em conjunto).

2) A elaboração conceitual, a análise do texto, o conhecimento acerca do universo do autor, o entendimento da estética em construção foram deixados a cargo dos indivíduos (não havia horários dedicados à reflexão em conjunto e sequer à leitura coletiva da peça).

A falta destes elementos repercutiu no processo: sem um pensamento comum, os participantes, reunidos pela primeira vez para aquela empreitada, tinham dificuldade de encontrar qualquer tipo de consenso, ideológico ou estético.

Juntemos a isto um preceito do processo teatral contemporâneo: a cena deve ser construída de dentro para fora, ou seja, a partir do ator. Ela não parte de textos ou marcas, mas daquilo que o ator cria com base nos elementos fornecidos, atendendo deste modo a um duplo objetivo: fazer emergir do agente da cena a técnica interpretativa empregada; tornar este agente o principal responsável pela

recriação da dramaturgia e do sentido da cena. (Mas, entre os elementos fornecidos, não havia técnica interpretativa, células dramáticas ou fontes de sentido.)

Adotado de forma radical, este procedimento não apenas suprimiu o texto como material de trabalho como o próprio roteiro jamais foi fornecido aos atores. Se a ausência dos diálogos de Maiakovski afastava o ator de sua linguagem e temporalidade, a ausência do roteiro suprimia o verbo de ação. O que o ator recebia no ensaio, como ponto de partida para a improvisação, era muitas vezes um substantivo que sintetizava o tema daquele fragmento. Para a construção do primeiro ato, por exemplo, o diretor Fábio Ferreira pediu que cada um criasse um solo cujo tema era “o fim do mundo”. Este solo serviu de base para a criação das ações que se desenvolveriam nos cubículos do primeiro ato e funcionou também como workshop para os personagens que ganhariam destaque no segundo ato.

Em síntese, os elementos basilares da linguagem e do processo foram compostos por:

- narrativa espacial
- acrobacias de conjunto e invenção de estruturas e evoluções
- coreografias individuais e de conjunto
- canto e fala em russo
- elenco predominantemente jovem
- criação coletiva baseada em temas
- dramaturgia cênica contemporânea

A respeito deste último item, recorro à divulgação de alguns eventos (seminários, palestras, colóquios) em que o tema vem sendo definido e debatido. Ali aparecem técnicas definidoras da escrita cênica contemporânea: “formas híbridas”, “presentificação do performer”, “fragmentação narrativa”, “valorização dos estados perceptivos em detrimento de conteúdos racionalizados”, “espectador ativo”, “negação do mimético”. Junte tudo, mexa sem bater e sirva em porções individuais.

Encurtando o caminho deste artigo, sintetizo a estética da qual já se vê hoje meio corpo (estamos no final do segundo ato). Não há diálogo: há, aqui e ali, textos – alguns de Maiakovski, outros criados para os atores. A linguagem não se baseia na contracena, mas em cenas de conjunto, onde uma figura vez por outra se destaca e volta a se misturar ao todo. Não há comicidade: em lugar dela, plasticidade e tragicidade. O dramático cede lugar ao épico e ao lírico. A objetividade maiakovskiana, como a que vimos nos diálogos, se desloca para um subjetivo simbolismo. As cenas acrobáticas e coreográficas não são apenas belas e impressionantes, mas carregadas de significantes cujo sentido em muitos casos permanece em aberto. Não há unidade de interpretação quando a ação dramática se torna o foco da cena. A diferença entre Puros e Impuros se esmaece.

Alguns dirão: mas isto não é recriar, é perverter. E provavelmente uma dramaturgista não deveria defender a encenação em detrimento do texto. Acredito, no entanto, que

o dramaturgismo se faz junto ao espetáculo e ao processo. Ele deve evitar, por exemplo, que a determinação de montar um texto clássico torne o diretor indiferente às condições concretas do material humano e dos limites das possibilidades obtidas no processo.

Diz Jean Duvignaud que, em determinadas épocas, certos textos não podem ser montados porque a sociedade não oferece mais os atores adequados. E Pavis acrescentaria: nem o público adequado. E também os diretores, os modos de produção, a cultura. Mas talvez a questão seja de outra ordem: eles continuam sendo fontes potenciais de inspiração, embora não possam ser realmente “montados”, no sentido de serem levados à cena “ipsis literis”. Ao serem recriados, oferecem um segundo original e estimulam novas versões cênicas, enquanto a obra literária permanece acessível, no papel, para quem quiser conhecê-la.

No mínimo se pode dizer, sobre esta montagem de *Mistério Bufo*, que um Brasil de 2009 olha para uma União Soviética de 1921, com toda a sua dificuldade de constituir um coletivo, de pensar politicamente, de atuar de modo não alienado. Maiakovski esperava que o público risse de si e de seus contemporâneos. Nós, acredito, esperamos que o público divida conosco a perplexidade de uma vida sem utopias.

Artigo recebido em 15 de agosto de 2009. Aprovado em 20 de outubro de 2009

Referências bibliográficas

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1972.

GAUDEMER, Marjorie. “Le théâtre politique de Maiakovski d’après l’étude de ses deux versions de *Mystère-Bouffe* (1918-1921)”. Departement des Études Théâtrales (Sciences Humaines). Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2000. Memoire de Maitrise.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Antologia poética*. São Paulo: Max Limonad, 1984, 4ªed.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poética: como fazer versos*. São Paulo: Global, 1977.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Mistério Bufo: um retrato heróico, épico e satírico da nossa época (1918)*. Tradução de Dmitri Beliaev. São Paulo: Musa, 2001.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Misterio Bufo*. Traducción Victoriano Imbert. Madrid: Edicusa, 1971.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Mistère Bouffe*. In : *Vladimir Maiakovski Théâtre*. Traduction Michel Wassiltchikov. Les Cahiers Rouges. Paris : Bernard Grasset, 1989.

PAVIS, Patrice. *La Herencia Clásica del Teatro Pos-moderno*. Cuba: UNEAC, 1994.