

AS MÁSCARAS GROTESCAS DE MEYERHOLD: DA BARRACA DE FEIRA AO CIRCO

The grotesques masks of Meyerhold: from the fair booths to the circus

Carlos Eduardo Alves Duarte Santos
Universidade de São Paulo – USP

Resumo: Este artigo possui como finalidade traçar um percurso da carreira do encenador e ator Vsévolod Meyerhold, com foco em sua ligação com o Teatro de Feira, as máscaras e o grotesco. Para isto, delimitou-se um recorte quanto aos termos *máscara* e *grotesco* na poética meyerholdiana e foram analisadas duas montagens suas em períodos distintos: *Balagántchik*, de Aleksandr Blok, e *O Percevejo*, de Vladímir Maiakóvski. Nestes dois trabalhos dirigidos por Meyerhold, é possível compreender como o artista trabalhou em épocas diferentes um frutífero diálogo com as formas populares das artes cênicas.

Palavras-chave: Meyerhold; Teatro de Feira; Máscara; Grotesco.

Abstract: This article aims to trace a career path of the director and actor Vsévolod Meyerhold, focusing on his connection with the “Théâtre de la Foire,” masks and the grotesque. For this, a cut was defined regarding the terms mask and grotesque in Meyerhold's poetics, and two montages were analyzed in different periods: “Balagántchik,” by Aleksandr Blok, and The Bedbug, by Vladímir Maiakóvski. In these two works, directed by Meyerhold, it is possible to understand how the artist worked, at different times, in a fruitful dialogue with the popular forms of the performing arts.

Keywords: Meyerhold; Théâtre de la Foire; Mask; Grotesque.

Muito já se falou acerca da contribuição ímpar realizada por Vsévolod Meyerhold (1874-1940) para o teatro moderno e contemporâneo. Como ator e encenador, ele revolucionou a maneira de se entender e fazer teatro, devido aos grandes êxitos de sua Biomecânica, ao seu “teatro de convenção” e à recuperação da teatralidade nas artes cênicas a partir da fisicalidade e do jogo teatral, desconstruindo o “textocentrismo” e muitas das regras cristalizadas do realismo cênico.

Na imensidão de possibilidades de análises proporcionadas pela obra meyerholdiana, uma das mais significativas da história teatral, foi escolhido como recorte o diálogo do artista com as formas populares das artes cênicas, mais especificamente como incorporou em sua poética os conceitos de *máscara* e *grotesco*, passando pelos bufões, pela *Commedia dell’Arte* e pelos palhaços soviéticos.

Para tanto, focaremos em dois momentos específicos de sua trajetória. O primeiro deles será o seu período simbolista, em que solidifica sua parceria com o poeta Aleksandr Blok e monta, entre outras peças, a emblemática *Balagántchik*, em 1906¹. O segundo será sua fase construtivista, momento em que aprimora sua parceria com o poeta e dramaturgo Vladímir Maiakóvski² e dirige *O Percevejo*, em 1929. Ambos os trabalhos serão utilizados como objeto de análise.

É importante que não percamos de vista que, na trajetória do mais profícuo e controverso discípulo de Stanislávski, as máscaras da *Commedia dell’Arte* foram utilizadas em *Balagántchik*, por exemplo, assim como em *O Percevejo*. Nessas montagens, Meyerhold valeu-se da estética e das técnicas provenientes dos palhaços de circo. Isso nos mostra que, além de ele possuir um conhecimento aprofundado da história das máscaras populares, conseguiu desenvolver com maestria um microcosmo desta à medida que desenvolvia seus trabalhos cênicos,

¹ Título que pode ser traduzido como “A Barraca de Feira de Atrações” ou “Barraquinha de Feira”. *Балаганчик* [*Balagántchik*], diminutivo de *balagán*.

² Meyerhold dirigiu as três peças escritas por Maiakóvski: *Mistério Bufo* (1918 e 1921), *O Percevejo* (1929) e *Os Banhos* (1930).

sempre interligados às transformações políticas e estéticas de cada período russo-soviético.

Ainda que o artista acompanhasse as bruscas transformações das primeiras décadas do século XX na Rússia e União Soviética, concebia suas materializações cênicas de forma bastante autêntica, como será abordado mais adiante. Desde a sua estreia como ator no TAM³ até a maturidade como encenador, passando pela relação com Stanislávski e seu engajamento no Partido Comunista, Meyerhold conservou sempre uma dualidade difícil, como o funâmbulo que se equilibra entre o desejo expressivo e a crítica, entre a glória e o isolamento.

O espelho perverso da existência: as máscaras e o grotesco

Uma das bases da encenação meyerholdiana, a *máscara*, é um elemento caro ao teatro do século XX, por chamar o foco para o trabalho físico do ator, possibilitar a ele atingir um estado extracotidiano e aguçar sua escuta para o jogo e para a improvisação.

Muito mais que um simples ornamento que se afixa ao rosto, a máscara conecta actantes e audiência com instâncias desconhecidas da natureza humana. As ditas sociedades primitivas já utilizavam máscaras em seus processos rituais, por exemplo, e muito destes processos reverberou nas companhias mambembes da Idade Média, assim como na *Commedia dell'Arte* e em diversas formas populares de encenação, além de toda a tradição que há no teatro oriental, desde o teatro Nô e Kabuki até as maquiagens dos bailarinos de Butô.

Pode-se associar ao uso da máscara o conceito bakhtiniano de *carnevalização*, pois, por meio da máscara, a realidade cotidiana é subvertida, vícios humanos emergem e relações escancaram-se. Nas palavras do autor:

O motivo da máscara é o [...] mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre

³ Sigla usada quando se refere ao Teatro de Arte de Moscou, cuja direção era de Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dantchenko.

negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo: a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 1999, p. 35)

De fato, a máscara é um dos conceitos mais plurifacetados e enigmáticos que constituem os pilares das artes populares, derivadas de ritos pagãos e formas antiquíssimas de representação. Meyerhold compreendeu isto como poucos e soube extrair do motivo da máscara um rico substrato para trabalhar seus atores, fazendo com que eles atingissem o máximo de sua expressividade, sem se prender em conceitos psicológicos de atuação. Quando a máscara é utilizada, a psicologia do ator dá lugar ao corpo, o qual revela caracteres, emoções e as filigranas das relações humanas.

Por meio de incessantes pesquisas sobre as feiras e a *Commedia dell'Arte*, principalmente, Meyerhold compreendeu que nas oposições dos gestos, nas acrobacias, no corpo em desequilíbrio e na limpeza dos movimentos exigida pelas máscaras, o *jogo* cênico permanece vivo. Isto ocorre porque os atores precisam aguçar sua escuta e seu estado de presença, entregando-se ao devir, sem que se prendam ao texto ou a marcas pré-estabelecidas. Tudo nasce do jogo e da improvisação.

Outro conceito interessante – intimamente ligado à ideia da máscara – trabalhado por Meyerhold é o do “ator-marionete”. Inspirado por Gordon Craig, principalmente, o encenador conseguiu – através da estilização, das convenções e do potencial expressivo do corpo dilatado dos atores – não somente efeitos estéticos interessantes, mas um apogeu criativo. Em outros termos:

Como Gordon Craig, Meierhold propunha ao ator um papel correspondente ao da marionete. O rigor plástico, a precisão do gesto e a artificialidade construída eram, para ele, a liberdade do

ator e, por sua vez, não permitiam que a intervenção do encenador modificasse a sua natureza criadora.

A proposta de recuperação da máscara, como base para o jogo do ator meyerholdiano, estava estritamente associada à busca de meios técnicos que aproximassem o ator da marionete. Na figura mascarada do Arlecchino, Meyerhold reconheceu, a partir da leitura dos documentos de Flaminio Scala, a coexistência de extremos e a ruptura total da ilusão cênica. No entanto, ao contrário do que poderia pressupor, a máscara não se constituía como um instrumento de ocultação do ator, mas sim de revelação – da sua técnica e das diferentes facetas e possibilidades de criação de uma personagem. (THAIS, 2009, p. 64-65)

A máscara, portanto, quando compreendida como “um instrumento que revela” aquele que a veste – e não o contrário – permite-nos enxergar que a “verdade cênica” almejada por Meyerhold e alguns encenadores e diretores do século passado não está na representação da vida exatamente como ela aparece no cotidiano, com seus dramas e suas tramas, mas sim a verdade do *cabotino*, aquele que aparentemente está o tempo todo a “enganar”, porém, traz os sentimentos e medos humanos que não podem ser expressos pelas palavras, aquela fatia da existência que não é capturada pelo prosaísmo moderno e contemporâneo.

Com isto em mente, pode-se inferir que o conceito explicitado anteriormente possui fundamental importância na poética meyerholdiana, uma vez que abarca em si tudo o que tangencia as produções que compreendem a cultura popular, ou seja, o objeto máscara propriamente, bonecos e maquiagens que coloquem o ator no limiar entre homem e animal – ou homem e máquina –, um ser que transita entre o mundo espectral e o mundo palpável. Neste sentido, o rosto branco da pantomima e o nariz do *clown* são considerados também máscaras. No caso do palhaço, especificamente, veremos posteriormente como este arquétipo assume um interessante papel nas concepções cênicas meyerholdianas.

Aliado à ideia de máscara está o conceito de grotesco. Tão caro aos estudos estéticos e às artes, o grotesco foi amplamente estudado e lapidado por Meyerhold durante o seu percurso como diretor, tanto que em “O Teatro de Feira”, terceira parte de sua obra *Sobre o Teatro*, o encenador traz, já naquele momento, argutas considerações acerca da importância do grotesco na cena e como ele, “na busca

do supranatural, associa a quintessência dos contrários, cria a imagem do fenomenal, leva o espectador a tentar resolver o enigma do inconcebível” (THAIS, 2009, p. 345).

Antes, entretanto, de adentrarmos ao grotesco meyerholdiano, é necessário um breve esclarecimento acerca do termo. Na obra *O Grotesco*, Wolfgang Kayser (2013) nos traz desde a etimologia da palavra até as suas inúmeras faces ao longo dos séculos. É importante saber que a palavra “grotesco” vem do italiano *grottesco*, uma derivação de *grotta* (gruta) e, em meados do século XV, era usada para nomear pinturas ornamentais e autóctones.

A partir desta raiz etimológica, é possível compreender o motivo pelo qual o termo grotesco é sempre associado a coisas monstruosas ou excessivamente rústicas. Tais associações compreendem parte do que é considerado grotesco, no entanto, para que se possa associar este conceito à obra meyerholdiana, é necessário compreender que o grotesco ocorre quando há simbiose de elementos que não poderiam coexistir logicamente.

Por este motivo, as formas estranhas, os corpos com deformidades, hibridismos entre seres de diferentes constituições ou até mesmo as “ambivalentes velhas grávidas” citadas por Bakhtin são elementos grotescos. O autor de *Cultura Popular na Idade Média – O Contexto de François Rabelais* sintetiza traços que constituem este tipo de imagem:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.* (BAKHTIN, 1999, p. 21-22)

As duas características expostas por Bakhtin dialogam diretamente com o interesse de Meyerhold pelo grotesco e apontam um caminho no qual podemos inferir o porquê de as máscaras terem despertado o fascínio do diretor e de outros grandes ícones do teatro no século XX. Para além de resgatarem a teatralidade

abafada pelo teatro realista do século XIX, o elemento grotesco presente nas máscaras foi a mola propulsora para que críticas estéticas e sociais alcançassem outro patamar. Da mesma forma, possibilitou às vanguardas a paródia de tipos sociais e figuras autoritárias, uma vez que as máscaras

[...] servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça desponta mais atrás ainda, alongada, e na maioria das vezes os traços ornitóideos se complementam em excrescências com formas morcegaís e agitados remígios de galo. (KAYSER, 2013, p. 43)

A partir do que foi exposto até aqui, adentraremos em “fendas” na obra de Vsévolod Meyerhold e mostraremos brevemente momentos de seu percurso em que suas máscaras grotescas chocaram e maravilharam público e crítica, numa desconcertante dualidade.

O Simbolismo dilacerado por uma “Barraquinha de Feira de Variedades”

Observa-se em Meyerhold, desde sua fase simbolista, grande interesse por escancarar as convenções teatrais e construir uma poética própria, o que pode ser observado em sua direção de *Balagántchik*, de Aleksandr Blok, autor com quem descobriu inúmeras afinidades estéticas e, por isso, consolidou uma parceria que marcou a sua carreira como encenador.

Mas foi, sem dúvida alguma, na dramaturgia de Aleksandr Blok, com a montagem de *A Barraca de Feira*, que Meyerhold caminhou para além das questões estéticas presentes no simbolismo. Não houve uma ruptura do caminho trilhado, ao contrário, houve uma radicalização das concepções formuladas desde o Estúdio da rua Povarskaia, e uma consequente ampliação do caráter experimental. (THAIS, 2009, p. 36)

Balagántchik faz parte de uma trilogia de textos teatrais curtos escritos por Blok nesse período, junto a “*Korol na plóshadi* (O Rei na Praça) e *Nieznakomka* (A

Desconhecida), [...] sob o título de Dramas líricos (*Liríckiskie Dramy*, 1907)” (CAVALIERE; VÁSSINA, 2011, p. 127). Esta peça, entretanto, foi um trabalho diferenciado. A forma como o autor trabalhou as máscaras da *Commedia dell’Arte* – Arlecchino, Pierrot e Colombina – junto às figuras espectrais simbolistas – representadas pelos místicos, principalmente – possibilitou a Meyerhold uma via de trabalho, ao mesmo tempo, rica e transgressora, uma vez que pôde pesquisar e ressignificar as máscaras da comédia italiana e contribuir com a sátira ferina do dramaturgo aos lugares comuns do simbolismo.

Em *Balagántchik*, entramos em contato com a história do triste Pierrot – interpretado pelo próprio Meyerhold –, que espera a sua amada Colombina, ao mesmo tempo, há os místicos que esperam a “Bela Dama”, figura espectral que simbolizava, na maioria dos dramas simbolistas, a morte. Num dado instante, surge uma jovem vestida de branco, de aparência lânguida e semblante sereno. Os místicos acreditam ser a que esperavam naquela “noite sinistra”, enquanto Pierrot afirma ser a sua amada. Neste ínterim, surge Arlecchino e marca um encontro com ela, fazendo com que Pierrot desmaie de aflição e os místicos se recolham em suas vestes. Aparecem também o presidente e o autor da peça, este indignado com a forma como seu drama é representado. Ele faz um discurso até ser puxado para fora do palco.

Já nesta primeira parte, é nítida a sátira e a paródia dos motivos simbolistas, desde as figuras da *Commedia dell’Arte* até os místicos e seu tom eloquente à espera da morte. A representação sofre quebras em vários momentos, principalmente por meio da figura do presidente e do autor, que interfere na ação.

Após o discurso do autor, a cortina se fecha e, súbito, começa um baile, com casais de enamorados e palhaços que dançam, num coro ao mesmo tempo macabro e cômico. A cada momento, um casal de enamorados se destaca dos demais e torna-se o foco da ação. O primeiro, casto; o segundo, parodiando um envolvimento adúltero, com pitadas mais eróticas e, por fim, o terceiro, que intensifica o absurdo de toda a situação e quebra a representação cênica quando entra em cena e o enamorado pergunta “você está entendendo esta peça, na qual não é de todo menor o nosso papel?”.

Este casal de enamorados traz em si elementos satíricos e grotescos, como o elmo de papelão da figura masculina, junto a sua descomunal espada de madeira, e a fragilidade exagerada da figura feminina. Eles, entretanto, expressam-se por meio de palavras vagas, num diálogo quase absurdo em tom lânguido – muitas vezes empregado em personagens simbolistas.

Em meio a este diálogo, vem ao foco um dos palhaços, que, novamente, quebra a ação dramática e revela as convenções teatrais. Este procedimento, próprio das *entradas* e *reprises*⁴ circenses, provoca distanciamento e rompe qualquer ligação emocional ou catártica com a obra.

A coexistência destes elementos mostra que, tanto Blok quanto Meyerhold manifestavam uma vontade de trabalhar o contraste entre o sublime e o grotesco, o elevado e o baixo, o que causava estranhamento e foi motivo de críticas severas, desde a estreia de *Balagántchik*, que ocorreu a 30 de dezembro de 1906, no teatro de Vera Komissariévskaja.

A fim de elucidar com mais clareza o exposto anteriormente, segue o trecho no qual o palhaço interage com os enamorados:

Ele

Oh, Eterna felicidade! Eterna felicidade!

Ela

Felicidade!

Ele *(com um suspiro de alívio e de triunfo)*

Está próximo o dia. Já está no fim essa sinistra noite.

Ela

Noite.

Neste momento, um dos palhaços resolve fazer uma brincadeira. Ele se aproxima do enamorado e mostra a língua comprida. O

⁴ No circo tradicional, as encenações realizadas pelos palhaços são chamadas de **entradas** e **reprises**. As entradas são situações criadas a partir de uma dramaturgia específica, como se fossem pequenas farsas, e passadas por gerações, podendo ser ressignificadas ou não. Como exemplos de entradas brasileiras temos: “O Caveirão”, “Abelha, abelhinha”, “Bangue-bangue”, entre outras. As reprises, por sua vez, são números bastante curtos, os quais satirizam, geralmente logo em seguida, alguma atração do espetáculo. São inúmeros os exemplos, como “O atirador de Facas”, que parodia o número de mesmo nome, ou ainda números de engolidores de fogo (feito com velas ou fósforos), malabares, equilíbrio, etc. A ideia é que o palhaço sempre “brinca” com as habilidades circenses e realiza-as por meio de sua inadequação e inocência características.

enamorado golpeia a cabeça do palhaço com uma pesada espada de madeira. O palhaço se debruça sobre a ribalta e fica dependurado. De sua cabeça jorra um suco vermelho de groselha.

Palhaço

Socorro! Estou me esvaindo em suco de groselha. (HORA, 2019, p. 35-36)⁵

O trecho supracitado mostra como o texto de Blok pôde possibilitar ao encenador criar imagens que trouxessem ao espectador a noção do grotesco cênico, um dos postulados estéticos caros a Meyerhold, como visto anteriormente. Isto pode ser visto, neste caso específico, pela relação entre actantes supostamente trágicos junto à comicidade trazida pelo palhaço, ou seja, ao mesmo tempo em que os enamorados esperam a aurora em meio a suas divagações, o palhaço brinca com o sangue a se esvaír em “suco de groselha” e com a iminência da morte.

Há, neste excerto, signos que evocam o terror e a melancolia, ao mesmo tempo em que o riso está presente. A própria encenação e as figuras que nela atuam trazem o mesmo paradoxo, e o uso das máscaras corrobora isto, uma vez que está no território limiar entre o homem e o animal e entre o carnal e o espiritual.

A dualidade “horror/riso”, segundo Wolfgang Kayser, é uma das características do grotesco, o que atrai e, ao mesmo tempo, repele, causa alumbramento e estranhamento, sem que haja alternância entre estas duas instâncias.

O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2013, p. 40)

Este conceito, aparentemente desarticulado da vida cotidiana, está sempre em voga nos momentos conturbados da história humana e, neste período

⁵ Há outra tradução disponível, além da que utilizamos aqui, a saber: CARDOSO, Reni Chaves. *Uma poética em cena: Meierhold, Blók, Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

especificamente, aparece como um retrato do que os russos vivenciavam naqueles anos que precederam a Revolução de Outubro de 1917.

Nesse sentido, a obra de Blok, materializada por Meyerhold, deixa-nos um registro das possíveis vicissitudes experimentadas por estes artistas naquele contexto, no qual as questões abordadas pelos realistas e simbolistas já não possuíam, ao que parece, a mesma relevância de outrora.

Era preciso extrapolar a forma, reinventar o conteúdo das artes, e Meyerhold parecia ter plena lucidez quanto a isso. Na obra *Sobre o teatro*, ele deixa uma pista clara, no exemplo abaixo, quanto à maneira que encontrara para tal realização:

Sob uma chuvosa tarde de outono, um cortejo fúnebre passa pelas ruas. As atitudes das pessoas que seguem o enterro testemunham uma profunda dor. Mas eis que o vento arranca o chapéu de um dos aflitos; ele se abaixa para pegá-lo, mas o vento arremessa o chapéu de poça em poça. Cada salto do senhor curvado que corre atrás do seu chapéu faz sua silhueta dançar de maneira tão cômica que o sombrio cortejo de luto é imediatamente transfigurado por uma mão diabólica, e surge o movimento de uma multidão em festa. (THAIS, 2009, p. 344-345)

Era urgente deixar a “mão diabólica” do grotesco se manifestar e desajustar as leis estabelecidas, criar contrastes e aproximar o homem de seus instintos, contra o ascetismo absoluto. Assim Meyerhold o fez nos anos seguintes, em meio à eclosão da Primeira Guerra Mundial e das reviravoltas causadas pela Revolução Bolchevique e seus desdobramentos.

O circo no palco meyerholdiano e o nariz vermelho contra a burguesia

Em outubro de 1917, nasce a sociedade soviética, liderada pelos bolcheviques. Este marco histórico mundial trouxe grandes impactos para o povo russo e causou uma verdadeira reviravolta nas artes. Em meio a guerras civis, fome e sonhos de uma sociedade mecanizada, com aspirações futuristas de progresso – pelo menos nos primeiros anos, ainda sob a regência de Lênin –, borbulhavam as experimentações das vanguardas soviéticas, com destaque para o cubo-futurismo. Este movimento, em especial, serviu como pano de fundo para que

Maiakóvski e Meyerhold começassem a trabalhar juntos e materializassem o texto *Mistério Bufo*, cuja primeira versão foi escrita ainda em 1918 para a comemoração de um ano da Internacional. Sua montagem ocorrerá no ano de 1921.

Foi um período bastante atribulado, no qual os artistas soviéticos perseguiam um desejo expressivo rumo ao novo, ao desconhecido, à arte que representaria o *homo sovieticus*, junto ao anseio de resgatar as raízes da arte russa e oriental, ou, ainda, um espírito *naif* marginalizado pelo realismo burguês. Tal movimentação se deu em todos os segmentos, desde Kazímir Maliévitch e seu suprematismo até o poeta Velimir Khlébnikov.

Nas artes cênicas, um fenômeno interessante a ser observado é o diálogo entre circo e teatro, processo no qual houve, segundo Amiard-Chevrel (1983) uma “teatralização” do circo e uma “cirquização” do teatro. Em outros termos, os espetáculos circenses passaram a trabalhar questões relacionadas à atuação e à dramaturgia, por exemplo, e os espetáculos teatrais trouxeram treinamentos, habilidades e aspectos estruturais do circo aos palcos. No caso de Meyerhold, especificamente, seu interesse pelas artes circenses proporcionou uma via de acesso bastante interessante para que desenvolvesse desde a sua pedagogia teatral até grande parte da matéria-prima para a criação da Biomecânica. Observe-se, ainda, que já no Estúdio da rua Borondiskaia o circo era visto por ele como um ramo da arte que poderia enriquecer sobremaneira o trabalho dos atores.

As artes circenses não foram matéria de um ensino específico no Estúdio, mas a referência ao espetáculo circense era contínua, e Meyerhold explicava aos alunos os fundamentos do ofício dos artistas de circo, convidando-os frequentemente, depois das aulas e ensaios do Estúdio, a irem ao circo. Smirnova relata o interesse que o encenador declarava à arte dos *clowns*, e como ele estimulava o aluno a observar nessas figuras circenses seu inerente encanto, a simplicidade da sua conduta no picadeiro e como, sem constrangimento, relacionava-se com todos os intérpretes e com o espectador. A grande sala do Estúdio era decorada por um quadro com motivos circenses, que o encenador usava para demonstrar as habilidades dos artistas de circo, cuja arte dominava simultaneamente a acrobacia, a música e a palavra. O *clown* Donato, pertencente a uma tradicional família circense de São Petersburgo, era um dos frequentadores do Estúdio, mas não

encontramos registro de aulas que tenham sido ministradas por ele. (THAIS, 2009, p. 102)

O interesse de Meyerhold com relação ao circo e, em especial, acerca da arte dos *clowns* não era, portanto, algo simplesmente estético ou arbitrário. O encenador conseguia compreender que ali havia diversos elementos que culminavam no que ele acreditava ser o “núcleo duro” da performance cênica. As habilidades dos palhaços, seu domínio técnico quanto à improvisação e ao jogo iam ao encontro do conceito de “Teatro de Feira” e de uma arte feita para o povo.

Tal concepção popular de arte ganhou ainda mais representatividade após a Revolução de Outubro. No teatro, o construtivismo de Meyerhold refletia os anseios do proletariado e, da mesma maneira, o circo soviético sofreu radicais transformações e desenvolveu-se de uma maneira nunca antes vista.

No que tange especificamente à arte da palhaçaria, a União Soviética foi o celeiro dos maiores palhaços que já existiram na história desta arte, como os irmãos Dúrov, Vitáli Lazarenko, Karandách, Iúri Nikúlin, Mikhail Chuidin e Leonid Enguibárov, entre outros. Ocorre que estes *clowns* traziam um anseio de identificação com o homem soviético. Levaram ao picadeiro narrativas de conteúdo político, social e existencial, sem o exagero característico da maioria dos palhaços norte-americanos ou europeus. Não usavam mais o tradicional nariz vermelho e seus figurinos assemelhavam-se ao do “trabalhador simples”, como afirma Oleg Popov:

Durante minhas atuações com o circo soviético na França, Bélgica e Inglaterra prestei muita atenção nos conhecidos palhaços do Ocidente. O traço distintivo de sua arte é a falta de ideia. Alheios aos problemas diários da luta social e política que preocupam as massas e submissos por inteiro aos empresários, os *clowns* do Ocidente burguês, desde os famosos Fratellini até qualquer artista novo, se veem obrigados a se resignar ao papel de imitadores ou de bufões. Quantas bofetadas ressoaram na pista durante a representação! E, em verdade, às vezes me parecia que eram em maior quantidade que os aplausos. Ao conhecer o circo capitalista compreendi mais claramente o traço característico principal de toda nossa escola soviética da arte do *clown*: uma profunda orientação ideológica criadora. O *clown* cara-pintada está separado da vida por sua própria careta, precisamente em razão

da única imagem criada uma vez por ele. Em contrapartida, o cômico está muito mais próximo da vida, é um verdadeiro homem real, próximo a cada trabalhador simples. (POPOV *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 80)

São de vital importância os dizeres acima supracitados, uma vez que Popov vem da escola dos “pioneiros” da palhaçaria soviética, aqueles que traziam o espírito da Revolução, como Lazarenko, por exemplo, que fora um dos principais *clowns-tribunos*⁶ de seu tempo. A ideologia carregada pelos *clowns* que atravessaram as décadas de 1920 e 1930 na União Soviética dialoga intimamente com o que defendia Meyerhold em seu período construtivista e com suas montagens teatrais. É importante salientar o seguinte: ainda que, no teatro, “as experiências das esquerdas correspondiam no fundo a uma exigência precisa por parte dos novos espectadores” (RIPELLINO, 1986, p. 114), Meyerhold diferia de seus contemporâneos, pois seu engajamento no Partido Comunista se deu por acreditar realmente nesta ideologia. Ao contrário, Taírov e Granóvski, entre outros, aderiram “ao regime soviético mais por entusiasmo artístico do que por consenso ideológico” (RIPELLINO, 1986, p. 114). Neste contexto complexo, nasce *O Percevejo*, cuja estreia se deu a 13 de fevereiro de 1929 (ABENSOUR, 2011, p. 495).

Trata-se da história de um operário, Prissípkin, que abandona os seus companheiros trabalhadores e os seus costumes operários para se casar com Elzevira Renaissance, filha de David Ossípovitch, um cabeleireiro, e Rosália Pávlovna, também cabeleireira. Muda seu nome para Pierre Skripkin. O casamento com Elzevira, manicure e caixa, representa o desejo de desfrutar de maior segurança financeira num ambiente mais requintado, após as mazelas provocadas pela guerra civil. O noivado de Prissípkin com Elzevira causa furor em seus camaradas operários e a desolação em sua namorada operária, Zóia Bieriózkina, a qual comete uma tentativa de suicídio em decorrência disso.

⁶ Esta denominação foi atribuída aos palhaços que traziam conteúdo marcadamente político em suas encenações, realizando, até mesmo, verdadeiros comícios permeados de acrobacias e críticas ácidas aos modos e costumes burgueses.

A cerimônia de união do casal se dá no estabelecimento da família da noiva e é o momento da festa em que se reúnem todas as personagens ridicularizadas na peça, as que serão representadas de forma grotesca por traços *clownescos*. Tudo ocorre a contento, até que, por consequência de uma briga entre os convivas, ocorre um incêndio e todos morrem queimados, com exceção de Prissípkín, que permanece intacto por ser congelado pelos jatos d'água dos bombeiros.

As características marcadamente *clownescas* em Prissípkín saltam aos olhos, desde o primeiro quadro, quando vai às compras com a sogra e Oleg Baian. O exagero com que quer adquirir os bens para a cerimônia de casamento, seu deslumbramento com relação ao que a nova política pode oferecer e sua tentativa de refinamento trazem a este personagem a comicidade trágica daquele que tenta se adequar às normas e não obtém êxito, ou seja, características que são o substrato para a existência do arquétipo do palhaço.

É interessante notar, ademais, que há uma inerente ingenuidade em seu discurso – também ambíguo – o que eleva a sua riqueza como personagem, tirando-o da condição de “bufão grotesco” simplesmente. Podemos arriscar a afirmação de que essa é uma das personagens de Maiakóvski que mais nos causa compaixão, para além do riso e do escárnio diante de uma figura “negativa”. Sobre isso é importante citar que alguns estudiosos da obra maiakovskiana enxergam em Prissípkín um desdobramento do próprio autor, o qual paulatinamente frustrara-se com os rumos tomados pela Revolução bolchevique – uma das causas possíveis de seu suicídio, em 1930. A ironia com que foi construído o discurso de Prissípkín corrobora a sua estupidez mesclada a certa “inconsciência” do que diz. Eis um exemplo retirado do primeiro quadro:

PRISSÍPKIN

Camarada Baian, eu também sou contra todos esses costumes pequeno-burgueses... essas cortinas com lacinhos, gerânios e passarinhos... Eu sou um homem de perspectivas históricas! No momento o que eu mais quero é uma cristaleira! (MAIAKÓVSKI, 2009, p. 16)⁷

⁷ A edição da qual são retirados os trechos citados no presente artigo é uma livre adaptação de Luís Antônio Martínez Corrêa, com revisão e prefácio de Boris Schnaiderman, espetáculo que estreou no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina, em junho de 1981, e em São Paulo no Teatro Sesc-Pompéia, em 1983.

Na segunda parte da comédia, há um salto cronológico de cinquenta anos. Em 1979, a sociedade socialista é ascética e racional, na qual permeia o equilíbrio e a tecnologia a serviço do homem. Nesse ambiente, Prissípkin é encontrado em uma barra de gelo e descongelado pelo Instituto de Ressurreições Humanas. Em seu descongelamento descobre-se o percevejo, também sobrevivente do incêndio, em seu colarinho. A aproximação entre Prissípkin e o parasita que assolava a Rússia nos tempos pós revolucionários vem como metáfora do que deveria ser extinto com a visão de mundo soviética. A proximidade entre as duas figuras, que dá o título da comédia, ressalta o caráter grotesco que envolve a personagem Prissípkin e a clara divisão entre as duas épocas apresentadas.

Com seu violão, seus trajes do passado, seu linguajar e suas maneiras “grosseiras”, Prissípkin deixa horrorizado aquele mundo do futuro, onde o amor, o *fox-trot*, a vodka, enfim os prazeres triviais, não têm mais sentido porque representam um passado decadente, superado pela sociedade planificada e racional do futuro soviético. (CAVALIERE, 2009, p. 293)

As personagens cômicas morrem, ao menos as que possuem essa característica apontada com maior clareza. Mas, na segunda parte, o deslocamento de Prissípkin e a inconsciência dos seus maus hábitos se intensificam, causando ainda um misto de repulsa e compaixão, na medida em que em suas humanas necessidades causam empatia. Como exemplo há, no quadro 8, um diálogo entre ele e Zóia Bieriózquina – que surpreendentemente sobrevive à sua tentativa de suicídio –, no qual a incomunicabilidade entre os dois gera a comicidade. Ela, já imersa na nova sociedade, entende literalmente quando ele diz que quer algo que o “emocione”, em sentido figurado. Este procedimento, de entender tudo “ao pé da letra”, sempre fora utilizado para gerar comicidade, desde a literatura clássica até as entradas *clownescas*:

PRISSÍPKIN (*pega o livro e o atira longe*)
Não, isso não serve para a alma. Me deixa em paz com esses livros de propaganda barata! Eu quero alguma coisa que mexa com as entranhas...

ZOIA

Eu não sei de que você está falando. “Fazer o coração disparar”, “mexer com as entranhas...” O que é isso?

PRISSÍPKIN

O que é isso? Então para que nós derramamos o nosso sangue se agora eu, um líder da nova sociedade, não posso nem dançar uma música?

ZOIA

Eu mostrei seus movimentos corporais ao diretor do Instituto Central de Educação Física. Ele me disse que já viu isso numa coleção de postais de Paris. Mas agora ele disse que ninguém mais sabe o que é isso. A não ser duas velhas, elas ainda se lembram dessas danças, mas não podem fazer uma demonstração por causa do reumatismo. (MAIAKÓVSKI, 2009, p. 65-66)

Esses diálogos humorísticos, a riqueza das personagens de Maiakóvski e a estrutura da peça – divisão em quadros e duas partes distintas – foram aproveitados por Meyerhold em sua encenação. O espaço também se divide em duas atmosferas diferentes. Enquanto a primeira parte, composta pelos quatro primeiros quadros, apresentava cenas de caráter circense, com cenários atulhados de objetos que representavam o “mau gosto” dos pequeno-burgueses e figurinos decadentemente pomposos⁸, na segunda parte, ele se utiliza da estética construtivista e projeta a sociedade do futuro com a crueza de suas armações aparentes e estruturas funcionais. Mesmo que tenha se apropriado do Construtivismo em *O Percevejo*, é necessário perceber que, assim como criticou os cânones simbolistas em *Balagántchik*, muitos paradigmas construtivistas foram questionados nessa montagem.

Por isso, às fórmulas cênicas construtivistas, também carnavalizadas e postas agora em derrisão, se aliam não a pesquisa e a experimentação de novas formas de representação artística de um mundo em plena progressão, mas a ridicularização dos seres e das coisas que conformam um tempo futuro, absurdo e grotesco, passível apenas de farsa ou comédia, a marcar o inevitável fim das utopias. (CAVALIERE, 2009, p. 297)

⁸ Meyerhold já havia realizado a montagem de *O Inspetor Geral* e outros clássicos, em que o construtivismo já não era utilizado como estética predominante.

Ao seguir as suas pesquisas e acumular experiência por meio de trabalhos anteriores, a montagem meyerholdiana do texto de Maiakóvski proporcionou uma evolução e grande aprofundamento no trabalho de ambos os artistas. Assim como Maiakóvski lapidou seus preceitos estéticos, desde *Vladimir Maiakóvski a Mistério Bufo*, Meyerhold desenvolveu, sempre com base no grotesco e no teatro de feira, a Biomecânica de seus atores e a organização espacial cênica como um todo.

Por meio da breve análise de *Balagántchik* e *O Percevejo*, pode-se ter uma ideia de como as experimentações realizadas por Vsévolod Meyerhold foram sempre revolucionárias. Seu espírito inquieto soube compreender com lucidez e distanciamento crítico as necessidades de seu tempo e alimentá-las, ainda que causassem furor em parte do público e verdadeiro repúdio na crítica. Ele pôs em prática seus princípios estéticos e atingiu um patamar alcançado por poucos, deixando um importante legado para as artes do palco e preciosos materiais, largamente estudados até o presente momento.

Recebido em 14/09/2021

Aceito em 19/10/2021

Referências

ABENSOUR, Gérard. **Vsevolod Meierhold ou a invenção da encenação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

AMIARD-CHEVREL, C. (Org.) “La cirquisation du théâtre chez Maiakóvski”. In: **Du Cirque au théâtre**. Lausanne: L’âge d’Homme, 1983. (pp. 103-120).

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Editora HUCITEC, 1999.

BERGSON, Henri. **O Riso. Ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CARDOSO, Reni Chaves. **Uma poética em cena: Meierhold, Blók, Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CAVALIERE, Arlete. **Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco**. São Paulo: Editora Humanitas, 2009.

CAVALIERE, Arlete & VÁSSINA, Elena (Orgs). **Teatro Russo: Literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

FILHO, Daniel Aarão Reis. **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

GOMES, Adriane Maciel. **A Princesa Turandot de Vakhtângov: a renovação dos princípios da Commedia dell'Arte no teatro moderno russo**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2008.

GUINZBURG, J. **Stanislávski, Meyerhold & Cia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

HORA, Danilo Batista. **Os dramas líricos de Aleksandr Blok: tradução e comentário**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

LITÓVSKI, A. (org.) **El Circo Sovietico**. Tradução para o espanhol de B. Kuznetsov. Moscou, Editorial Progreso – URSS, 1975.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. **O Percevejo**. São Paulo: Editora 34, 2009.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RÉMY, Tristan. **Les Clowns**. Paris: Bernard Grasset, 1991.

RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____. **O Truque e a Alma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

THAIS, Maria. **Na cena do Doutor Dapertutto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.