

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

CIRO MACEDO DE SOUZA

**A REVOLUÇÃO NOS PALCOS RUSSOS: O *Mistério-Bufo* (1918/1921) de Vladímir
Maiakóvski**

**UBERLÂNDIA-MG
2018**

CIRO MACEDO DE SOUZA

**A REVOLUÇÃO NOS PALCOS RUSSOS: O *Mistério-Bufo* (1918/1921) de Vladímir
Maiakóvski**

Monografia apresentada no curso de graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Graduado em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

UBERLÂNDIA-MG

2018

FOLHA DE APROVAÇÃO

CIRO MACEDO DE SOUZA

**A REVOLUÇÃO NOS PALCOS RUSSOS: O *Mistério-Bufo* (1918/1921) de Vladímir
Maiakóvski**

Monografia apresentada no curso de graduação em
História pela Universidade Federal de Uberlândia,
como exigência parcial para obtenção do título de
Graduado em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Uberlândia, 10 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU) – Orientador

Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos (UFU/Mackenzie)

Prof. Dr. André Luis Bertelli Duarte (UFU/ESEBA)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Alcides Freire Ramos por ter me acolhido no curso de História e no NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura) desde o primeiro ano de curso. E, do mesmo modo, agradeço também à minha coorientadora, Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos, que me orientou ao longo de diversos projetos de Iniciação Científica e segue me inspirando lá de São Paulo. Ambos foram fundamentais em minha formação: nas orientações, sugestões, incentivos, conversas, nas reuniões do NEHAC, em sala de aula e em seus textos.

Aos demais professores do NEHAC, especialmente o Prof. Dr. André Luis Bertelli Duarte e o Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa, por seus comentários e reflexões instigantes. Aos demais colegas de núcleo, por todos os debates, reuniões e seminários bastante produtivos, fundamentais em minha formação acadêmica. Especialmente ao Samuel, pela acolhida desde o início e pela força que me deu nessa reta final, me incentivando, lendo meus escritos e apontando sugestões. À Julia: dividir as dificuldades no processo de escrita sempre diminui o peso. Ao Gabriel, por conversas sempre estimulantes.

Ao Instituto de História da UFU, por me propiciar uma formação ampla, diversificada e um curso tão apaixonante. Especialmente à Prof^a. Dr^a Jacy Alves de Seixas, ao Prof. Dr. André Fabiano Voigt e ao Prof. Dr. Deivy Ferreira Carneiro, por me instigarem, inspirarem e influenciarem. À CNPq, pelo incentivo financeiro às minhas pesquisas no PIBIC.

Aos demais colegas de curso com quem tive debates bastante produtivos (e improdutivos também, por que não?), nos mais diversos ambientes: Bruno, Marcus, Thalles, Isabelle, Sara, João, Clésio, Felipe, Vitória, Gabriel, Stiven, Renata. Que a amizade fique!

Fora da academia, agradeço à minha família, por todo apoio e incentivo, por estarem sempre ao meu lado: meu pai Vasco, minha mãe Denise, meu irmão Vasquinho e minha irmã Isis. Sou uma pessoa de muita sorte por ter vocês em minha vida.

Aos meus amigos, que me acompanham desde a minha época (e não necessariamente a deles) do ensino fundamental (Alexandre), médio (Tico, Aquino e Pedrão), cursinho (Maycon, Nelson, Doug, Parrudo, Vívian, Raphael, Elyel, Maélia), Economia (Gustavo, Mário, Fiamma, Ana Sílvia, Elis, Fernanda, Fernandão). Agradecimento especial à Raquel, pela leitura atenta do meu texto, além dos comentários e incentivo.

À Shneider e ao Leandro por, de diferentes formas, me escutarem. Ao Si-Fu Sebastião, por todos os ensinamentos.

À Lorrane. Como diria Pessoa, “tudo vale a pena quando a alma não é pequena”.

À Bruna, sempre.

A MAIAKÓVSKI

uns te preferem suicida

eu te quero pela vida
que celebraste na flauta
de uma vértebra patética
molhada no sangue rubro
de um crepúsculo de outubro

(José Paulo Paes)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I	9
Vladimir Maiakóvski, o poeta da revolução.....	9
1.1 Por uma história cultural da Revolução Russa	15
1.2 Os futuristas e a revolução	18
1.3 Vladimir Maiakóvski, lado B: cartazes, cinema e circo	23
CAPÍTULO II	28
O <i>Mistério-Bufo</i> de Vladimir Maiakóvski.....	28
2.1 Preparativos	29
2.2 O texto dramático	31
2.3 A segunda versão da peça (1921).....	34
CAPÍTULO III	41
O <i>Mistério-Bufo</i> de Meierhold e Maiakóvski.....	41
3.1 A encenação da peça por Vsévolod Meierhold	43
3.2 Algumas considerações sobre a recepção da peça	48
CONCLUSÃO	55
REFERÊNCIAS	57

INTRODUÇÃO

O meu gosto pela literatura russa se deu desde a adolescência, ao ler Dostoiévski e Tolstói. Sem dúvida a literatura desse país foi decisiva para eu ter me tornado um leitor assíduo de literatura por muitos anos. Não de toda a literatura, contudo, mas de romances. Só alguns anos depois que fui me abrir à leitura de poemas e de textos teatrais. Nessa época, já cursando Economia, descobri dois de meus autores favoritos: Bertolt Brecht e Vladímir Maiakóvski. Ambos eram conhecidos por seu forte teor político e militante em suas obras. Ambos não possuíam romances: eu teria de conhecê-los através de seus poemas e peças. De lá para cá um mundo de descobertas se abriu a mim – e quanto ainda há por descobrir! – mas nunca imaginei que, ao sair do curso de Economia antes do término iria entrar no curso de História para pesquisar... arte, teatro – e não a história econômica que tanto me atraía outrora e inclusive me influenciou a mudar de curso...

Desde o primeiro período do curso tive contato com o Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, na saudosa disciplina de História Antiga do Mundo Romano. Posteriormente ele me apresentou à Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos e, ao fim do primeiro ano, eu já estava adentrando ao NEHAC. Tive a oportunidade de poder decidir o tema de meu primeiro projeto de pesquisa, com a orientação da Professora Rosangela, e entre Brecht e Maiakóvski acabei optando pelo segundo. De lá para cá foram muitas e muitas leituras, reflexões, debates, mudanças de concepções, apresentações, tentativas de escritas – sempre a parte mais dolorosa para mim.

Porém, como aprendi com a Professora Rosangela, a escrita acaba, mas a pesquisa continua. Aprendi muito sobre história, Revolução Russa, União Soviética, teatro, poesia, historiografia, Maiakóvski, Meierhold, Lênin, Trotsky, Stálin (nem tanto, ufa!). Muita coisa mudou e sempre a escrita da história me parecia... ultrapassada, passível de mudança. É incrível que, ao contrário do que pensava antes de entrar nesse curso, a história está longe de ser algo dado, no passado distante: ao contrário, ela sempre se renova.

Por ora, sem mais leituras, sem mais trechos reescritos, sem adicionar notas, citações, sem releituras, sem edições. Coloquemos o ponto final. Ele é necessário para concluir essa etapa. E iniciar a próxima.

No primeiro capítulo, inicio falando do suicídio de Maiakóvski e sua repercussão, especialmente entre os membros do Partido Comunista da União Soviética. O tema se faz importante, pois aparece em muitos momentos na obra de Maiakóvski e há também, naturalmente, muitos elementos biográficos na obra de Maiakóvski. Além disso, a disputa em torno dos motivos de seu suicídio influenciará no próprio modo de difusão e interpretação de sua obra em solo soviético – e mundial. Passo então a traçar uma revisão bibliográfica dos temas que perpassam essa monografia: Revolução Russa; União Soviética; totalitarismo; história do teatro mundial; história do teatro russo/soviético; literatura russa/soviética; poesia russa/soviética; a relação entre história e teatro, e a metodologia a ser utilizada pelo historiador ao utilizar o teatro como fonte; vida e obra de Vladímir Maiakóvski; vida e obra de Vsévolod Meierhold; vida e pensamentos de Lênin, Trotsky e Stálin. Falo então dos futuristas, grupo artístico que Maiakóvski foi um dos fundadores, suas relações com a arte do passado, com o progresso técnico-científico, suas aproximações e distanciamentos com o futurismo italiano. Por fim, analiso o contato de Maiakóvski, famoso sobretudo enquanto poeta e dramaturgo, com outras esferas: os cartazes, o cinema e o circo.

No segundo capítulo, inicio debatendo questões metodológicas do uso do teatro como fonte para o historiador. Em seguida, analiso os bastidores da escrita da peça *Mistério-Bufo* em 1918 por Vladímir Maiakóvski. Então, passo a analisar em detalhes o seu texto dramático e finalizo com uma análise comparativa da primeira versão, de 1918, com a segunda versão, de 1921. Tento identificar alguns dos motivos que levaram a peça a ser reescrita, tanto em âmbito geral como em pontos específicos.

No terceiro capítulo, abordarei mais diretamente a encenação da peça. Para tal, inicio buscando conhecer melhor quem a encenou, o diretor teatral russo Vsévolod Meierhold. Comento aspectos gerais de sua vida, de seu pensamento, de sua trajetória no teatro, de sua relação com a política, com a revolução e de sua relação com Vladímir Maiakóvski. No item seguinte, busco me debruçar mais diretamente na encenação, nos elementos que a compuseram, os figurinos, o trabalho com os atores, o contato com a plateia e a possível influência de Meierhold na reescrita da peça por parte de Maiakóvski. Naturalmente, a reescrita e a nova encenação estão diretamente conectadas ao que abordo no último item: a recepção. Finalizo o trabalho analisando os problemas que Maiakóvski – e também Meierhold – teve com a burocracia do partido e as divergências e/ou confluências de opiniões dos três principais líderes soviéticos sobre o nosso poeta-dramaturgo: Lênin, Trotsky e Stálin. Mas cabem ainda algumas últimas palavras sobre a recepção. Eis aqui um ponto chave na análise das obras artísticas em geral, e especialmente no teatro, dado que o contato com o público

acontece *no ato*. Esse ponto, contudo, sem dúvidas é um dos mais difíceis de serem abordados pelo historiador, especialmente quando há uma grande distância geográfica que impeça um contato direto com um maior número de fontes e até mesmo barreiras linguísticas. Mas, como Maiakóvski, olhemos para o futuro: quem sabe em próximas pesquisas algumas dessas barreiras possam ser superadas?

CAPÍTULO I

Vladimir Maiakóvski, o poeta da revolução

Em 14 de abril de 1930, junto ao corpo de Vladimir Maikóvski, foi encontrado o seguinte bilhete:

A todos

De minha morte não acusem ninguém, por favor, não façam fofocas. O defunto odiava isso.

Mãe, irmãs e companheiros, me desculpem, este não é o melhor método (não recomendo a ninguém), mas não tenho saída.

Lília, ame-me.

Ao governo: minha família são Lília Brik, minha mãe, minhas irmãs e Verônica Vitoldovna Polonskaia.

Caso torne a vida delas suportável, obrigado.

Os poemas inacabados entreguem aos Brik, eles saberão o que fazer.

Como dizem:

caso encerrado,

o barco do amor

espatifou-se na rotina.

Acertei as contas com a vida

inútil a lista

de dores,

desgraças

e mágoas mútuas.

Felicidade para quem fica.

V L A D I M I R M A I A K O V S K I

12/IV – 30.

Companheiros da VAPP, não me considerem covarde.

É sério, não há o que fazer.

Lembranças.

Digam a Ermilov que foi uma pena ter retirado o lema, tinha que terminar a briga.

Em minha mesa tem 2000 rublos, paguem o imposto.

O restante recebam do GIZ,

V.M. (MAIAKÓVSKI, 1930, apud MIKHAILOV,

2008, p. 533-4)

Esse bilhete foi publicado nos jornais no dia posterior, com o comunicado oficial sobre o ocorrido. Às 10 horas e 15 minutos da manhã de 14 de abril, em seu escritório na Lubianski Proezd nº 3 em Moscou, o poeta Vladimir Maiakóvski suicidou-se com uma bala de revólver no coração.

Maiakóvski porém encontrava-se em um nível intenso de atividades. No dia 8 de abril de 1930 havia assistido a um dos maiores filmes soviéticos, *A Terra*, de Dovtchenko. No dia posterior proferiu uma conferência e debateu com estudantes. No dia 11 esteve em uma reunião em que se discutiam projetos sobre a questão dos direitos autorais do escritor

soviético. No dia 13 planejava, em companhia de outros intelectuais, uma viagem a Leningrado (PEIXOTO, 1986).

Seu último amor, a atriz Verônica Vitoldovna Polonskaia, a Nora, foi a última a vê-lo, no dia 14. Os dois haviam ido ao teatro e Maiakóvski queria que Nora assim que chegasse à sua casa contasse de seu amor por Maiakóvski ao seu marido Iachin e à noite se mudasse para a casa da Lubianski para viver junto com o poeta. Nora pedia mais paciência e relembra de sua última conversa:

— Então, não vai me acompanhar?

Ele se aproximou, me deu um beijo e disse tranquilo e muito carinhoso:

— Não, menininha, vá sozinha... Fique tranquila por mim...

Sorriu e acrescentou:

— Eu te telefono. Você tem dinheiro para o táxi?

— Não.

Deu-me 20 rublos.

— Então você me telefona?

— Sim, claro.

Saí. Dei alguns passos em direção à porta da rua.

Ouvi um tiro. Meus pés fraquejaram, gritei e fiquei andando pelo corredor, sem coragem de entrar.

Pareceu-me que havia passado muito tempo enquanto eu tomava a decisão de entrar. Mas acho que entrei no mesmo instante, no quarto ainda pairava uma nuvenzinha de fumaça do tiro.

Vladimir Vladimirovitch estava deitado no tapete com os braços abertos. No peito havia uma marca pequena de sangue (POLONSKAIA, apud MIKHAILOV, 2008, p. 532)

Somente uma bala fora colocada no tambor: a roleta-russa encontrara o coração.

Salta aos olhos a velocidade com que as autoridades se apressaram a decretar os motivos para o ocorrido: segundo a explicação do responsável pela investigação, fora provocado por motivos de ordem estritamente pessoais, não possuindo relação alguma com a atividade social e literária de Maiakóvski. Ele incluía ainda que o poeta ainda não havia se restabelecido de uma longa doença que antecedia o suicídio (MIKHAILOV, 2008).

Em seu brilhante ensaio escrito no calor do momento em 1930, *A geração que esbanjou seus poetas*, o linguista e crítico literário russo Roman Jakobson faz um compilado com as reações ao suicídio de Maiakóvski:

Mas os autores dos necrológios de Maiakóvski batem sempre na mesma tecla: “podia-se esperar tudo de Maiakóvski, menos que pusesse fim à própria vida. Poderia ser qualquer pessoa, menos Maiakóvski” (E. Adámovitch); “ligar a ideia de suicídio à sua imagem é quase impossível” (A. Lunatchárski); “a morte não é compatível com a figura do poeta totalmente devotado à revolução” (B. Málkin); “sua morte está em total desacordo com a vida que levou e com a sua obra” (editorial do Pravda); “uma morte assim não combina em absoluto com o Maiakóvski que nós conhecemos” (Khalátov); “isso não tem nada a ver com ele. Ou

será que nenhum de nós conheceu Maiakóvski?” (M. Koltsov); “ele, obviamente, não dava nenhuma razão para que esperássemos um fim desses” (Piotr Pílski); “não dá para entender. O que faltava a ele?” (Demian Biédni) (JAKOBSON, 2006, p. 39).

Em seu corajoso escrito, Jakobson analisa em detalhes toda a obra de Maiakóvski para criticar duramente essas importantes personalidades, algumas com altos cargos, como o Comissário do Povo para a Educação, Anatóli Lunatcharski, e o principal jornal da época, o Pravda:

Será possível que todos esses homens de letras tenham se esquecido de tudo a tal ponto, ou a tal ponto não tenham entendido “tudo que Maiakóvski criou”? Ou era tão forte a convicção geral de que tudo não passava, afinal, de ficção, de invenção? A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar (JAKOBSON, 2006, p. 39).

Como aqui irei defender, vida e obra são indissociáveis em Maiakóvski. Esse comentário de Jakobson chama ainda mais a atenção se levarmos em conta que ele fazia parte dos formalistas russos, escola que tendia a desconsiderar aspectos biográficos na análise da obra literária. Conforme analisa Sonia Gonçalves (2006):

Sabe-se que os formalistas russos, a princípio, em sua devoção unilateral pelo “procedimento”, tiveram a “motivação” em pouca estima. Victor Erlich lembra que, em seu estudo sobre Khlébnikov (“A novíssima poesia russa”), Jakobson interpreta o “urbanismo” dos poetas futuristas, seu culto à civilização da máquina, como uma “justificação ideológica da revolução do vocabulário poético, um expediente futurista para introduzir novas e heterodoxas combinações verbais”. Constituindo-se numa reação contra o “biografismo” acadêmico, a posição formalista pregava, nas palavras de Eikhenbaum, que “a arte (...) é um processo contínuo, que se contém em si mesmo, sem nenhuma relação causal com a ‘vida’, o ‘temperamento’ ou a ‘psicologia’”. Em poesia, ‘o rosto do autor é uma máscara’, e, portanto, nem mesmo na análise de versos líricos intensamente pessoais, as considerações psicológicas eram tomadas demasiado ao pé da letra. Sobre esta questão, V. Chklóvski, que até o fim da vida não se afastou do desprezo pela pesquisa biográfica em literatura, reagiu à interpretação jakobsoniana da obra tardia de Maiakóvski (GONÇALVES, 2006, p. 65).

Jakobson prossegue sua análise detalhando momentos em que Maiakóvski, o poeta futurista, esteve à frente de seus críticos. “Quero eu mesmo conversar com a posteridade, sem esperar o que vão contar no futuro os meus críticos” (MAIAKOVSKI, apud PEIXOTO, 1986, p. 214). Contra a afirmação oficial de que o suicídio de Maiakóvski foi provocado por motivos estritamente pessoais, Jakobson recupera a autobiografia do poeta, na qual ele colocava seus motivos pessoais em suas atitudes alinhados ao modo coletivo de vida. O poeta se antecipa aos críticos, como Béla Kun, e submete às ínfimas disposições pessoais os

interesses de uma grande obra, como em seu longo poema de 1923, *Sobre isto*. Quanto às condenações ao ato de suicídio como algo absurdo e estúpido, como feitas pelo Soviete de Moscou e demais órgãos oficiais, Maiakóvski se antecipava em sua peça de 1928, *O Percevejo*, com a personagem Zoia Bieriózkina, que se suicida por amor, contrariando a expectativa geral e recebendo improperios da célula do partido (JAKOBSON, 2006).

O linguista, porém, não fica somente nas obras consagradas de Maiakóvski. Ele encontra o tema mesmo em obras tidas como menores:

O motivo do suicídio, tão estranho à temática dos futuristas e da LEF, aparece constantemente na obra de Maiakovski – desde as suas primeiras obras, onde loucos se enforcam em sua luta desigual contra a vida cotidiana (o maestro, o homem de dois beijos) até o roteiro de *Como vai?*, em que uma matéria jornalística sobre o suicídio de uma moça horroriza o poeta. E quando conta de um membro da Juventude Comunista que se dera um tiro, Maiakovski acrescenta: “Como ele se parece comigo! Que horror!”. Ele mesmo experimenta todas as variantes do suicídio: “Rejubilai-vos! Ele se penitencia [...]. A roda da locomotiva abraçará meu pescoço [...]. Correr até o canal e meter a cabeça entre os dentes da água [...]. E o coração anseia por um tiro, e a garganta sonha com a navalha [...]. A água me atrai, o declive me arrasta sobre os telhados [...]. Boticário, dê-me algo para soltar sem dor minh'alma no espaço [...]”. (JAKOBSON, 2006, p. 36)

O escritor, ator e diretor teatral brasileiro Fernando Peixoto, em seu estudo sobre a vida e a obra de Maiakóvski, tende a concordar com essa análise de Jakobson. Segundo Peixoto (1986), Maiakóvski carregava o suicídio desde a juventude. Tratava-se de uma necessidade forte, urgente, que o poeta tentava conter, mas nem sempre conseguia e, então, a canalizava para os versos, como no poema *O Homem*. Peixoto, membro do Partido Comunista Brasileiro, discorda igualmente também da análise de que o suicídio de Maiakóvski se deu somente por desilusão política com a revolução, tomada então pela burocracia stalinista:

As colocações que frequentemente serão feitas depois de 1930, de que o suicídio de Maiakovski teria tido razões exclusivamente políticas, por desacerto e desilusão com os rumos da Revolução socialistas da URSS, caem por terra diante de momentos como este: temperamento patológico, homem de emoções extremas, muitas vezes incontroláveis, homem todo coração, eterno ferido pelo amor, Maiakovski viveu desde cedo com o suicídio dentro de si. Às vezes sente-se em sua obra mesmo uma quase certeza de que mais cedo ou mais tarde ele mesmo cortaria sua vida. Mas com a certeza, não sem forte dose de narcisismo, e não sem razão, de que seria imortal (PEIXOTO, 1986, p. 71).

A poetisa russa Marina Tzvetáieva disse que Maiakóvski “Viveu como um homem, morreu como um poeta” (TZVETAIEVA, apud PEIXOTO, 1986, p. 218). Peixoto tenta se aprofundar em características desse homem para entender a morte do poeta: um gesto impaciente, um drama de uma sensibilidade tendente a exageros, de alguém que estava

cansado, que sempre possuía medo do envelhecimento, uma angústia patológica. Alguém que não suportava mais receber ataques dos acadêmicos retrógrados que possuíam altos cargos no regime soviético. Com uma URSS que vivia um declínio artístico, em que a liberdade artística era submetida a padrões medíocres em nome do socialismo, o pretense realismo socialista. Juntem-se a isso problemas de saúde no mês final de Maiakóvski: fortes dores de cabeça, falta de voz, sua tão potente voz utilizada nas frequentes declamações, atuações e debates públicos, tão apreciados por esse autor-agitador. Possui ainda um coração insatisfeito, com dois amores impossíveis ao longo de sua vida, Polonskaia e Lília Brik, ambas casadas. Além disso, o casal Brik encontrava-se fora, viajando:

O poeta está só, cercado de inimigos. Um homem que dedicou sua vida ao socialismo, que sofreu as perseguições de quem abre caminhos sem concessões, um exemplo de dignidade ao mesmo tempo que uma personalidade confusa, atormentada, incapaz de resolver questões complexas, que sentia mas não conseguia superar. Um homem que amou e foi sempre infeliz no amor. Um gigante frágil. Quando Pasternak soube do suicídio do poeta, chorou muito: *como há muito eu queria chorar*. Maiakovski foi vítima de tudo que o cercava e também uma vítima de si mesmo. Aos 37 anos não suportou mais (PEIXOTO, 1986, p. 219).

A solidão de Maiakóvski, poeta tão ligado ao coletivo, foi aumentando nos seus últimos anos. Fernando Peixoto coloca 1928 como um ano de crise pessoal. Trotsky é derrotado e exilado. Já Gorki retorna à URSS. Maiakóvski viaja a Paris buscando um trabalho conjunto com René Clair, além de se encontrar com Aragon e Piscator. Lá se apaixona por Tatiana Iacovleva, por quem também é recusado. De volta à URSS, Maiakóvski não sente confiança sobre o sentido de seu trabalho artístico e deixa a LEF, revista da Frente de Esquerda das Artes, criada por ele e Osip Brik. Em 1930 ele rompe com os futuristas e adere à Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP), local tomado por seus principais inimigos e detratores. Maiakóvski, tenso e abalado, tenta justificar sua atitude dizendo que a RAPP está próxima às massas e ao Partido Comunista. É incompreendido por seus amigos antigos, que o tratam com frieza. Seus novos camaradas o olham de cima para baixo, como se o tivessem vencido: domaram o rebelde. Por pouco tempo.

Colocamos aqui a opinião de alguns membros do Partido, críticos literários, poetas, acadêmicos, da época e posterior a ela, favoráveis e contrários à Maiakóvski. Mas como reagiram lideranças políticas da URSS? Trotsky atacou violentamente o informe oficial de que o suicídio não tinha relação com as atividades sociais e literárias do poeta. Acusou os responsáveis por esse informe de não compreenderem nem Maiakóvski nem as contradições da URSS. Segundo Trotsky, os jovens artistas da URSS se viram capturados por pessoas

1.1 Por uma história cultural da Revolução Russa

Como aponta Ribeiro (2001), a História da Revolução Russa e da União Soviética em sua maior parte foi relatada de uma maneira tradicional, pelo viés político-institucional. Escrevia-se, basicamente, a história do partido bolchevique. Assim, outros elementos importantes ficavam de fora da análise.

Buscando romper com determinismos, ressaltamos a relevância de outras faces da Revolução: a economia, a cultura, as artes, a religião, o imaginário, etc. Assim, consideramos de suma importância que esses elementos sejam olhados com maior atenção e por isso pretendemos dar um enfoque cultural e artístico à Revolução Russa e à União Soviética.

Para tal, buscamos desde abordagens culturais mais amplas até aquelas focadas em Maiakóvski, passando também pela história do teatro russo/soviético. Como aponta Ripellino, nos dias da revolução o povo clamava por espetáculos:

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.” (RIPELLINO, 1971, p. 89).

Nesse cenário de efervescência cultural, vários artistas se destacaram nas mais diversas artes: Kandinski (artes visuais), Rodtchenko (fotografia), Eisenstein (cinema), Vertov (cinema-documentário), Meierhold (teatro), Maiakóvski (poesia, teatro), dentre outros. Tendo em mente que todos eles merecem pesquisas aprofundadas, devido ao escopo dessa pesquisa decidimos por focar a figura de Maiakóvski (sem deixar, claro, de atentar inclusive para sua relação com os outros artistas citados). Para tal, contudo, uma ampla revisão bibliográfica e teórica foi feita.

Inicialmente, para adentrarmos à temática da Revolução Russa, nos valem de alguns importantes relatos de personagens que vivenciaram o processo, como o jornalista estadunidense John Reed (1887-1920) em seu clássico *Dez dias que abalaram o mundo* (2010), livro-reportagem que relata o dia a dia da Revolução no calor do momento; e o

militante anarquista russo Victor Serge (1890-1947), autor de *O Ano I da Revolução Russa*, um denso relato do primeiro ano da Revolução Russa. Além disso, a monumental *História da Revolução Russa* de Leon Trotsky (2007) constitui em uma mistura de relato de experiência com análise historiográfica e política sobre o momento. Trotsky ainda possui sua autobiografia *Minha Vida* (2017), que se constitui em um importante olhar sobre o período. O livro organizado pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek (2005), *Às Portas da Revolução: escritos de Lênin de 1917* traz desde cartas escritas no exílio até artigos para jornal e discursos inflamados daquele que se tornou o líder da Revolução, constituindo-se em importante documento.

Uma perspectiva bastante dissonante pode ser vista no escritor alemão anarquista Rudolf Rocker (2007), no livro *Os Sovietes Traídos Pelos Bolcheviques*, em que Rocker mostra como os ideais revolucionários se perderam logo no começo da Revolução e como os anarquistas foram suprimidos. No campo historiográfico, o livro *A Revolução Russa de 1917* do historiador francês da Escola dos Annales Marc Ferro (1974) é um clássico com uma boa análise sintética, mês a mês, do ano de 1917, sendo interessante inclusive para detalhar aspectos distintos entre a Revolução de Fevereiro e a de Outubro, assim como o turbulento período entre as duas. O sociólogo brasileiro Maurício Tragtenberg (1992) e o historiador brasileiro Daniel Aarão Reis (2017) trazem boas obras de síntese, com análises bastantes críticas.

Ainda em uma vertente de análise mais política, mas avançando um pouco cronologicamente no tempo, temos o interessante diário de viagem *Diário de Moscou* do filósofo alemão Walter Benjamin (1989), que possui desde análises de elementos cotidianos até análises mais amplas da sociedade soviética e da arte produzida na URSS. A reflexão comparativa da análise de Benjamin sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica na sociedade capitalista com a situação da obra de arte na sociedade soviética é bastante instigante. Temos ainda o premonitório ensaio *A Revolução Traída*, em que Leon Trotsky (2005) faz uma dura crítica à tomada do Partido Bolchevique pela burocracia e dos problemas que isso traria para a URSS caso não ocorresse uma nova revolução interna, contra esses burocratas que se tornaram uma nova classe dominante – daí sua famosa ideia de Revolução Permanente.

O brilhante e contundente ensaio da filósofa alemã Hannah Arendt (1989), *As Origens do Totalitarismo*, traz importantes reflexões sobre o período stalinista e características das

sociedades totalitárias em geral, tais como a propaganda de massa, o uso de eufemismos e clichês na linguagem, o isolamento do indivíduo, etc. Arendt ainda se debruçou sobre a temática da revolução em *Da Revolução* (1988), mostrando como o potencial revolucionário dos soviéticos se perdeu diante da violenta e estagnante burocracia stalinista. Já o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2013) faz um instigante contraponto à visão de Arendt em *Alguém Disse Totalitarismo?*

No campo das análises culturais temos uma análise detalhada da literatura soviética e os movimentos que a precederam em *Literatura e Revolução* de Leon Trotsky (2007). O ensaio de bastante erudição impressiona por ter sido escrito por um líder revolucionário como Trotsky no calor do momento e cabe destacar aqui que o autor tece críticas aos futuristas, o grupo de Maiakóvski, mas reconhece que eles são um importante passo para a literatura soviética, da sociedade comunista, que ainda estava por vir. Há também o impactante ensaio, acima já bastante citado, escrito também no calor do momento, pelo linguista russo Roman Jakobson (2006), *A Geração que Esbanjou seus Poetas*, em que o autor analisa os possíveis motivos do suicídio de Maiakovski, a presença do tema ao longo de sua obra, além de uma análise mais ampla da questão do suicídio e do assassinato de outros grandes poetas da geração das décadas de 1920 e 1930 na Rússia.

O historiador da arte francês Jean Michel Palmier (1976) traz em *Lenine, a Arte e a Revolução* uma densa discussão historiográfica sobre a relação entre arte e política no URSS, tema central em nossa pesquisa. O jornalista e musicólogo russo Solomon Volkov (1997) escreveu uma história cultural de uma das cidades mais influentes culturalmente da Rússia, São Petesburgo. Em seu livro aparece não só Maiakóvski, mas vários de seus colegas escritores da época, de modo a constituir um importante panorama para a nossa pesquisa. Por fim, o tradutor e ensaísta ucraniano naturalizado brasileiro Boris Schnaiderman (1997), em *Os Escombros e o Mito: a Cultura e o Fim da União Soviética* traz reflexões importantes para pensarmos no estado atual da arte na Rússia.

No campo do teatro, contamos com a *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold (2011) para um amplo panorama dessa arte que, como podemos perceber no livro, confunde sua história com a da própria humanidade. Já a professora e ensaísta Arlete Cavaliere (2009, 2011) possui estudos que auxiliam para uma compreensão do teatro russo mais especificamente. Na cena brasileira, contamos com *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*,

de Jacob Guinsburg e Rosangela Patriota (2012), livro em que é traçado um panorama da história do teatro no Brasil.

A historiadora Rosangela Patriota (1999, 2013) nos fornece ainda importantes considerações metodológicas para o uso do teatro como fonte para o trabalho do historiador. No campo da historiografia podemos ainda mencionar nossa inspiração no francês Marc Bloch (2001) e nos ingleses Edward Palmer Thompson e Raymond Williams.

Para mergulhar em nossos autores, contamos com o uso de algumas biografias. A do escritor, tradutor, ator e diretor teatral brasileiro Fernando Peixoto (1986) e a do escritor russo Aleksandr Mikhailov (2008), ambas sobre Vladímir Maiakóvski. Para a vida de Vsévolod Meierhold, contamos com a biografia do francês Gerard Abensour (2011), além do livro de Aldomar Conrado (1969) contendo análise do autor e diversos escritos do próprio Meierhold.

Por fim, e não menos importante, temos como base os escritos de Vladímir Maiakóvski. As duas versões da peça *Mistério-Bufo*, nosso principal objeto aqui, mas também a peça *O Percevejo*, a peça *Os Banhos*, o longo poema *Sobre Isto* (2018), vários de seus poemas ao longo de sua vida organizados e traduzidos pelos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos e por Boris Schnaiderman (2017), assim como diversos ensaios e publicações de jornal sobre teatro, cinema, propaganda e poesia de Maiakovski também organizados por Boris Schnaiderman (2014).

1.2 Os futuristas e a revolução

Maiakóvski, o poeta da revolução, não era o único poeta da revolução. Ele fazia parte de uma frutífera geração, mas uma *geração que esbanjou seus poetas*, como diz Jakobson. O autor mostra que o Ocidente havia se entusiasmado com a arte russa: o balé clássico, os romances do século XIX, a música do começo do século XX, o filme, o ícone, os experimentos teatrais, mas a poesia, que segundo Jakobson talvez fosse a melhor das artes russas, teria uma dificuldade de conseguir ser exportada por ser tão ligada à língua russa por conta de complicações na tradução. Jakobson considera que essa poesia russa teve duas épocas de grande florescimento, seguidas de um súbito desaparecimento e vazio:

o início do século XIX e o século atual. E, também na primeira ocasião, seu epílogo deu-se pelo desaparecimento prematuro e em massa de grandes poetas. Para se ter uma ideia do que significam os números seguintes, basta imaginar em que medida seria prejudicada a herança de Schiller, Hoffmann, Heine e sobretudo de Goethe se eles tivessem saído de cena por volta dos 40 anos. Ryléiev foi executado aos 31

anos. Aos 36, Batiuchkov enlouquece. Aos 22 anos morre Venevítinov, e aos 32, Diélvig. Aos 34, Griboiédov é assassinado, Púchkin aos 37 e Liérmontov aos 26. Suas mortes foram caracterizadas mais de uma vez como formas de suicídio. O próprio Maiakóvski comparava seu combate contra a vida cotidiana aos duelos de Púchkin e de Liérmontov. É muito parecida, também, a reação da sociedade de ambas as épocas a essas perdas prematuras. Irrompe novamente a sensação de um súbito e profundo vazio, a impressão horrível de uma fatalidade aguda, que pesa sobre a vida espiritual russa. Mas agora, como antes, outros temas são mais candentes e prementes (JAKOBSON, 2006, p. 47-8).

O desfecho trágico destoa do sentimento positivo em relação ao futuro existente entre os futuristas russos, grupo artístico do qual Maiakóvski foi um dos principais participantes. Maiakóvski se sentiu atraído ao futurismo inicialmente por conta de uma recusa ao grupo dominante de então, os simbolistas. Maiakóvski não reconhecia os temas e imagens dos simbolistas como parte de sua vida, desde que começou a lê-los em sua adolescência: eram-lhe estranhos espiritualmente. Assim, se aproximou de pessoas que estavam na origem do futurismo. Esse meio cultural estava presente sobretudo na poesia e nas artes plásticas. Havia ali um espírito de protesto, de mudanças, de inovação, diferentemente dos simbolistas. Maiakóvski adentrou nessa esfera inspirado a realizar suas ideias e projetos, de modo a encher sua vida de poesia, de sentido (MIKHAILOV, 2008, p. 97).

O futurismo russo tem em comum o nome do futurismo italiano, mas esses movimentos possuem pouca relação. Como mostra Fernando Peixoto, 1914

É o ano em que o papa do futurismo italiano, com o qual pouco tem a ver o futurismo russo, Marinetti, visita a Rússia, divulgando seu movimento artístico imbuído de um anarquismo desenfreado, confuso, irracional, propondo uma estética de agressão e violência, sustentada em bases nitidamente pré-fascistas, pregando a destruição sistemática da cultura, dos museus, das bibliotecas, manifestação extrema revolta pequeno-burguesa, mascarada de revolucionária, glorificando a guerra como única higiene do mundo, apoiando e incentivando incondicionalmente o patriotismo e o militarismo apontando como elementos fundamentais da poesia a coragem, a audácia e a rebelião. Afirmando que não existe mais beleza a não ser na luta (PEIXOTO, 1986, p. 50).

Angelo Maria Ripellino partilha da análise de que os dois grupos possuíam sobretudo distinções. Ele vê uma influência de alguns quadros de Boccioni, entre eles *Forças de uma estrada*, ou algumas líricas em que Maiakóvski retrata problemas nas cidades modernas, mas fora isso, há pouco em comum:

Entremeada de temas primitivos e asiáticos, e imersa sempre num clima de paganismo eslavo, os escritos de Khliébnikov e de Kamiênski estão em contraste direto com as páginas dos futuristas italianos. As pesquisas obstinadas nos cunículos da linguagem, a aversão pela guerra e pelos preconceitos imperialistas, a nota de revolta social e o colorismo desinibido das imagens davam um caráter inteiramente original às criações dos cubo-futuristas. As fórmulas crepitosas de Marinetti não

encontraram seguidores entre os poetas russos, embora os seus manifestos sobre o teatro tenham tido boa repercussão entre os diretores de vanguarda de após a revolução (RIPELLINO, 1971, p. 25).

O biógrafo de Maiakóvski, Alexander Mikhailov, também ressalta as divergências entre os dois movimentos:

O futurismo russo convergia com o italiano somente num ponto – nas ideias destrutivas com relação à herança cultural. Esse traço bárbaro na tradição russa vem da rebeldia russa. Em todos os outros pontos, os futuristas russos divergiam dos italianos, ao recusarem a ideia de militarismo e guerra, e expressarem abertamente sua posição contrária à de Marinetti quando este visitou Petersburgo e Moscou. Ainda antes da visita de Marinetti, em 1912, Severianin se benzia quando os avistava. Ao discutir sobre “Os êxitos do futurismo” (11/11/1913), Maiakovski, segundo a informação de um jornal, tomou as dores do futurismo russo – ao qual atribuíam a imitação de Marinetti – e expressou seu ódio com relação à agressividade dos futuristas italianos. Depois Marinetti teve que reconhecer a independência do futurismo russo (MIKHAILOV, 2008, 145-6).

Podemos dizer, portanto, que o futurismo russo era um fenômeno de fato russo, surgido em terra russa. Possuía ligação com as tradições nacionalistas, um afeto profundo – sobretudo em Khliebnikov – pelos sentidos, origens e sonoridades das palavras faladas por milhões de russos. O futurismo nasceu em um contexto de crise da arte e arriscou-se bastante, divulgando muitas vezes resíduos experimentais, de modo a receberem ataques ferrenhos da crítica (MIKHAILOV, 2008, p. 145).

Mas apesar dessa ligação com as raízes e a tradição russa, o movimento se voltava para o futuro. Nesse sentido é simbólica a definição de beleza de Maiakóvski, em um momento em que buscava falar em nome do grupo:

Com todos os meios nós, futuristas, lutamos contra a vulgaridade e os modelos mercantis, pegamos pela garganta os críticos de jornais e outros catedráticos da literatura imprestável. O que é a beleza? A nosso ver é a vida da massa urbana, são as ruas pelas quais correm os bondes, são os automóveis, os caminhões refletindo nas janelas espelhadas e nos grandes anúncios das lojas. A beleza não é a lembrança de velhinhas e velhinhos, é uma cidade-mestra moderna, que cresce para os céus, que fuma com as chaminés das fábricas, que entra pelos elevadores. A beleza é um microscópio nas mãos da ciência, onde milhões de pontos de bacilos desenham os pequenos burgueses e os cretinos (MAIAKÓVSKI, apud MIKHAILOV, 2008, p. 110).

E o futuro trouxe a Revolução. Após Outubro, foram os futuristas quem surgiram à frente da vida artística. Isso ocorreu mesmo não sendo à época a principal corrente literária da Rússia. Isso pois os simbolistas e os acmeístas, correntes mais influentes, não estavam preparados para aceitar a revolução. Do mesmo modo, os imagistas pregavam a separação

entre a arte e o Estado. Já os futuristas em sua maioria não só aceitaram a Revolução como demonstraram disponibilidade de colaborar com o novo governo. Por isso obtiveram um certo protecionismo por parte de Lunatcharski e obtiveram uma posição de liderança no jornal *A Arte da Comuna* (MIKHAILOV, 2008, p. 233).

Houve diversas mudanças da intelectualidade em relação à Revolução. Entre fevereiro e outubro de 1917, meses de turbulência, como ressaltado por Marc Ferro (1974), muitas ilusões dos intelectuais foram dissipadas. Adveio a revolução social vinda de baixo, com o ódio acumulado pelos burgueses, pelos proprietários de terras e pela guerra. Houve conflitos e análises sobre os conflitos e tudo o que fazia parte da Revolução. Os debates entre jovens, intelectuais e artistas eram intensos:

A juventude, que em 1905 entrava na idade da maturidade, e que reverenciava Blok, não compartilhava seu ponto de vista acerca desse problema, que foi expresso no artigo “A intelectualidade e a revolução.” Com todo o respeito que tinha pela personalidade e pela poesia de Blok, Maiakovski permaneceu radical quando o assunto era a revolução. Sua medida: “Aceitar ou não aceitar.” E tal medida era rígida para muitos (MIKHAILOV, 2008, p. 228).

Maiakóvski nisso se diferenciava até mesmo de alguns de seus camaradas futuristas. Não possuía compromisso com as tradições e demais ligações com a velha cultura. Chamou desde o começo a Revolução de “A minha revolução”. “Pelo caráter, pelas circunstâncias da vida, do ambiente, pelo rumo do desenvolvimento de sua trajetória, Maiakovski estava preparado para aceitar o Outubro” (MIKHAILOV, 2008, p. 211).

Os futuristas sonharam um mundo melhor e tentaram, com as suas intervenções, contribuir para colocá-lo em prática, juntamente com outros setores da sociedade. Eles obtiveram, inicialmente, êxito: a Revolução Russa adveio. No entanto, diversos problemas de matriz político-econômica aconteceram, impactando, dentre outros âmbitos, no projeto futurista, que viria a ser derrotado pelo realismo socialista. A arte com conteúdo e forma revolucionária foi derrotada por uma arte com conteúdo revolucionário, mas com forma tradicional. A arte revolucionária, não precisa, então, de uma forma revolucionária?

Para Maiakóvski, a arte deve ser revolucionária em forma e em conteúdo. Foi isso que ele fez em sua poesia, uma das mais experimentais do século XX. Ele também realizou inovações em seu teatro. Com elementos de oralidade do teatro de feira e do circo, ritmo veloz do (então novo) cinema, jingles publicitários, recortes de jornais e cenários de ficção científica, Maiakóvski levaria ao público histórias profundamente políticas de uma maneira bastante original.

Tanta criatividade, porém, não foi bem vista por muitos, especialmente pelos burocratas do partido. A forma complicada dificultava o entendimento do que era considerado o mais importante, o conteúdo. Assim, Maiakóvski era acusado de ser “incompreensível para as massas”. Porém, como nos mostra Ribeiro (2001), ele buscou, em diversos momentos, um contato próximo com o público, tendo recitado inclusive suas poesias dentro de fábricas. Com base nisso, podemos indagar: Maiakóvski era mesmo incompreendido ou deveria ser incompreendido segundo a vontade de alguns? Quem fala pelas “massas”?

Maiakóvski seria cada vez mais perseguido por burocratas. Nos dez intensos anos que vão da escrita de *Mistério-Bufo* em 1918 até a escrita de *Os Banhos* e *O Percevejo*, muita coisa mudaria. O otimismo da primeira peça com a Revolução daria lugar à comédia política fortemente crítica aos burocratas e também à sátira-sombria de ficção científica que, como os melhores exemplares do gênero, apontaria para um futuro tenebroso tendo por base as mazelas do presente.

Contudo, ele não seria o único. A querela entre o futurismo, apontando uma arte com conteúdo e forma revolucionária, e o realismo socialista, com forma conservadora para melhor entendimento do conteúdo revolucionário, era longa. E não envolveu somente burocratas, mas também intelectuais.

O projeto futurista, a mais politicamente ativa das vanguardas artísticas, viria a ser derrotado. Incompreensível ou não, a história que conhecemos é a dos que venceram: os defensores do realismo socialista. Mas a vitória não foi assim tão duradoura. Afinal, o realismo socialista não foi tão influente como o futurismo², que causou impacto em diversas correntes artísticas ao redor do mundo³.

² “As peças de Maiakovski pouco a pouco voltaram ao cartaz. Em 1955, o ator Valeri Sisoiev fez uma experiência radical: interpretou sozinho todos os personagens de *Mistério-bufo*, no Teatro de Variedades de Moscou. Mas o mais expressivo para o teatro soviético moderno foi a volta de Maiakovski ao cartaz, através de uma das companhias mais significativas do país: o Teatro de Sátira, de Moscou, dirigido por Valentin Plutcheck. As três peças foram encenadas na ordem inversa: em 1953, ano de morte de Stálin, *A Grande Limpeza*; em 1955, *O Percevejo*; em 1957, *Mistério-Bufo*. Nesta versão, ao redor do globo terrestre, um Sputnik irradiava uma luz vermelha. Os três principais encenadores da companhia são Plutcheck, Petrov e Serguei Iutkevitch, conhecido como diretor de cinema, que realizaram espetáculos de excepcional nível inventivo com as peças de Maiakovski, atualizando seus temas, pesquisando formalmente na tradição do melhor Meyerhold. Quando Petrov-Plutcheck-Iutkevitch encenaram *A Grande Limpeza*, a “Mulher Fosforescente” perdeu todo o aspecto de ficção-científica da primeira versão: aparecia como uma simples operária dos subúrbios de Moscou, vestida com simplicidade, uma cidadã soviética como muitas. Com as peças de Maiakovski o “Teatro de Sátira” criou as bases de uma renovação do teatro soviético, que parece marcar o momento artístico atual, depois do terrível período de culto à personalidade. Há uma esperança no teatro soviético de hoje: ela nasce justamente da revalorização de Meyerhold e Maiakovski” (PEIXOTO, 1986, p. 225-6).

³ O importante ator e diretor de teatro brasileiro Fernando Peixoto considera a obra de Maiakóvski inesgotável para o Brasil. Mostra sua influência no teatro e na poesia do modernista Oswald de Andrade, assim como nas letras das músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que utilizam a palavra com bastante liberdade, riqueza de significados e força inventiva (PEIXOTO, 1986, p. 18). Não podemos deixar de destacar, sobretudo, a enorme influência de Maiakóvski no movimento concretista brasileiro, capitaneado pelos irmãos Haroldo e Augusto de

1.3 Vladímir Maiakóvski, lado B: cartazes, cinema e circo

Um grande autor não cabe em uma corrente nova, programática, mesmo quando foi ele quem formulou esse programa. Maiakóvski percebeu que precisava usar a palavra também para a vida cotidiana, e isso ia contra o futurismo. Mas isso também faz parte do processo de experimentação presente na arte de vanguarda, que por sua natureza está sujeita a perdas (MIKHAILOV, 2008). Apesar de algumas divergências em relação ao futurismo, Maiakóvski nunca deixou de olhar para o futuro. Como aponta Sonia Gonçalves:

A esse respeito, Ripellino diz, sobre Maiakóvski: “em poucos poetas é tão assíduo, tão exasperado, o tema do futuro. 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”. Porém, não lhe é concedido entrar na Terra Prometida. Na interpretação de Jakobson, Maiakóvski é apresentado como um lutador incansável contra o cotidiano em nome do futuro. O cotidiano pressupõe uma inabalável ordem mundial pequeno-burguesa, a propensão ao conforto e a qualquer estabilização dos dias de hoje. A revolução social é apenas a forma metafórica da revolta espiritual, da revolução da alma (GONÇALVES, 2006, p. 67).

Revolução social, revolução da alma. Maiakóvski parece se encontrar sempre em uma delas. Quando veio Outubro, chamou com orgulho e tranquilidade: “A minha revolução”⁴. Ao contrário mesmo de outros futuristas, especialmente Khliebnikov, que possuíam maiores ligações com as tradições russas – ainda que de um modo bem diverso dos poetas simbolistas – Maiakóvski não possuía esses laços. Inclusive ele seria criticado por Lênin por seu aspecto tão destrutivo em relação à cultura do passado. O seu biógrafo Mikhailov diz sobre o tema:

As estrofes de Maiakovski não são deslizes na crônica poética “Revolução”: “Hoje, até o último botão da roupa, iremos refazer a vida novamente.” Parecem suplicar, junto com as estrofes da “Internacional”, a destruição das bases do velho mundo e a construção do nosso, novo mundo... É característico de Maiakovski o limite: “Morte à bicéfala! Vamos decepá-las! Para que não renasça!” E somente depois: “Todos para as máquinas, para os escritórios, para as minas...” E finalmente, o famoso verso de Maiakovski que entoavam os marinheiros revolucionários: “Coma ananás, mastigue perdiz, teu dia está prestes, burguês.” (p. 205)

Campos, que também foram, juntamente com Boris Schnaiderman, os principais tradutores e divulgadores da obra poética de Maiakóvski no Brasil.

⁴ E, claro, a revolução de Lênin, a quem Maiakóvski dedicou, após sua morte, um de seus mais longos poemas: “Em sua autobiografia, Maiakovski diz que fez diversas leituras de seu poema sobre Lenin em reuniões operárias: Eu tinha muito medo deste poema, pois é fácil cair no simples relato político. A reação dos auditórios operários me fez muito bem e me deixou seguro da certeza de que este poema era necessário. Seu poema é um canto de homenagem a um herói. Mas sem bajulação, sem servilismo, isento de qualquer culto à personalidade.” (PEIXOTO, 1986, p. 154).

A bicéfala, águia que simboliza o império russo, deveria ser destruída. Mesmo Mikhailov, que tende a escrever uma biografia consideravelmente elogiosa de Maiakóvski, vê esse momento de Maiakóvski com ressalvas e algumas críticas. Ele considera que Maiakóvski demorou a perceber o valor da cultura do passado. Isso já vinha desde antes do período revolucionário, mas após a revolução isso se intensificou, de modo que Maiakóvski foi dominado cegamente por um processo de destruição da cultura do passado como condição para criar uma nova arte (MIKHAILOV, 2008, p. 244).

Porém, Maiakóvski foi mudando sua abordagem sobre o tema. O ódio de Maiakóvski não era contra Púchkin, tido como o pai da poesia russa e, assim, um símbolo do culto aos clássicos, mas contra os que sacralizavam Púchkin, de modo a destruí-lo. Em 1924 inclusive ele escreveu na LEF um poema, *Jubileu*, em homenagem ao 125º aniversário de nascimento de Púchkin, além de atacar esses acadêmicos que o sacralizavam⁵.

Maiakóvski, contudo, era um entusiasta da cidade moderna. Para ele, a cidade substituiu a natureza, os fenômenos naturais, e trouxe novos elementos urbanos, que não eram conhecidos pelos poetas do passado, de modo a enriquecer nossas emoções e impressões. Por isso a poesia do futurismo era a poesia da cidade e traria consigo o nascimento de um novo homem:

“Telefones, aeroplanos, expressos, elevadores, máquinas rotativas, calçadas, chaminés das fábricas, os arranha-céus de concreto, a fuligem e a fumaça – eis os elementos da beleza na nova natureza urbana. Vemos mais frequentemente a lâmpada elétrica do que a romântica lua.” O homem moderno pode sorrir condescendente ao ler sobre telefones, elevadores, chaminés de fábricas como marcas da época da vida urbana. Porém é possível não sorrir, pois não eram as marcas, mas o processo que Maiakovski enxergava. Via aquilo que hoje chamamos de progresso técnico-científico. “O século do urbanismo” é o século da revolução técnico-científica. E se Maiakovski não temia a total urbanização é porque não conseguia prever suas consequências mortais para a natureza (MIKHAILOV, 2008, p. 135).

Maiakóvski foi um artista multifacetado, buscando diálogo com outras esferas artísticas. A pintura foi uma delas⁶. A aproximação da poesia com as artes plásticas, contudo,

⁵ Maiakóvski ainda brinca com a possibilidade de, depois de morto, poder ser colocado próximo à Púchkin nas estantes: “Serei talvez no fundo o único triste / por não tê-lo mais hoje entre os vivos. / Em vida, nos teríamos entendido. / Mas breve estarei mudo e inerte, / e mortos, seremos já quase vizinhos: / você na letra P, eu na letra M.” (MAIAKOVSKI, 2017, p. 164-5).

⁶ Maiakóvski traça um bem humorado, mas significativo paralelo entre a pintura e a poesia: “Relato de V. Rozdhenstvenski: “Perguntaram a Maiakovski: -- Por que na poesia o senhor renega quaisquer nuances e prefere a grosseria a tudo? -- Por que o senhor pensa que eu renego as nuances? O senhor está muito próximo de mim, por isso não as vejo. Dê meio passo para trás. Bom, mas uma grande parede exige um grande afresco. Não quero

não foi exclusiva sua, nem mesmo dos futuristas russos, mas uma marca da época. Existiram poetas pintores, tais como os franceses Guillaume Apollinaire (1880-1918), Jacques Dyssord (1880—1952), Jean Cocteau (1889-1963), e pintores poetas, tais como o francês Henri Rosseau (1844-1910), o italiano Amedeo Modigliani (1884-1920), o espanhol Pablo Picasso (1881-1973) e o russo Wassili Kandinski (1866-1944), conforme apontado por Mikhailov (2008, p. 128).

Porém, em sua toada pragmática, Maiakóvski usou a pintura para fins mais práticos, para a propaganda socialista. Ele trabalhou intensamente para a Agência Telegráfica da Rússia, mais conhecida como ROSTA. Embalado pela revolução, Maiakóvski convocava os pintores, dizendo que somente na ROSTA seria possível a verdadeira criação artística. Em uma conversa com um pintor, Maiakóvski diz:

-- Então... que bom! Fez muito bem em ter vindo. Precisamos de funcionários. Acredito que todos os pintores virão para a ROSTA. Somente aqui é possível a verdadeira criação artística. Agora não é hora de pintar moças tristes nem paisagens líricas, mas cartazes de propaganda. A pintura de cavalete hoje é desnecessária. Seus mecenas não pensam agora em Cézanne ou Matisse, mas no painço e no óleo de girassol... E o Exército Vermelho, que se esvai de sangue no front, não precisa de desenhos (MAIAKÓVSKI, apud, MIKHAILOV, 2008, p. 258).

Maiakóvski trabalhou na ROSTA do outono de 1919, momento em que o teatro e o cinema foram nacionalizados por Lênin, até o início de 1922. Ele se dedicou bastante e possuía muito entusiasmo com esse trabalho, pois acreditava que os cartazes eram um importante meio de comunicação de massas, ainda mais em uma época em que a imprensa tinha limitada circulação por falta de papel. A Rússia, tomada pela Guerra Civil, passava por dificuldades econômicas e de abastecimento. Maiakóvski tentava dar sua contribuição para a disseminação das notícias⁷, pintando cartazes e redigindo textos em versos (PEIXOTO, 1986). Fernando Peixoto nos mostra a disseminação dessa produção na sociedade soviética:

Nos primeiros anos da Revolução todos os recursos de publicidade de temas e ideias revolucionárias foram utilizados. Trens, e mesmo grandes barcos, atravessavam as

pintar as estações de trem com pincezinhos. Não trabalho para o lornhão. Mas aquilo que lhe parece grosseria é força. Eu tenho que cobrir grandes espaços. Não preciso de um violino, mas de um trompete. Quero falar para que todos me ouçam. -- Não é hora. Quando ficar velho vou escrever como Fet. Se quiser posso agora mesmo declamar de cor para o senhor sobre o vento e as andorinhas.” Com sofrimentos e frequentemente contornando caminhos, nascia a literatura e arte da nova Rússia revolucionária...” (MIKHAILOV, 2008, p. 247-8).

⁷ “...Exigia-se de nós uma rapidez de máquina: acontecia de receber uma notícia telegráfica sobre uma vitória no front, para 40 minutos ou uma hora depois a notícia já estar nas ruas em forma de cartaz bem colorido... “Colorido é forma de dizer. Afinal, quase não havia tintas coloridas. Pegávamos uma qualquer, misturávamos com um pouco de saliva. Era este ritmo e esta rapidez que o trabalho exigia e desta rapidez de afixar notícias sobre o perigo ou sobre uma vitória dependia o número de novos soldados... Sem uma rapidez telegráfica ou de metralhadora este trabalho não poderia existir.” (MAIAKÓVSKI, apud MIKHAILOV, 2008, p. 256).

mais distantes regiões da Rússia, com desenhos, palavras de ordem, letras imensas, numa disposição gráfica fascinante, destinada a um impacto imediato. A letra adquire um sentido visual expressivo. Sua colocação no espaço é um meio de comunicação, produz um significado específico (PEIXOTO, 1986, p. 106).

Mas qual foi a relação dos cartazes com a obra de Maiakóvski? Eles foram úteis para a poesia? Muitos artistas e críticos russos criticaram Maiakóvski por gastar tempo com algo que não fosse útil para sua obra, simples propagandas, como mostra Ripellino (1971)⁸. Mas somente uma visão simplória consideraria esse trabalho como fácil ou de pouca exigência. Os textos de Maiakóvski buscavam diálogo com as massas trabalhadoras, camponeses e soldados, e com frequência estilizavam canções populares ou anúncios de teatros itinerantes. Mas não era só texto. A legenda sozinha, seja em verso, seja em prosa, não causava o mesmo impacto que em um cartaz contendo também uma ilustração. Usualmente um cartaz possuía vários desenhos, que consecutivamente revelavam o tema, em uma espécie de história em quadrinhos. Nos cartazes, Maiakóvski também buscou uma pequena revolução: “Fazíamos este trabalho não só com todo nosso esforço e seriedade de nossas capacidades, mas revolucionávamos o estilo, melhorávamos a qualidade da arte dos cartazes, da arte de propaganda.” (MAIAKÓVSKI, apud MIKHAILOV, 2008, p. 256). Apesar disso, Mikhailov ressalta que é importante delimitar a influência dessa época na ROSTA em sua produção posterior:

Os cartazes de Maiakovski – textos versificados e desenhos – são páginas de sua vida, de sua biografia artística, e são marcados pela paixão e pelo desejo de uma ação revolucionária. Foi útil à poesia? De alguma forma, sim. Mas como um trabalho braçal honesto, como a intensificação do esteio poético; não é a coluna vertebral nem o próprio fenômeno da poesia (MIKHAILOV, 2008, p. 261).

Maiakóvski sofreu influência e posteriormente trabalhou com outra arte visual, que começava a despontar na época: o cinema. Inicialmente não havia demonstrado tanto interesse nessa arte, achando-a limitada, mas posteriormente percebeu seu grande potencial (SCHNAIDERMAN, 1984). Maiakóvski atuou e escreveu roteiros pra filmes, em sua maioria perdidos, além de ter levado a influência do cinema para o seu cotidiano⁹. Nesse sentido, Roman Jakobson vai, mais uma vez, além na análise:

⁸ Ripellino falará ainda da importância dos cartazes na obra teatral de Maiakóvski, como veremos mais a frente.

⁹ “Nas fotografias e nos versos do período futurista Maiakóvski ostenta a visagem de um “apache”, de um malandro-gentil-homem que se rebaixa à contenda com os poderosos para defender os miseráveis e os aflitos. Com sua conduta insolente, com sua blusa de listras, parece assemelhar-se aos heróis desdenhosos e tenebrosos dos filmes de seriados, dos cinedramas daqueles tempos. Estamos convencidos de que a “máscara” do Maiakóvski futurista formou-se sob a influência do cinema.” (RIPELLINO, 1971, p. 22).

O poeta sente a coerção de seus próprios versos, e seus contemporâneos, a fatalidade de seu destino. Será que alguém não teria hoje a sensação de que os livros do poeta são um roteiro por meio do qual ele representa o filme da sua própria vida? O poeta é o protagonista, e estão previstos também outros papéis, cujos intérpretes são recrutados diretamente no curso da ação, conforme as exigências da intriga, predeterminada até nos detalhes do desfecho (JAKOBSON, 2006, p. 35).

Maiakóvski incorporaria ainda à sua arte uma influência bem distinta: o circo. Essa influência se dará especialmente em suas peças de teatro, como *Mistério-Bufo*, *O Percevejo* e *Os Banhos*. O circo exerceu influência nos intelectuais de esquerda da época por conta de suas diversas possibilidades, sensação de liberdade e caráter popular. Fernando Peixoto aponta que mesmo pintores, dentre eles Chagall, Klee e Picasso, estudaram os circos, sua aura de mistério e poesia. Maiakóvski, contudo, pensou o circo de uma forma mais objetiva, pensando em se comunicar mais diretamente com o público, como meio de propaganda política, de divulgação da Revolução (PEIXOTO, 1986).

Enfim, são diversas as influências buscadas por Maiakóvski, assim como seus campos de atuação. Sua obra vai da propaganda política ao verso lírico intimista, entrelaçando sua vida com a revolução. Ela é, contudo, única e indivisível:

A obra poética de Maiakovski, desde os primeiros versos em *Bofetada no gosto público* até as últimas linhas, é única e indivisível. É o desenvolvimento dialético de um único tema. Um sistema simbólico extraordinariamente unificado. O símbolo, lançado uma vez como alusão, desdobra-se e mostra-se em seguida sob perspectiva diferente. Por vezes, o próprio poeta realça precisamente essa relação entre seus poemas, por meio de referências a obras anteriores (no poema “Sobre isto” [1923], por exemplo, ele remete a “O homem” [1916], e daí aos poemas líricos iniciais). Por vezes, uma imagem apresentada humoristicamente pode, mais tarde, em outro contexto, perder seu efeito cômico; ao contrário, um motivo apresentado inicialmente de forma solene pode repetir-se em tom de paródia. Mas não se trata de uma profanação da crença de ontem; são dois planos de uma única simbologia – o trágico e o cômico, como no teatro medieval. Uma orientação única dirige os símbolos. “Anunciaremos ao mundo um novo mito.” Uma mitologia poética em Maiakóvski? (JAKOBSON, 2006, p. 13)

Essa mitologia poética está bastante presente no principal objeto de estudo dessa monografia, a peça *Mistério-Bufo*. Após esse voo panorâmico poderemos nos concentrar nela. A campanha soou três vezes.

CAPÍTULO II

O *Mistério-Bufo* de Vladímir Maiakóvski

Busquei entender os documentos e os acontecimentos sem uma teoria prévia, como mostra a historiadora Rosângela Patriota (1999). Isso não quer dizer que o pesquisador não possua seus posicionamentos políticos, mas sim que ele não irá os colocar em primeiro lugar e utilizará os documentos apenas para prová-los, trajetória essa que tende a deformar o objeto de estudo. O percurso a ser traçado é outro: ir aos documentos e, na medida em que a pesquisa avança, ir construindo e mobilizando a teoria.

Desse modo, procurei compreender a peça *Mistério-Bufo* de maneira ampla, refletindo sobre a peça em si, sobre o seu autor, Vladímir Maiakóvski, e também sobre sua relação com outros artistas, políticos e o público da época. Para tal, busquei o contato com o texto teatral, poemas do autor, sua autobiografia e escritos biográficos escritos por outros autores, textos que analisaram a montagem e o panorama histórico da época, além do contato com outras obras de arte do início da Revolução Russa: filmes, fotografias, romances, poemas. Nesse sentido, cabem algumas considerações de caráter metodológico.

O historiador que irá pesquisar o teatro em algum âmbito deve buscar entender o código estético próprio da atividade teatral, nos vários elementos que o compõem: dramaturgia, interpretação, iluminação, cenografia, figurinos, trilha sonora, etc. Porém, como aponta Patriota:

No que diz respeito ao campo artístico, em geral, e ao Teatro, em particular, evidencia que este não possui autonomia explicativa. Pelo contrário, necessita de outras referências para que haja uma apreensão mais cuidadosa de seus significados. Dessa feita, a arte passa a ser entendida como representação da realidade e comprometida com suas dimensões específicas, embora, em um sentido amplo, sempre aspire à abrangência. Em verdade, ela constrói significados que, do ponto de vista da luta política, tornam-se estratégias de controle no campo do simbólico (PATRIOTA, 2008, p. 41).

Além disso, o historiador que trabalha com o teatro deve atentar ao seu caráter de acontecimento – elemento que percebi ao tentar um contato com as próprias obras teatrais do período estudado. Diferentemente do cinema e da literatura, por exemplo, em que o pesquisador possui a possibilidade de conhecer a obra de arte – em sua forma final – integralmente, o teatro é um evento que ocorre em determinado momento e depois se dissipa, deixando rastros: no texto da peça, em muitos casos publicado como livro; na memória dos

atores e dos espectadores; em eventuais imagens, pinturas, fotos ou filmes; retratando parte da peça – mesmo no caso de uma filmagem completa da peça, ela não irá captar os mesmos ângulos e enfoques de um espectador; nas críticas teatrais, etc. Cabe ao historiador recompor esses elementos para tentar se aproximar do acontecimento. Nesse ponto a pesquisa histórica tem muito a oferecer ao campo teatral:

Um dos aspectos fundamentais do trabalho do historiador é estabelecer uma mediação entre o documento e o processo no qual ele foi confeccionado, com objetivo de construir diálogos e evidenciar possibilidades interpretativas, que contribuam para o conhecimento de experiências passadas e auxiliem a enfrentar os impasses contemporâneos (PATRIOTA, 2008, p. 44).

Com base nisso, pode-se dizer que a peça *Mistério-Bufo* constitui-se em um importante documento para tentarmos nos aproximar da história cultural da Revolução Russa.

2.1. Preparativos

A ideia da peça *Mistério-Bufo* surge – ainda que não com esse nome – antes de outubro de 1917. A ideia inicial foi do romancista Maksim Gorki, com o apoio do então diretor de apresentações em praças A. Aleseiev-Iakovlev e de Lunatcharski. A ideia era retratar o panorama político, mas com elementos de sátira, visando descrever os inimigos do povo. A ideia contudo viria a se materializar somente após a Revolução de Outubro, para comemorar o seu primeiro aniversário (MIKHAILOV, 2008, p. 210). A peça seria assim: “um hino à construção do socialismo, um texto que deixa de lado os esquemas da dramaturgia burguesa e parte para uma pesquisa nova de teatro popular-revolucionário, bastante vinculada à tradição popular dos espetáculos de feiras” (PEIXOTO, 1986, p. 85).

Maiakóvski iniciou a escrita da peça na segunda quinzena de junho de 1918. Passou o final do verão com os Brik, em Levachov, próximo a Petrogrado. Lá ele aproveitou para escrever a peça e, em contato com a natureza, pintar paisagens. Porém havia certa pressa, pois ele queria de todo modo terminar a peça para que a estreia se desse no dia do primeiro aniversário da Revolução de Outubro. Sua primeira leitura ocorreu no dia 27 de setembro, contando com um auditório composto por Lunatcharski, diretores de teatro, pintores e amigos. Lunatcharski elogiou a peça logo após a leitura e também publicamente. Até mesmo seu chofer aprovou a peça, o que muito agradou Maiakóvski, que sempre buscou fugir da pecha de “incompreensível para as massas” (MIKHAILOV, 2008).

Satisfeito com tamanho apoio em uma primeira leitura, Maiakóvski planejou encenar a peça em um teatro grande e profissional. Então, com uma ordem de Lunatcharski, ele leu *Mistério-Bufo* no famoso Teatro Alexandrinski. A influência de Lunatcharski não ajudou tanto: a recepção dos atores foi fria. Não entendiam as inovações e a dramaturgia não tradicional de Maiakóvski. A peça recebeu elogios, mas foi rejeitada, recebendo a sugestão de que a levasse para um teatro novo, que possuísse um elenco jovem, que a melhor compreenderia. Maiakóvski, porém, não desistiu diante da negativa. Leu a peça na comissão de organização e realização de festejos, obtendo aprovação unânime. Já os diretores do teatro pelo Departamento Teatral do Comissariado de Instrução Pública, aos quais Maiakóvski realizou mais uma leitura da peça, tiveram a mesma reação do grupo de atores do Teatro Alexandrinski. Isso ainda ocorreu no Conselho de repertórios dos teatros de Moscou, no Teatro de Câmara... A peça não possuía diretor. Até que Vladímir Maiakóvski encontrou Vsévolod Meierhold (MIKHAILOV, 2008).

Tendo encontrado o diretor, agora era o momento de encontrar o elenco. Foi feita uma convocação para tal nos jornais de Petrogrado em 12 de outubro, assinada por Meierhold e Maiakóvski:

Camaradas atores! Vocês têm a obrigação de comemorar a grande festa da Revolução com um espetáculo. Devem encenar o espetáculo *Mistério-Bufo* – um retrato heroico, épico e satírico da nossa época escrito por Vladimir Maiakovski. Venham todos, no domingo, 13 de outubro, à sala de concertos da Escola Técnica Tienichev (rua Mokhovaia, 33). O autor lerá o texto do “mistério”; o diretor exporá o plano da encenação; o roteirista mostrará os esboços e os que se interessarem pelo trabalho serão os intérpretes... Todos ao trabalho! O tempo urge! Pedimos que venham somente os interessados em participar da peça. O número de papéis é limitado (MEIERHOLD; MAIAKÓVSKI, apud MIKHAILOV, 2008, p. 236).

Ambos estavam desesperados, pois sua reputação estava em jogo e corriam contra o tempo. Apareceram principalmente atores amadores e estudantes atraídos pelo polêmico nome de Maiakóvski. Os ensaios foram exaustivos, o texto era absorvido com dificuldade, intérpretes eram trocados com frequência por errarem na entonação das palavras. Maiakóvski ajudou pessoalmente Meierhold. Com frequência se enfurecia com o erro dos atores, mas não desistia, de modo que os atores passaram a absorver melhor a peça e, conseqüentemente, encená-la. Maiakóvski interpretava o monólogo do Homem no segundo ato, mas os atores tinham dificuldade de imitá-lo. No fim, teve que interpretá-lo (MIKHAILOV, 2008).

Faltava a casa. Com a dura intervenção de Lunatcharski – após várias falhas do departamento teatral, dirigido por M. F. Andreieva – conseguiram o auditório do Teatro de Drama Musical. Mas a estrutura era precária. Por esse motivo, o ator escalado para

Matusalém optou por deixar a peça, de modo que Maiakóvski teve que interpretar mais esse papel. Em um clima de pressa e improviso, Maiakóvski aproveitava seu contato com as artes visuais para pintar os cartazes no dia do espetáculo: o público era chamado a comparecer em um espetáculo revolucionário, dirigido por Meierhold, com cenários de Malevitch e texto de Maiakóvski, que também atuava juntamente com atores amadores. Lunatcharski se encarregou da divulgação nos jornais (MIKHAILOV, 2008).

Enfim, em 7 de novembro de 1918 aconteceu a estreia da peça, com apresentações também nos dias 8 e 9. Antes dos atores subirem ao palco, quem disse as primeiras palavras foi o Comissário do Povo para a Educação, Anatoli Lunatcharski.

2.2 O texto dramático

Feitas essas considerações, irei agora me deter à peça *Mistério-Bufo*, escrita por Maiakóvski em 1918, visando às comemorações do primeiro ano da Revolução Russa. A princípio, o enfoque será dado a uma das partes constitutivas da peça, seu texto dramático, mas tendo em mente que a obra teatral vai muito além dele, como já fora ressaltado, analisarei posteriormente a sua encenação.

No enredo, os principais personagens são os sete pares Impuros, representantes do proletariado, e os sete pares Puros, representações da burguesia. Esses personagens não são mostrados somente de maneira coletiva, mas também de maneira individual. Porém, não possuem nomes próprios: os impuros são chamados de acordo com a sua profissão, qual seja, ferreiro, sapateiro, lavadeira, e os puros são chamados de acordo com sua nacionalidade e/ou cargo, isto é, francês, oficial alemão, mercador russo, estudante. Esse aspecto da nacionalidade constitui outra diferenciação relevante entre os personagens: em um diálogo o Francês pergunta qual a nacionalidade dos impuros, que respondem prontamente que não pertencem a nenhuma nação, se identificam como trabalhadores. Ao longo da peça os personagens não são desenvolvidos de modo a se constituir uma individualidade: eles funcionam como representações de grupos maiores. No prólogo da peça podemos perceber, através da fala dos sete pares impuros, uma provocação de Maiakóvski ao teatro que se fazia na Rússia anteriormente:

Lá,
nos vestiários dos teatros
lantejoulas, a roupa fulgura
e capas mefistotélicas,
é tudo que se pode achar!

Empenhava-se o alfaiate velho: não para nossa cintura.
 Então,
 que seja desajeitada
 as roupa –
 mas nossa.
 Agora é nosso o lugar!
 Hoje,
 sobre a poeira dos teatros,
 irrompe nosso rasgo:
 “Tudo de novo!”
 Para e fique pasmo!
 Pano, povo!

Dispersam-se. Esgarçam o pano, borrado com as relíquias do antigo teatro.
 (Maiakóvski, 2001, p. 19-21).

Esse tipo de provocação era comum entre os futuristas que, em meio a um passado de opressões, buscavam sua poesia no futuro. As roupas do passado, glamorosas, não lhes serviam. Queriam roupas novas, suas, ainda que conquistadas com dificuldades. Como aponta Ripellino (1971), Maiakovski hostilizava o Teatro de Arte de Stanislavski e após o encontro com Meierhold isso se intensificou.

A ação da peça se inicia com um dilúvio na Terra. Diante disso, o Mercador propõe a construção de uma Arca da salvação. Animados com a ideia, os Puros pretendem inicialmente excluir os impuros da Arca. Porém, a força de trabalho se faz necessária, e os Impuros são incluídos. Nesse ponto, Maiakóvski se utiliza da famosa alegoria bíblica¹⁰, de modo a dialogar com o público russo, possuidor de forte tradição cristã. Porém, subverte seu conteúdo ao colocar ali as disputas políticas e econômicas de seu tempo. Sobre essas referências religiosas na peça, Ripellino comenta:

Um misto, portanto, de “sagrado” e de burlesco. Para transmitir as dimensões do revolvimento de outubro, Maiakóvski dá ao seu trabalho uma amplidão cósmica, nele 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 galeria Trietiakóv, e o seu discurso é calcado, como já foi dito, no “Sermão da Montanha” (RIPELLINO, 1971, p. 77).

¹⁰ Sobre a questão do uso de alegorias em Maiakóvski, Peixoto analisa: “Na verdade a peça tem toda a confiança no futuro que caracteriza a obra de Maiakovski. Mesmo que alguns detalhes possam parecer inaceitáveis hoje. O crítico soviético Boleslav Rostotski afirma com justeza que em Maiakovski o patético da sátira está sempre indissolúvelmente ligado ao patético do heroico. Há, entretanto, o que é sem dúvida positivo, o que acentua Sábado Magaldi num artigo sobre o teatro de Maiakovski: uma crítica à sociedade socialista estandarizada. É ainda Sábado Magaldi quem define bem tanto o Percevejo como outras peças de Maiakovski: a alegoria é de um primarismo tão claro que chega a igualar a simplicidade do mito (PEIXOTO, 1986, p. 194-5).”

A abordagem da religião, geralmente de forma considerada blasfematória, já estava presente em trabalhos anteriores do autor, como a tragédia *Maiakóvski*. Escrita em 1912-3, quando o autor era um jovem de apenas 20 anos, essa tragédia é uma espécie de poema teatral em que o próprio autor dá o nome e é o tema da peça. Como aponta Palmier (1976), essa tragédia já possui diversos elementos que estarão presentes nas obras futuras de Maiakóvski, inclusive a religião:

A revolta social intimamente ligada a temas bíblicos que associam o amor e a blasfêmia, como quando o autor toma o lugar de Cristo. O único herói da peça é ele, ao mesmo tempo redentor, messias e profeta. Maiakovski, que foi sempre um extraordinário ator, fascinava o público, durante os serões futuristas, com a sua voz, a sua altura, os seus gestos. Trata Deus e o universo de igual para igual. O seu grito sacode a terra, rasga o espaço. Todo o poema é dominado por este orgulho e este desespero sincero que tornam comovedora a obra, apesar do seu aspecto desenfreado (PALMIER, 1976, p. 143).

Palmier traça ainda uma comparação com o poema *O Homem*, em que a figura do poeta sobe ao céu para lutar com Deus e tira a conclusão de que Ele seria inimigo dos pobres, olhando somente para os ricos. Podemos pensar aqui no uso que se fazia da religião e mais especificamente do cristianismo ortodoxo na Rússia daquela época.

Feitas essas comparações, voltemos ao texto de *Mistério-Bufo*. Durante a viagem, os passageiros da Arca estabelecem relações políticas, adotando duas formas de governo, seguindo sempre as propostas dos puros: a monarquia e a república democrática. Nos dois casos, os puros se utilizam do poder para explorar os impuros:

MINEIRO:
 Camaradas!
 Que que é isso!
 Antes tudo devorava uma só boca e agora o nosso um batalhão emborca
 Aconteceu que a república, honra é o mesmo tzar, só que de cem bocas.
 FRANCÊS:
 (esgravatando os dentes)
 Vocês estão esquentando demais.
 Prometemos e dividimos em partes iguais:
 Para um – a rosca, para outro – o buraco dela.
 A república democrática é por aí que se revela. (MAIAKÓVSKI, 2001, p. 135).

Podemos perceber aí uma alusão de Maiakóvski à Revolução de Fevereiro de 1917. Após esse acontecimento, a Rússia deixara de ser um Império controlado por monarcas e se tornara uma República Democrática. Porém, a mudança no campo político não resultou em grandes alterações no campo econômico: a maior parte da população seguiu na miséria, sendo explorada por uma elite dirigente.

No decorrer da peça, os impuros se revoltam com a desigual divisão dos bens e expulsam os puros da Arca, afogando-os. Então os impuros seguem sua jornada, chegando ao Inferno. De certo modo se decepcionam: o Inferno terreno é muito pior, a ponto de amedrontar Belzebu. Ao chegarem ao Paraíso, outra decepção: o céu não é suficiente para alimentar os impuros. Como diz o Ferreiro: “que adianta dar de comer o crepúsculo aos esfomeados!” (MAIAKÓVSKI, 2001, p. 227).

Finalmente, os impuros chegam à terra prometida. Após o dilúvio-revolução, aparece o país-utopia: penhascos com damascos, árvores com pãozinhos frescos, mulheres de açúcar. Porém, há algum mau cheiro e poluição. Simbolizariam resquícios do capitalismo na URSS?

Em uma cidade que tem suas características industriais ressaltadas, as coisas ganham vida e acabam por se unir aos proletários, em uma grande comemoração em que se louva a revolução¹¹.

2.3 A segunda versão da peça (1921)

Nesse item, iremos traçar uma análise comparativa da segunda versão da peça. A análise mais detalhada da encenação, recepção e motivos da peça ter sido reescrita virão no próximo capítulo.

Inicialmente podemos destacar na segunda versão do texto da peça uma nota escrita por Maiakóvski:

Mistério-bufo é a estrada. A estrada da revolução. Ninguém poderia prever com exatidão que montanhas teremos ainda de explodir, nós que percorremos esta estrada. Hoje a palavra Lloyd George perfura os ouvidos, mas amanhã os próprios ingleses esquecerão seu nome. Hoje na Comuna irrompe a vontade de milhões, mas dentro de cinquenta anos, talvez, naves espaciais atacam impetuosamente planetas longínquos. Por isso, mantida a estrada (a forma), modifiquei de novo partes da paisagem (o conteúdo). No futuro, todos aqueles que forem representar, encenar, ler, publicar *Mistério-bufo*, que mudem o conteúdo, façam-no contemporâneo, atual, imediato (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 11).

Podemos perceber a preocupação com a relação entre forma e conteúdo, além da vontade de sempre se manter atual. Isso diz muito inclusive sobre a atualidade de Maiakóvski.

¹¹ Nesse ponto, poderíamos pensar na visão positiva sobre o progresso que tinham os futuristas. Mas cabe ainda relacionarmos um trecho, conforme citado por Fernando Peixoto, sobre a primeira peça de Maiakóvski, a tragédia *Vladimir Maiakóvski*: “*Objetos sem alma sobre o sol das cidades se proclamam nossos mestres e avançam em nossa direção para nos destruir*” É um dos temas da pintura cubista, de todo o modernismo, os objetos soltos contra o homem, a técnica contra o humanismo, numa colocação ainda ingênua, mas autêntica, captando uma verdade terrível do capitalismo” (PEIXOTO, 1986, p. 47). Com a revolução socialista, portanto, há uma inversão da lógica da relação homem-ferramenta/máquina presente na sociedade capitalista.

Na nova versão existem ainda algumas diferenças entre os personagens. Dentre os Puros, o Mercador-valentão russo é substituído pelo Especulador russo, talvez já em uma alusão ao capital financeiro. O Estudante foi substituído pelo Intelectual, figura mais ampla e que terá mais falas nessa nova versão, mostrando um descompasso entre os intelectuais e os trabalhadores. Entre os Impuros, o Limpa-Chaminés sai de cena e entra o Soldado do Exército Vermelho: a Guerra Civil Russa será constantemente mencionada na nova versão. Já o Sapateiro é substituído pelo Maquinista, sendo que essa nova versão traz muito mais presente a questão das máquinas, da eletricidade e do progresso. Entre os Diabos na primeira versão havia o Estado-maior de Belzebu e duas ordenanças. Já na nova versão: Belzebu, o diabo-ordenança, o segundo ordenança, o sentinela, vinte puros com chifres e rabos. Entre os Santos tínhamos: Crisóstomo, Lev Tolstói, Matusalém, Jean-Jacques Rousseau e outros. Agora: Matusalém, Jean-Jacques Rousseau, Lev Tolstói, Gabriel, um anjo, um segundo anjo, anjos, além da presença de Jeová. Entre os personagens da terra prometida temos vários adventos: foice (ao lado do martelo), trens, automóveis (já havíamos destacado a presença dos meios de transporte na nova versão), plaina, torqueses, açúcar, tecido, bota, alavanca. Curiosamente, o único objeto que havia na versão inicial e não mais na de 1921 era o livro. Coincidência? Por fim, o chamado “Homem Simplesmente” passa a ser chamado de “Homem do Futuro”. Maiakóvski olhando cada vez mais a frente.

Entre os lugares da ação Maiakóvski manteve a ordem, subdividindo o terceiro ato da peça inicial em três atos. A maior diferença é a adição de um quinto ato, inteiramente novo, entre o Paraíso e a Terra Prometida: O País dos Despojos.

Analisando então o Prólogo da peça, podemos observar algumas mudanças importantes. Na versão de 1918 Maiakóvski coloca os Impuros para falarem da Guerra, glorificarem as revoluções. Mostra as religiões como contos de fada, que prometem alegrias no além, quando os Impuros querem viver é aqui na terra. A crítica é feita também à literatura da época: “Enjoaram-nos as paixões de papel – deixem-nos viver com mulher de verdade!” (MAIAKÓVSKI, 2001, p. 19). Então critica o teatro que se fazia na Rússia: não falava aos Impuros (proletariado). Era preciso criar algo novo e deles, ainda que com dificuldades. Em suma, no prólogo Maiakóvski coloca os Impuros buscando romper com a sociedade velha, falseadora e mistificadora, em vários âmbitos. Buscando uma revolução no chão, nos corpos e na mente, na religião, nas artes, enfim, na cultura.

Já no prólogo de 1921 um Impuro já anuncia a peça como algo novo. E coloca a questão: “por que o teatro está todo revirado? Isto vai deixar os bons cidadãos muito indignados” (MAIKÓVSKI, 2012, p. 19). Aparentemente já se sentiam os efeitos anunciados

na versão anterior. Ele fala ainda que se vai ao teatro para obter algum prazer e critica os outros teatros por não representarem, por colocarem o espectador passivamente esperando a vida alheia¹². Fala que vão mostrar também a vida real, “mas transformada num extraordinário espetáculo teatral” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 20). Aqui cabe destacar que no outro prólogo parecia que Maiakóvski não considerava que esses teatros falavam da vida real, ou minimamente não diziam respeito à maior parte da população. Agora ele parece ter suavizado essa crítica e enfatizado mais a questão da forma.

O primeiro ato se inicia igualmente com os esquimós, contendo alterações não muito significativas: o Francês é substituído pelo Alemão, além de ter uma de suas falas agora repassadas ao Australiano; ao invés da disputa entre o Alemão e o Italiano, temos a disputa da propriedade da terra entre o Inglês e o Francês, sendo que o Inglês pensa mais no sentido de propriedade privada e o Francês no de colônia; há a inclusão de um (de vários ao longo da peça) momento para satirizar Lloyd George, figura histórica incluída nessa versão; a Dama ganha mais destaque, falando de sua trajetória (em que seu oportunismo já fica evidente de início). Merece um destaque maior a fala do Conciliador, o personagem novo de maior destaque nessa versão: “Eu pensava num dilúvio à la Kautski¹³: os lobos satisfeitos e as ovelhas a salvo” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 34). Maiakóvski introduz também nesse momento e ao longo da peça a disputa entre o exército vermelho e o branco¹⁴.

Em ambas as versões os Impuros (Ferreiro e Lavadeira) zombam do Francês, que quer fugir da guerra e do trabalho pesado. Mas na nova versão surge a já citada figura do Conciliador que tenta, claro, conciliá-los. Porém, não só o Pescador não quer acordo, como o

¹² Fernando Peixoto chama a atenção para o aspecto do teatro como espetáculo em Maiakóvski: “Para Maiakovski o sentido e a grande dificuldade do teatro de seu tempo é tornar viva a propaganda, a educação política, a tendência. O sentido de seu trabalho em teatro é: dar ao teatro sua riqueza exterior, transformar o palco em tribuna. Por isso declara-se contra as peças de salão e cheias de refinamentos psicológicos. Defende a peça de propaganda política, que luta contra a estreitez de espírito, o dirigismo apolítico, o burocratismo. E defende o heroísmo, o espírito ofensivo, a perspectiva socialista. Ele afirma: o teatro esqueceu que era espetáculo. É o ponto de partida para sua dramaturgia revolucionária, tanto política como esteticamente (PEIXOTO, 1986, p. 197)”

¹³ Maiakóvski se utiliza do humor para fazer uma crítica ácida ao filósofo tcheco-austriaco Karl Kautski, importante teórico do marxismo e membro do Partido Social Democrata da Alemanha (SPD), que se envolveu em disputas com Rosa Luxemburgo e também com Lênin, sendo considerado por esses um reformista e centrista, postura essa que não será perdoada por Maiakóvski na figura do Conciliador.

¹⁴ Tema que merece maiores investigações de minha parte, mas já deixo aqui, aproveitando o(s) clima(s), a minha autocrítica. Sigo com um adendo, uma consideração metodológica importante: como a análise cuidadosa da fonte, algo tão aprofundada e por vezes tida como tão específica e, portanto, limitada, pode nos levar a ampliar horizontes, indo do específico ao geral para então retornar ao específico, em um movimento bastante dialético!

próprio Francês! Eles se juntam para bater no Conciliador, isto é, se conciliam somente contra a conciliação! A crítica de Maiakóvski ao reformismo não poderia ser mais clara¹⁵.

Outra figura nova nessa versão que merece destaque é o Intelectual, que substituiu o Estudante. Figura mais ampla, o Intelectual passa a cobrar os trabalhadores que trabalhem, mas ele mesmo não trabalha. Nesse sentido é questionado pelo Carpinteiro e responde: “Eu sou o especialista, insubstituível” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 45). Nesse ponto é interessante analisar o papel do intelectual na revolução para Maiakóvski: ele critica esse papel de proeminência auto atribuído por alguns intelectuais (questão importante que será mais abordada posteriormente), colocando-os lado a lado com os outros trabalhadores. Maiakóvski, ele mesmo podendo ser visto como um intelectual, buscou sair desse pedestal e ir a fábricas levar sua arte e até mesmo se utilizar de suas habilidades em uma escala de produção industrial, como quando trabalhou com cartazes. Portanto, mais uma vez, fica evidente perceber como teoria e prática, forma e conteúdo, arte e revolução, estavam ligadas em sua vida e obra.

Vamos às mudanças no segundo ato: o Americano fala que tem muito dinheiro, mas que o mesmo é inútil sem comida; o Comerciante está na mesma situação, gostava da especulação (tema recorrente nessa nova versão); o Paxá e o Australiano também reclamam da situação; o Comerciante e a Dama falam que há muitos mercados e produtos (a dama não tem é dinheiro); o Comerciante fala que o operário tem salário: recebe em natura e troca por algo novo; A Dama pensa em trocar o que tem (chapéu) por comida; O Intelectual acha que ainda é cedo. Toda essa cena é nova, mostrando as mudanças econômicas na época, a dificuldade do acesso às mercadorias e até mesmo um preconceito de classe dos comerciantes em relação aos operários, que reclamavam dos pequenos pretensos privilégios que os oprimidos tinham¹⁶.

A peça segue com algumas alterações de falas de personagens, não substanciais, até a nova aparição do Conciliador, que brada o “Viva a Assembleia Constituinte”, antes dito por todos os Puros. Ele busca a monarquia constitucional, seja com Mikhail (Rodzianko, líder da Duma na Revolução de Fevereiro) ou com o Grão-Príncipe Nicolau. Vemos então de maneira

¹⁵ Na fina e incisiva análise de Roman Jakobson: “O poeta rejeita a substituição da dialética pelo compromisso, pela conciliação mecânica das contradições. Os objetos do sarcasmo ferino de Maiakóvski são os conciliadores (Mistério-Bufo) e, depois da galeria de burocratas-conformistas, desenhados nas propagandas, o glavatchpups Pobedonossikov, “diretor-geral da administração da conciliação” (Os Banhos). O papel essencial desses “seres artificiais” é o de constituir obstáculos no caminho do futuro. A máquina do tempo há de cuspi-los inevitavelmente.” (JAKOBSON, 2006, p. 26)

¹⁶ Um século depois e a peça soa tristemente atual no contexto brasileiro.

clara como Maiakóvski coloca os mencheviques, na figura do Conciliador, como traidores da Revolução de Outubro. E novamente os Puros e Impuros se unem contra o Conciliador.

O oportunismo da Dama segue sendo ressaltado:

Será que tive pelo Negus uma paixonite? Vivo, respiro a Constituinte! Darei qualquer coisa pelo governo provisório, mesmo que por dois anos enfrente um gestatório! Agora com laços vermelhos vou me enfeitar – faço de tudo para a moda revolucionária emplacar. Dentro de um minuto estarei ao lado de meu povo adorado (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 66).

O clima esquenta com a luta de classes iminente. Nesse ponto é interessante ressaltar que foi retirada a fala da Dama sobre a destruição do lar, pedindo para não derramarem mais sangue. E foi adicionada uma fala do Camponês: “O terror com terror se combate!” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 73). Maiakóvski parece radicalizar o discurso no que tange ao uso da violência na revolução. E continua. A ação prossegue com o oportunismo do Intelectual e da Dama. O Intelectual insiste dizendo que precisam de um especialista. O Ferreiro, contudo, não aceita esse argumento e o coloca para trabalhar. Questão polêmica, juntamente com a radicalização da violência. Refletiremos mais sobre isso nas conclusões. Há ainda a inserção de uma importante fala do Soldado do Exército Vermelho: “Pelo visto não basta traçar os puros. Também é preciso arranjar água e pão – ou não estaremos seguros.” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 77). Não basta destruir a burguesia, a revolução deve continuar¹⁷.

Temos então uma significativa mudança no discurso do Homem. Antes o discurso era menor e tinha uma forte crítica (pode-se ver assim) às vanguardas: “Onde? De profetas o olho despreguem, explodam tudo o que veneravam e veneram, e ela, a prometida, estará bem perto – bem aqui! A palavra é de vocês. Eu silencio.” (MAIAKÓVSKI, 2001, p. 167). Na versão nova essa ideia é bastante suavizada. Quais seriam os motivos? Mudança de concepção ou temores de uma – ainda que incipiente e indireta – censura? Depois há novamente o enfoque científicista visando dominar a natureza. Por fim há uma inserção de um coro exaltando a luta e a disciplina.

No terceiro ato da nova versão, que corresponde ao terceiro ato, primeiro quadro, da versão original, os diálogos mudam muito, mas aparentemente nada substancial. O destaque vai para a fala recorrente da expulsão dos padres e da falta de mercadoria. Há a inserção de uma cena com os Puros chegando ao Inferno. Os Diabos tratam os puros como seus súditos, vassalos. Além disso, algumas novas falas fazem críticas aos ingleses por conta de sua atuação na guerra e também por sua atuação como império colonial: “Pois olhem para o

¹⁷ A questão instiga: para Maiakóvski a revolução deveria ser permanente, como propunha Trotsky (2005)?

escravo de uma colônia inglesa. Qualquer diabo sairia de lá apavorado, tenho certeza.” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 99). Há uma nova inserção do Conciliador tentando apaziguar o conflito entre os Impuros e os Diabos. Eles se unem para atacá-lo. E também temos mais mostras do oportunismo da Dama que passa a adular Belzebu para se juntar aos puros.

No quarto ato da nova versão, que corresponde ao terceiro ato, segundo quadro, da versão original, temos o Intelectual elogiando Tolstói e, principalmente, Rousseau. Ele se anima com um discurso liberal e faz desfeita com os Impuros, colocando a cultura – no sentido de cultura erudita – na frente do povo: “Que se mandem esses impuros sem cultura, gostaria de esticar um pouquinho esta conversa fraternal” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 111). O Conciliador dessa vez tenta apaziguar os ânimos entre os impuros e os anjos, que também se unem contra a conciliação. Definitivamente não há espaço para reformistas em Maiakóvski: seja na terra, no paraíso ou no inferno.

A cena da destruição do Paraíso é aumentada. Aparece Jeová atacando com raios os Impuros. Novamente o Conciliador tenta conciliar sem sucesso. O Ferreiro deixa bem claro o conflito dos trabalhadores com esse Deus. As críticas de Maiakóvski no âmbito religioso ficam também mais agudas nessa versão. Mas a ideia parece não ser exatamente destruir, mas canalizar essa força religiosa do povo russo para a política (Meierhold não via o teatro como uma forma de substituir a igreja?): o Maquinista não quer desperdiçar os raios divinos, mas utilizá-los para a eletrificação. A questão do progresso e do controle da natureza pelo homem também se intensifica. Por fim vemos a despedida do Conciliador que busca ficar com os anjos: “Para junto de Tolstói quero estar. Grande figura! Da resistência ao mal vou me ocupar...” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 117). Vemos aqui uma crítica ao tolstoísmo, principalmente por conta de seu âmbito pacifista e vista por Maiakóvski como conciliadora.

O quinto ato é inteiramente novo. Uma nova etapa, antes de chegar à terra prometida, o socialismo. Nele os personagens veem os cacos que foram feitos nos últimos três anos. Precisam se organizar e trabalhar bastante para chegar lá. Ou seja, em três anos a euforia com a revolução deu lugar à realidade: não daria para atingir o socialismo diretamente, havia uma etapa intermediária para ser superada antes. Há então um grande debate sobre como chegar lá. Alguns propõem representantes para liderá-los, outros vão contra essa ideia, que iria contra o dogma marxista. Ou seja, aqui Maiakóvski discute mais detidamente a questão da vanguarda. Falaremos mais disso adiante.

Há ainda o surgimento da personagem Devastação, que simboliza a fome e o frio, dificuldades enfrentadas pelo povo russo mesmo após a Revolução. Para combater a fome, a proposta é que os trabalhadores se organizem e trabalhem juntos, aumentando a produção. No

que eles se unem com as máquinas (representadas pelas personagens Locomotiva e Barco), que não mais são utilizadas para explorá-los, mas para melhorar suas vidas, para que alcancem o futuro.

Essa maior ênfase no progresso tecnológico se mantém no sexto e último ato, que corresponde ao terceiro ato, terceiro quadro, da versão anterior. As máquinas são o tempo todo enfatizadas. É importante destacar que, desde a primeira versão, as máquinas dizem não serem donas de ninguém: os meios de produção não são mais controlados por uma classe para explorar a outra, são de todos. Dentre as várias exaltações coletivas para a união e o trabalho, vale destacar uma fala do Maquinista, a única que indica uma mudança não somente no conteúdo da peça, mas também em sua forma:

Cavar! Escavar! Serrar! Perfurar! Todos, hurra! Hurra para tudo! Hoje essas portas são cenários, mas amanhã a realidade vai suceder o teatral. Tudo isso já sabemos. Em tudo isso cremos. Vem pra cá, espectador! Você também, cenógrafo! Poeta! Diretor! *(sobem ao palco todos os espectadores)* (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 149).

Maiakóvski pretende a quebra da quarta parede já em seu texto – o que havia ocorrido em uma das encenações efetuadas por Meierhold, como veremos, a quebra definitiva da distância entre artista e público, conclamando todos para participarem da peça, participarem efetivamente da Revolução, que não deve ser assistida passivamente, mas construída ativa e coletivamente. “A salvação não veio lá de cima. Nem deus nem diabo por nós se levantou. De armas na mão, foi ao combate e tomou o poder a classe do trabalhador” (MAIAKÓVSKI, 2012, p. 150).

CAPÍTULO III

O *Mistério-Bufo* de Meierhold e Maiakóvski

Karl-Theodore-Kasimir nasceu em Penza, na Rússia Central, em 28 de janeiro de 1874. Filho de mãe de origem báltica e um pai patriota alemão, entusiasta de Bismarck e da fé luterana, Karl não possuía boas relações com seu pai e logo se naturalizou russo, converteu-se à igreja ortodoxa e mudou seu nome para Vsévolod, em homenagem a Gárchin, um novelista russo, considerado por Meierhold o escritor preferido de sua geração. Além de Gárchin, o jovem Vsévolod Meierhold era leitor assíduo de Dostoiévski e Lermontov (CONRADO, 1969).

Penza possuía uma cena teatral forte. Meierhold recebeu seu gosto pelo teatro por influência da mãe, que se refugiava de problemas do casamento nos espetáculos. Desde criança Meierhold fazia poses e representava diante do espelho. Meierhold frequenta peças de grupos locais, que tendiam por representar o *vaudeville* e tinha contato com os clássicos através de artistas itinerantes. Aos dezoito anos, em 1892, Meierhold já era citado em um programa escolar como ator e assistente de direção. Porém, não foi um grande aluno na escola, tendo sido reprovado e demorando a concluir os estudos secundários. Posteriormente foi a Moscou estudar Direito, mas era o teatro que lhe atraía. A vida teatral na cidade era intensa. Meierhold frequentava o Teatro Maly, onde a juventude podia ver a apresentação de grandes atores. O jovem Stanislávski já iniciava seus experimentos. Meierhold então abandona o curso de Direito e entra na escola dramática, tendo por professor Dantchenko, que então o inclui no Teatro de Arte de Moscou. Lá, Meierhold fica fascinado com Stanislávski e seu uso de meios cênicos para criar a atmosfera ideal na representação de dramas modernos. Com o tempo, contudo, ele irá discordar das concepções presentes no Teatro de Arte de Moscou, como relatado em uma carta direcionada a uma amiga de infância: “Chorei. Tive vontade de fugir. Aqui só se fala de forma. Beleza, beleza, beleza! Quanto à ideia, um grande silêncio, e se chegam a mencioná-la, é de tal maneira como se fossem ultrajados por ela. Meu Deus!” (MEIERHOLD, apud CONRADO, 1969, p. 4).

Apesar de discordar de Stanislávski, Meierhold reconhece que começou o imitando, para aprender com o mestre:

Comecei por imitar servilmente Stanislávski. Em teoria rejeitava a maior parte de seus conceitos, mas na prática caminhava timidamente sob seu comando. Não me arrependo, pois este período me enriqueceu bastante. Não é perigosa a imitação para

um jovem artista. Trata-se de um degrau quase obrigatório. Para os jovens é útil copiar os bons modelos: isto os dispõe à independência interior. A imitação de um artista de quem nos sentimos próximos permite a definição total (MEIERHOLD, apud CONRADO, 1969, p. 4).

O antagonismo entre Meierhold e Stanislávski foi se intensificando. Em poucas palavras, podemos dizer que ocorria uma oposição entre o “teatro de diretor” de Meierhold e o “teatro de ator” de Stanislávski. Posteriormente, porém, Meierhold reconheceu alguns de seus erros nesse período, dando razão ao seu mestre:

Quando Stanislávski fechou o Estúdio da rua Povarskaia, isto foi para mim um drama pessoal, mas na realidade ele tinha razão. A impaciência e a impetuosidade que me são características levaram-me a juntar elementos inconciliáveis: dramaturgia simbolista, pintores estilizantes e jovens atores formados pelo realismo psicológico do Teatro de Arte. Passada a amargura do fracasso, dele extraí uma lição: era necessário formar um novo tipo de ator e só então impor-lhe as tarefas novas (MEIERHOLD, apud CONRADO, 1969, p. 6).

Em 1917, a maior parte da intelectualidade russa estava ligada aos princípios da Revolução de Fevereiro. Quando ocorreu a Revolução de Outubro, Meierhold, juntamente com Maiakóvski e Alexander Blók, foi um dos poucos a responderem ao chamado de Lunatcharski, que queria democratizar o teatro. Os teatros eram vistos como um instrumento de cultura poderoso, além de um importante meio de comunicação, em um contexto em que o cinema ainda era incipiente. Assim, os teatros foram incorporados à educação nacional, via decreto, em 22 de novembro de 1917. Criou-se um departamento especial, o T.E.O., sendo que Meierhold foi o diretor da seção de Petrogrado do departamento. Porém, os primeiros anos foram difíceis, e um dos seus poucos trabalhos de destaque na época foi justamente a montagem de *Mistério-Bufo*. Meierhold vai caminhando rumo à extrema esquerda artística:

Nomeado diretor do T.E.O. panrusso, Meyerhold reúne os elementos da extrema esquerda artística, a qual identifica a revolução na arte com a revolução política. Surge então o movimento “outubro teatral”. Seus integrantes desejavam esquecer por completo o antigo teatro profissional para substituí-lo por um teatro proletário. No jornal *O Mensageiro do Teatro*, em 1920, diz Meyerhold: “O T.E.O. organizará seu trabalho de modo a tornar-se, no terreno teatral, um órgão de propaganda comunista. É preciso liquidar de uma vez por todas com as tendências culturais neutras”. E no mesmo jornal, em 1921: “Nas mãos do proletariado a arte é um instrumento, uma ferramenta e um produto industrial” (CONRADO, 1969, p. 8).

Meierhold passa a levar a cabo a ideia do *Proletkult* (Comitê Central das Organizações Culturais), indo contra a cultura dita não politizada. Com a criação do ateliê de dramaturgia comunista, o *Mastkomdram*, vários dramaturgos foram convidados a criarem obras novas, mas sem sucesso. Meierhold então decide voltar aos clássicos, mas os adaptando para a nova

realidade. Assim, coloca em prática sua ideia de primazia do encenador sobre o texto: o teatro do diretor.

3.1 A encenação da peça por Vsévolod Meierhold

Esse teatro do diretor, em que Meierhold às vezes era criticado por intransigência e autoritarismo, encontraria em Maiakóvski um parceiro¹⁸. Seria um teatro de diretor-autor. Desde o início, ambos se entenderam bem:

Maiakovski era mais moço do que eu quase vinte anos. Mas, desde nosso primeiro encontro, não houve entre nós o problema de “mais moço” e “mais velho”. Ele me abordava sem o menor respeito, naturalmente. Entendemo-nos perfeitamente sobre política, que, em 1918, era o tema principal; Outubro, para nós, representava a saída do impasse em que se encontrava a intelligentsia. Durante o nosso trabalho comum sobre *O Mistério Bufo*, não houve um segundo de incompreensão. Muito jovem, Maiakóvski possuía uma espantosa maturidade política e, ainda que fosse “mais velho”, muito aprendi com ele. Apesar de sua reputação de rude, ele possuía um tato impressionante (MEIERHOLD, 1969, p. 131).

A admiração era recíproca. Maiakóvski sempre foi fiel e defendeu as experimentações de Meierhold. Como aponta Fernando Peixoto sobre o tema e avançando temporalmente para comentar a encenação de *O Percevejo*¹⁹:

Depois que o realismo socialista se tornou a corrente estética oficial na URSS são inúmeras as tentativas ridículas de incluir Maiakovski entre os defensores deste tipo de arte, insinuando, inclusive, com certa frequência, seu desentendimento com Meyerhold, encenador que terminou sendo proscrito da vida artística soviética. Aliás, depois da morte de Maiakovski, seu trabalho de encenador foi declinando pouco a pouco. Em 1936 Meyerhold pretendia voltar ao teatro, refazendo O

¹⁸ Meierhold buscou, contudo, minimizar essa questão: “Acho tola a discussão que se eterniza nas revistas teatrais para determinar qual o principal criador do espetáculo, o diretor ou o dramaturgo. Acredito que o papel principal cabe à ideia, quem quer que seja o autor. O “guia” será, sem dúvida, os “dunviros” (autor e diretor), cujo pensamento é mais rico, mais ativo, mais aguçado. Em relação a Faiko e talvez a Edermann, eu fui o “guia”; mas, no que diz respeito a Maiakóvski, as coisas, para ser honesto, passaram-se de outro modo... No entanto, qualquer que seja o caso, não vejo na conclusão nada de ofensivo nem para o dramaturgo nem para o diretor.” (MEIERHOLD, 1969, p. 133). Contudo, é importante ponderar o que fica no âmbito do discurso e o que se dá na prática.

¹⁹ Ainda sobre a encenação de *O Percevejo*: “Maiakovski começou a esboçar *O Percevejo* em fins de 1928 (quando viajava por Berlim ele pensou em entregar a peça a Piscator) em Paris. Em dezembro de 1928 leu o texto para os atores do teatro de Meyerhold. Os ensaios começaram em seguida e ele teve participação ativa na encenação, dirigida por Meyerhold (que uma vez disse que sempre procurava manter os autores afastados dos ensaios, mas não conseguia começar a trabalhar, quando se tratava de peças de Maiakovski, sem ter o poeta ao lado). O espetáculo com música de Chostakovitch (a épica *Marcha do Futuro*, na segunda parte, contrastava com o jazz da primeira parte), cenografia dos três caricaturistas que assinavam “Kukrinitski” (primeira parte) e Rodtchenko (segunda parte), estreou em 13 de fevereiro de 1929, com sucesso popular. Maiakovski denominou a peça de comédia feérica. No papel principal, utilizando bastante a técnica de representação circense, o ator Igor Ilinski. O sucesso do espetáculo fez com que em seguida a peça fosse encenada em Leningrado e em muitas cidades da URSS” (PEIXOTO, 1986, p. 195).

Percevejo, o que é significativo. Maiakovski e Meyerhold estavam unidos por uma quase absoluta identidade de princípio e visão de arte. Maiakovski afirmou certa vez que se Meyerhold não tivesse montado peças como *Mistério-Bufo* não haveria encenadores no país para montar os espetáculos revolucionários que o momento histórico exigia (PEIXOTO, 1986, p. 211).

Meierhold ao longo de sua trajetória sempre foi inquieto, buscando criar novos caminhos para a arte teatral. Seu credo estético era: “a forma comanda o conteúdo, não se pode separar esses dois elementos constitutivos da criação artística”²⁰ (ABENSOUR, 2011, p. 33). Nesse ponto podemos traçar uma relação com o famoso lema de Maiakóvski “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

Ainda abordando as concepções de teatro possuídas por Meierhold, seu biógrafo Gerard Abensour destaca que:

Meierhold exprime o seu credo agnóstico profundo, persuadido de que a instituição teatral pode substituir a Igreja e trazer essa purificação espiritual ao homem e essa recarga de energia da qual ele tem a necessidade mais absoluta para conduzir esse combate diário que é o seu destino (ABENSOUR, 2011, p. 130).

Tendo isso em mente, as alusões bíblicas acima descritas presentes na peça de Maiakóvski se tornam ainda mais interessantes. Além disso, do mesmo modo que Maiakóvski provoca o teatro antigo que se fazia na Rússia logo no prólogo da peça, Meierhold o fez em uma entrevista para um jornal em 1914:

Quem se interessa agora com as futilidades da vida quotidiana, pelas sutilezas psicológicas, pelo pan-psiquismo [o teatro de Leonid Andréiev] e pela lassidão de viver? Quem irá servir-se de uma máquina fotográfica para fixar o que se passa nesse momento? O que é preciso mostrar às criaturas transtornadas pela barbárie, pela destruição de obras de arte, pelo bombardeio da catedral de Reims? (MEIERHOLD, 1914, apud ABENSOUR, 2011, p. 298).

Com base nessas questões, vejamos como foram os momentos anteriores à preparação da peça. Um ano após a Revolução Russa, as autoridades decidiram celebrar o evento dando a ele sua devida importância. Para tal, o teatro era um campo essencial, visto que era um eficaz

²⁰ Meierhold defenderia a relação entre forma e conteúdo até o fim. Em abril de 1936, ao discursar perante o tribunal stalinista na conferência dos diretores, sua defesa foi clara: “Ao terminar minha intervenção desejo ainda me deter um pouco sobre o problema da forma e do conteúdo. Os dois formam uma unidade, uma unidade que se obtém cimentando-os. Este cimento é a vontade, a força viva de um homem – o artista. O homem cria uma obra de arte na qual o homem é o principal, e é aos outros homens que a oferece. Numa obra de arte autêntica a forma e o conteúdo são indissociáveis, e assim devem continuar para poderem seduzir um gênio criador! O artista sente alegria no momento em que, dominado pelo conteúdo, encontra a forma de expressão adequada. Ao admirar a forma o artista a sente respirar e pressente nas suas profundezas a pulsação da ideia!” (MEIERHOLD, 1969, p. 244).

serviço de propaganda, que atingia bem mais pessoas do que o cinema, ainda em seu princípio. Meierhold é então chamado:

Como se quisesse manter dois ferros em fogo, Meierhold apresenta em 7 de novembro de 1918 duas obras, das quais uma é fiel à tradição, embora aureolada com uma reputação de progressismo, enquanto a outra abre, pela radicalidade de sua linguagem, o caminho da revolução teatral. Se, no Teatro Mariínski, *A Muda de Portici* reata com a ópera romântica francesa, a dois passos de lá, na sala menor do Teatro do Drama Musical vem à luz uma obra provocadora, *Mistério Bufô*, do poeta futurista Maiakóvski (ABENSOUR, 2011, p. 347-8).

Meierhold, que já havia conhecido Maiakóvski em 1913, estava fascinado pela inventividade de sua nova peça e logo propôs montá-la no Teatro Alexandrínski. Os atores que trabalhavam nesse teatro, porém, não demonstraram o mesmo fascínio. Muitos se sentiram ofendidos devido ao conteúdo blasfematório da peça. Assim, sem atores e sem palco, Meierhold, Maiakóvski e Malevitch (cenógrafo) precisaram improvisar. Através da influência de Anatóli Lunatchárski, o então Comissário do Povo de Educação, eles conseguiram a sala do teatro do Drama Musical. Coube a Maiakóvski atuar no papel principal da peça, como o Homem²¹ (ABENSOUR, 2011).

Gérard Abensour destaca o fascínio que Meierhold sentiu em relação a Maiakóvski:

Meierhold sente-se encantado. Ele encontra o teatro ao qual aspira, um teatro inesperado, que educa seu público divertindo-o ao mesmo tempo: em vez de lhe fornecer um alimento pré-digerido, ele o inicia em uma concepção sempre viva da arte teatral e da arte *tout court* e o convida a participar do trabalho de criação dos artistas (autor, atores, cenógrafo, músico, encenador), de maneira a realizar uma obra conjunta. Pela primeira vez Meierhold partilha suas concepções com um autor, que é também um ator e assistente de encenação. Ele deixa, ademais, para Maiakóvski o cuidado de iniciar os atores noviços na dicção tão particular de seus versos cadenciados, que rompem resolutamente com o ronrom do verso musical russo (ABENSOUR, 2011, p. 352).

Maiakóvski aparecia todos os dias aos ensaios e não trabalhava somente com os atores. Demonstrava a *mise-en-scène* a Meierhold, que o elogiava. Vemos assim o entusiasmo e a dedicação que Maiakóvski dedicou ao teatro, especialmente nas suas outras duas parcerias com Meierhold, *O Percevejo*²² e *Os Banhos*.

²¹ Nesse sentido é interessante a análise de Meierhold sobre a relação dos personagens de Maiakóvski e sua própria personalidade: “Nos personagens das peças de Maiakóvski existe sempre uma parcela da personalidade do autor, como encontramos nos personagens de Shakespeare uma parcela de Shakespeare. Se quisermos ter uma noção da figura legendária de Shakespeare, não devemos folhear nem as genealogias nem os velhos registros paroquiais, mas estudar os seus personagens. Posso até imaginar a sua voz, como sempre penso ouvir a voz de Maiakóvski nos seus personagens.” (MEIERHOLD, 1969, p. 216)

²² Durante a análise dessa peça, Maiakóvski declarou: “Agora passarei totalmente a me dedicar a peças, fazer versos ficou muito fácil.” (MAIAKÓVSKI, 1928, apud MIKHAILOV, 2008, p. 480).

Vejamos as anotações que Meierhold realizou em seu diário para termos mais detalhes da encenação da peça:

A ação desenrola-se no globo terráqueo, representado pela calota de um imenso hemisfério pintado em azul marinho, que ocupa todo o palco e sobre o qual sobem penosamente os humanos que puderam escapar das vagas: sete pares de Puros – os burgueses exploradores, e sete pares de Impuros – os proletários explorados. Estes começam a construir uma arca, mas percebendo que os Puros dispõem as coisas de modo a que só eles trabalhem, terminam por lança-los à água. Passando através do Inferno, representado por uma sala gótica verde e vermelha, através de um paraíso incolor e inodoro e pela terra devastada, os Impuros chegam à Terra Prometida onde não existem patrões e na qual os objetos inanimados lhes são, enfim, benéficos. Trata-se do paraíso proletário, mecanizado, eletrificado e coletivizado (MEYERHOLD, 1969, p. 216).

Vemos aí uma descrição sintética das várias passagens e cenários da peça. Chama à atenção a representação insossa do Paraíso clássico em dissonância com a mecânica e a energia do Paraíso Proletário. A velocidade possui múltiplos sentidos e camadas, sendo presente também no ritmo da peça:

O ritmo do espetáculo era rápido e a sátira bufá constantemente sublinhada pelo excentrismo e as piadas. Os espectadores dos altos círculos políticos do Comintern, para os quais a peça foi representada, apreciaram pouco o aspecto circense e sobretudo a representação do mundo do futuro sob uma forma não figurativa, geométrica e fria, privada de um sopro vivo. Krupskaja, mulher de Lênin, foi a porta-voz indignada deste grupo, num artigo veemente publicado no Pravda. Alguns observadores maliciosos ressaltaram que só os burgueses possuíam alguma individualidade e suas roupas tinham cores vivas, enquanto os proletários, em uniforme de trabalho cinzento, confundiam-se num grupo indistinto. Esta crítica já tinha sido feita ao figurinista quando da apresentação da primeira versão em 1918 (o pintor Malevitch), mas os futuristas, autores dos cenários e figurinos da segunda versão, mostraram-se também “ascéticos” em relação aos proletários, apesar dos esboços dos figurinos terem sido feitos pelo próprio Maiakovski (MEYERHOLD, 1969, p. 216).

Podemos perceber nesse trecho a já ressaltada influência circense na obra, de modo a contribuir com o seu ritmo e tom. Além disso, a questão dos figurinos chama a atenção. Por qual motivo os Puros possuíam mais personalidade aparente do que os Impuros? Pode-se alegar que buscavam enaltecer o sentimento de igualdade, coletividade, porém esse me parece um ponto crítico da peça, ainda mais vinda de dois artistas que sempre tentaram se destacar.

Porém, a pressão e a falta de tempo eram evidentes. *Mistério-Bufo* possuía não só significado teatral, mas – talvez muito mais – simbólico²³, pois era uma homenagem ao aniversário da Revolução de Outubro.

²³ A sociedade estava dividida nos mais variados âmbitos, o grande evento estava em disputa. Como relata Meierhold: “Vocês sabem que no momento da Revolução foi traçada uma linha divisória entre os artistas?”

O poeta simbolista Alexander Blok estava na plateia e anotou em seu diário: “Comemoração do aniversário de Outubro. À noite, com Liuba, assisti a Mistério-Bufo, de Maiakovski, no Teatro de Drama Musical... Festa. À noite, uma fala rouca e triste de Lunatcharski, Maiakovski é demais. Jamais esquecerei isso.” (BLOK, 1918, apud MIKHAILOV, 2008, p. 234).

A atuação de Maiakovski também mereceu destaque. Famoso por sua voz possante e afeito aos palcos para declamar suas poesias²⁴, Maiakovski cativou o público²⁵, chamando-o para a revolução. Assim:

O novo teatro ao qual Meierhold aspira com perseverança desde seus inícios como encenador toma finalmente forma. Ao encerramento da peça, as personagens cantam um hino à beleza da terra e convidam os espectadores a se associarem ao regozijo geral, subindo ao palco ou prolongando sua farândola na sala. Palco e plateia veem-se assim reunidos em uma mesma celebração ao mesmo tempo concreta e simbólica, a comunhão dos gestos a traduzir as convicções compartilhadas (ABENSOUR, 2011, p. 352-3).

Podemos ver nessa montagem do dia 7 de novembro de 1918 a união entre forma e conteúdo revolucionário, como Maiakovski e Meierhold buscavam. Ainda assim, Maiakovski

Somente os tolos não acreditam que todos os escritores, músicos e pintores que emigraram só pensavam nas suas contas bancárias ou em suas vilas confiscadas. A maioria nem tinha isto. O principal, no entanto, é que Górkí, Maiakovski, Briussov e muitos outros (eu também) compreenderam logo que a revolução não é somente uma força destruidora, mas também uma força criadora. Aqueles que só puderam ver o seu poder destruidor maldisseram-na. Mas ainda que Maiakovski e eu não pertençamos à mesma geração, a Revolução foi para nós dois como um novo nascimento” (MEIERHOLD, 1969, p. 214).

²⁴ Ripellino destaca a importância do aspecto teatral dessas declamações públicas de poesia na obra teatral de Maiakovski: “Os “budietliane” 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 algazaras e bate-bocas com o público” (RIPELLINO, 1971, p. 22).

²⁵ O aspecto sentimental do teatro era fundamental também para Meierhold: “Camaradas, formulamos aqui o problema da ação exercida pelo teatro sobre o espectador; nós o colocamos num momento em que o problema de saber o que deve ser o teatro revolucionário ainda não foi resolvido pelos seus organizadores. Ora, é preciso levar em conta todos os fatores que determinam esta ação que o espetáculo de hoje elaborou, de uma parte, segundo as diretivas do Partido, e, de outra parte, segundo as necessidades e as exigências do novo espectador. Já que queremos um teatro que seja um instrumento de propaganda, é natural pedir que do alto da cena sejam lançadas certas ideias ao público. Este público deve compreender por que o diretor e o ator montaram tal ou qual espetáculo e o que desejaram expressar ao montá-lo. O papel das imagens e das situações cênicas é o de conduzir o espectador a refletir sobre os mesmos temas que são debatidos nas reuniões. Estimulamos a atividade cerebral do público, forçamo-lo a pensar e discutir. Este é um aspecto do teatro. Mas há um outro que faz apelo à sua sensibilidade. Sob a ação do espetáculo, a plateia deve passar por todo um labirinto de emoções. O teatro não atua somente sobre o cérebro, mas também sobre o “sentimento”. Daí ser retórico, não ser mais teatro, mas uma sala de conferências, se apresenta diálogos tirados de uma dramaturgia limitada às conversações. E não podemos aceitar isto. Eu poderia fazer esta conferência com o acompanhamento de um piano ou de uma orquestra, com intervalos musicais para permitir à assistência digerir meus pensamentos. Minhas palavras e vossa presença, no entanto, não são suficientes para fazer uma representação teatral. Isto só acontece com o emprego dos meios teatrais específicos. Para cria-la não se deve agir somente sobre o cérebro do público, mas é preciso que o teatro exerça sua ascendência sobre os sentimentos. Não é suficiente insuflar no espectador uma ideia ou sugerir-lhe as deduções imediatas. A tarefa dos personagens que agem no palco não é de modo algum fazer a demonstração de qualquer ideia do autor, do diretor ou do ator. A luta e os conflitos cênicos não são teses às quais opõem-se antíteses. Não é para isto que o público vem ao teatro” (MEIERHOLD, 1969, p. 181-2).

a retrabalhou e reescreveu por dois anos, para que ela fosse apresentada ao público em sua segunda versão em 1921, nas comemorações do primeiro de maio, dia do trabalhador.

Maiakóvski busca responder ao apelo das novas condições da sociedade soviética, atualizá-la. Ele tenta reduzir algumas abstrações presentes na primeira versão, tornar a peça mais concreta, utilitária. A encenação, contudo, encontra resistência. Para conseguir apoio, Maiakóvski a lê em auditórios lotados, até que é feita uma votação para decidir ou não se seria montada²⁶.

Meierhold busca desenvolver sua concepção da peça, que viria a ser apresentada em Moscou, no Terceiro Congresso do Comintern. Sua direção possuía elementos originais que buscavam diálogo com o espectador ao mesmo tempo em que incentivava a sua imaginação. Eram realizados improvisos com temas do cotidiano da época, o que dava um caráter burlesco à peça. Além disso, visualmente muitos personagens possuíam semelhança com os cartazes feitos por Maiakóvski na ROSTA²⁷: os burgueses com cartolas, o general com a espada, o operário com o martelo, o camponês e sua foice, etc (MIKHAILOV, 2008).

Meierhold e Maiakóvski usaram de toda a sua criatividade e influências diversas para criarem um espetáculo novo em forma e em conteúdo. Vejamos a reação da plateia.

3.2 Algumas considerações sobre a recepção da peça

Inicialmente podemos pensar que do ponto de vista de seus realizadores, Maiakóvski e Meierhold, a peça foi extremamente satisfatória, conseguindo aliar forma e conteúdo revolucionário. Porém, como disse Maiakóvski sintomaticamente em sua autobiografia, a peça foi desmontada. Ele veio a reescrevê-la. Naturalmente, devemos levar o olhar para além do palco, em direção ao público. Esse público não era homogêneo, mas podemos tentar traçar algumas distinções para pensarmos em algumas conclusões mais abrangentes: os operários, os acadêmicos, outros poetas e homens de teatro, os burocratas do partido e os líderes do partido.

²⁶ Era comum na época os auditórios decidirem essa questão, como mostra Mikhailov em um relatório de reunião da época, o que nos faz pensar no protagonismo exercido pelo público e sua proximidade com as artes: “Nós, reunidos em 30 de janeiro no Primeiro Teatro da RSFSR, após ouvirmos a talentosa e verdadeiramente proletária peça de Vl. Maiakovski, Mistério-bufo, discutimos suas qualidades como uma obra de propaganda revolucionária, exigimos enfaticamente sua encenação em todos os teatros da República e sua publicação com a tiragem maior possível de exemplares...” (MIKHAILOV, 2008, p. 277).

²⁷ Como aponta Fernando Peixoto: “Ripellino diz que é impossível compreender a segunda versão de Mistério-Bufo sem levar em conta a vibrante experiência de Maiakovski na ROSTA: a relação dos cartazes com a peça é imensa, tão estrita que a peça às vezes parece uma transição para teatro das pantomimas desenhadas e coloridas dos cartazes.” (PEIXOTO, 1986, p. 108)

O crítico literário Ivanov-Razumnik apontava que a peça deixava de ser revolucionária por conta de seu conteúdo entusiástico ao atual regime. O Maiakóvski rebelde de blusa amarela tentava agradar aos donos do poder. A crítica, como podemos ver, soa extremamente oportunista e injusta²⁸, pois Maikóvski defendia os ideias da Revolução antes mesmo de 1917. Mas ainda assim, ela o afetou.

Já Palmier (1976) nos mostra algumas reações diversas. Segundo ele, Maiakóvski, com sua peça *Mistério-Bufo*:

Goza de uma glória imensa, mas está longe de suscitar a aprovação de todos. Além dos críticos acadêmicos que o detestam, acusando-o de ser poeta contratado, cantor do regime soviético, os poetas do *Proletkult* consideram-no como um anarquista pequeno-burguês infiltrado nas fileiras da Revolução, e vários funcionários esforçam-se por lutar contra aquilo a que chamam o “culto Maiakovski”. Muitas vezes – e mesmo nos meios dirigentes – acusam-no de ser incompreensível. Por isso alguns procuram paralisar a difusão das suas obras, quer se trate do *Mistério-Bufo*, fantasia delirante que escandaliza os burocratas, ou do seu poema *150 000 000*. Ele próprio escreve: “Acotovelome entre a burocracia, os ódios, as papeladas e a estupidez.” Reproduzirá as palavras do diretor das Edições do Estado, que afirmava acerca de *Mistério-Bufo*: “Orgulho-me de não imprimir esta porcaria.” É certo que não esbarrou com uma oposição “oficial” e monolítica. Não havia – além de certas críticas de Trotski em *Littérature et Révolution*, que consagrou a Maiakovski um estudo bastante longo – nenhuma “tomada de partido” a seu respeito. Lênine apreciava pouco os seus versos, mas nunca fez nada para impedir a difusão deles, mesmo quando os considerava pouco compreensíveis. (...) O próprio Estaline – bastante paradoxalmente – foi defensor de Maiakovski (PALMIER, 1976, p. 127-8).

De acordo com o autor, entre os operários, contudo, a peça apresentada nas fábricas em 1919 foi um enorme sucesso. A partir disso podemos pensar que a frequente acusação que

²⁸ A contenda é grande e atravessa décadas, como mostra Mikhailov: “Um certo A. Levinson; na revista Vida da Arte, teve coragem de, em nome do povo e em nome da época, dar a sentença de morte à peça Mistério-bufo. Poder-se-ia não atribuir importância a este episódio nem citá-lo, se não fosse recorrente. Levinson teve seguidores nos anos 1920 e nos anos 1980. As menções e as acusações diretas dos adversários de Maiakovski, nos anos 1920, se explicam pelas divergências ideológicas. Ademais, não só de pessoas postadas em diferentes lados das barricadas. Os debates ideológicos tinham caráter descomprometido e tais recursos de ética discutível não eram raras exceções à regra. Com relação a Maiakovski, utilizaram-nos algumas vezes e com o propósito de ferir o poeta. Mas alguém o mirava do outro lado da barricada. (Certa vez, numa apresentação, recebeu o seguinte bilhete: “Diga, seu canalha, quanto recebeu?) Realmente, não valeria a pena lembrar esse episódio da resenha de A. Levinson, se nos anos 1980 não tivesse sido reanimada a ideia da descrença na presunção da inocência, assim como é impossível provar a insinceridade de Maiakovski em seus gestos e atitudes. Mas é essa a ideia que está no fundamento do livro de Karabtchevski, A Ressurreição de Maiakovski. Negando a verdade, o autor do livro nega tudo em Maiakovski, menos o seu talento. Ele nega a honestidade, a probidade (que probidade pode ter a pessoa que está sendo acusada de dupla personalidade!). E com isso, não se contém nas avaliações e críticas e muito menos nos recursos de ética discutível dos anos 1920. Tal posicionamento é lamentável, mas não desperta o desejo de provar o óbvio, que Maiakovski era uma personalidade (I. Karatchevski lhe recusa este mérito) e que mesmo em suas fraquezas servia com sinceridade e total convicção à Revolução e comungava dos seus ideais. É exatamente nisso que reside o nó das contradições que fazem parte do sentido da tragédia do poeta.” (MIKHAILOV, 2008, p. 239).

Maiakóvski recebia por ser “incompreensível para as massas”²⁹ seria na verdade uma interpretação feita a partir de alguns membros do partido sobre como pensariam essas “massas”. Buscavam proteger o povo?

É sintomático notar que esses membros do partido nesse ponto acabavam por se juntar mesmo a membros conservadores das elites na defesa de uma arte aos moldes clássicos. Ou seja, a vanguarda político-partidária busca a revolução, mas segurando firme suas rédeas. Os temores não eram somente de uma contra-revolução, seja com ataques externos, internos ou aliados, mas mesmo de uma espécie de nova revolução interna. Afinal de contas, seguindo o exemplo da Revolução Francesa, uma vez que a Revolução iniciasse, era difícil contê-la (ARENDDT, 1988).

Assim, ao contrário do que se poderia pensar inicialmente – que Maiakóvski teria seus problemas com os burocratas somente nos finais dos anos 1920, em que escreveria peças críticas a eles, *O Percevejo* e *Os Banhos* – as sementes da burocracia e da censura já pareciam existir desde os primeiros anos da URSS. Porém, ao menos no âmbito do discurso, elas não pareciam vir dos líderes do partido, mas de outros membros. Um caminho interessante a ser investigado é perceber se o descompasso se dava entre o discurso e a prática dos líderes do partido ou entre os líderes e os membros de menor escalão, que eram os que exerciam na prática essas atividades.

Vamos, então, nos aprofundar um pouco mais nas opiniões das três grandes lideranças políticas da União Soviética: Lênin, Trotsky e Stálin.

Segundo o especialista em literatura russa no período revolucionário Edward James Brown (1982), Lênin, em uma nota enviada a Lunatcharski, disse que a literatura de Maiakóvski era uma espécie de *hooliganismo* literário, devendo ter sua publicação e circulação restrita a livrarias, especialistas e excêntricos. Ou seja, não era algo para o povo. Lênin considerava que para construir uma nova sociedade deveria se preparar a base para o desenvolvimento da cultura, mas isso devia ser feito apoiando-se nas conquistas da cultura do passado, e não as destruindo. Lênin, e em certa medida também Lunatcharski³⁰, se via no

²⁹ “Maiakovski continua se autoproclamando futurista...”, escreveu um dos críticos, “ou seja, que ele é a repugnância da podridão burguesa, quer dizer que ele é ‘incompreendido’... E, apesar de em Mistério-bufo não ser apenas incompreensível, mas até simplório, apesar de a imagem da nossa época borbulhar de revolucionarismo, o sentimento da mágoa pessoal pela blusa amarela do passado abafa tudo, até mesmo a dedicação à Revolução e à proteção dos interesses da Revolução.” (MIKHAILOV, 2008, p. 322)

³⁰ Como aponta Mikhailov: “As características pessoais de Anatoli Vasilievitch [Lunatcharski] também fizeram o seu papel no recrutamento da colaboração da intelectualidade artística com o novo poder. Lunatcharski pessoalmente mergulha na arte, discursa sobre a Cultura Proletária (Proletkult), introduzindo correções em sua atuação, pronuncia-se sobre o repertório dos teatros, sobre os futuristas, escreve prefácios para as peças, escreve resenhas de peças teatrais, participa de debates, frequente leituras de novas peças e recitais de poesia... A tarefa

papel de defensor da cultura do passado. Não gostava dos lemas dos *comfut*³¹ que propunham derrubar museus e monumentos: considerava-os vulgares e tentou os desacreditar. Assim, não cedia às pretensões dos futuristas de representarem a arte comunista. O novo poderia se revelar inacessível e excludente. Contudo, sua relação com os futuristas, e posteriormente com os representantes da LEF, era ambígua, no que Mikhailov chamou de “um jogo de morde e assopra” (MIKHAILOV, 2008, p. 278).

Lênin resgatava a tradição da Revolução Francesa para defender que a literatura soviética devia fazer parte da luta comum do proletário. Porém, mesmo com as discordâncias, Lênin sabia separar sua opinião pessoal, inclusive reconhecendo suas limitações³², de sua atuação como estadista: ele sempre buscou permitir a liberdade de expressão, como analisa Fernando Peixoto:

Lênin sabia que necessitava dos intelectuais russos, mesmo os não marxistas: *não negamos que necessitamos de vocês, porque vocês são o único elemento culto. Se não tivéssemos de construir o socialismo com os elementos que nos legou o capitalismo, a tarefa seria fácil. Mas a dificuldade da edificação socialista reside em que somos obrigados a construir o socialismo com elementos completamente corrompidos pelo capitalismo.* Lenin sabe que não pode criar o novo do nada. Que o

era aproximar a arte e a literatura da política, atirar para o seu lado aquela parte da intelectualidade que estava indecisa.” (MIKHAILOV, 2008, p. 231). Ao longo da pesquisa podemos perceber como Lunatcharski foi uma figura central na cultura soviética do período, merecendo sem dúvidas pesquisas mais aprofundadas em língua portuguesa.

³¹ O termo *comfut*, isto é, comunista futurista, foi a tentativa de renovar o desgastado futurismo. Como mostra Mikhailov: “Não há possibilidade de enumerar todos os debates e discussões dos quais Maiakovski participou nesta época. Deve-se somente destacar que as relações dos futuristas (e Maiakovski) com o poder se complicaram, porque o poder, representado por Lenin e Lunatcharski, não queria reconhecer o futurismo como uma arte do Estado. Mas o desejo de permanecer à vista não diminuía nos futuristas. Pode ser que por isso a denominação futurismo, que se tornou impopular, teve que ser renovada. A associação de comunistas futuristas – Comfut –, eis o rótulo novo que surgiu em 13 de janeiro de 1921 na fachada de um velho e arruinado pavilhão do futurismo. Na reunião inaugural estavam presentes 14 pessoas, Seis delas – Maiakovski, o casal Brik, B. Kushner, V. Khrakovski, D. Chterernberg – compuseram o bureau.” (MIKHAILOV, 2008, p. 275).

³² A fala de Lênin citada por Mikhailov, seguida da análise desse autor, é extremamente esclarecedora nesse ponto e nos faz pensar nas semelhanças e diferenças de Lênin com Trotsky e Stálin. “O incentivo e o apoio desta tendência, desde o começo, veio com o elogio de Lenin ao poema “Os reunidos”. Lenin o leu no jornal *Izvestia* e, no dia seguinte, discursando na reunião da Facção Comunista do Congresso dos Metalúrgicos da Rússia, disse: “Não pertenco aos fãs de seu [Maiakovski] talento, apesar de reconhecer completamente a minha incompetência nesta área. Mas há muito tempo não senti tal satisfação, do ponto de vista político e administrativo. Em seu poema, ridiculariza as reuniões e humilha os comunistas: só sabem fazer reunião e mais reunião. Não sei como está em relação à poesia, mas com relação à política, garanto, está completamente certo. Realmente encontramos na situação de pessoas (e deve-se dizer que esta situação é muito tola) que só fazem reuniões, organizam comissões, elaboram planos até a eternidade.” Maiakovski, ainda no estágio embrionário da atividade do novo aparato, da nova administração, percebeu e humilhou satiricamente o fenômeno que, em décadas, cresceu e transformou-se num sistema monstruoso que deturpou os ideais da Revolução e que levou o país à beira do abismo. E Lenin, que também pressentia este perigo, na mesma hora apoiou Maiakovski. Lenin criticava o poeta com relação ao futurismo, mas desta vez fugiu de uma avaliação geral de seu talento, referindo-se à sua incompetência na área da poesia. Porém, ninguém prestou atenção ao detalhe: no poema de Maiakovski “Os reunidos” não há uma referência aos comunistas... Menciona-se a “união Teo e Gukon”, Gubcooperativa, Komsomol... Mas Lenin aceita isso tudo como indiretas para os comunistas, acertando de forma correta no que mirava o autor.” (MIKHAILOV, 2008, p. 299).

novo é uma continuidade dialética do velho, que precisa ser ao mesmo tempo destruído e assimilado no que conserva de positivo (PEIXOTO, 1986, p. 82-3)

Maiakóvski sempre teve que se defender dos burocratas do partido, os intermediários entre ele e seu público, que se colocavam entre a poesia e o povo. Eles falavam em nome do povo, mas segundo Maiakóvski, não o conheciam. Assim como também não entendiam de arte. Buscavam castrar tudo que era novo, em um movimento bastante conservador. Defendiam a tese de que a arte devia descer ao nível das massas. Nesse sentido, segundo Fernando Peixoto, vão contra os próprios ideais de Lênin:

Reprimem uma arte livre, estão contra todas as teorias de Lenin a respeito de arte das massas. Maiakovski defende uma arte que é boa e necessária a ele, ao leitor, ao camponês, ao operário. Uma arte necessária para todos. Lenin já havia afirmado com lucidez: *é preciso nos dedicarmos principalmente a elevar os operários ao nível dos revolucionários, e não abaixarmos nós mesmos ao nível da “massa operária” como querem os comunistas*; Lenin tinha consciência da necessidade de uma literatura popular para os operários e *de outra particularmente popular (mas evidentemente não vulgar) para os operários mais atrasados* (PEIXOTO, 1986, p. 177).

Trotsky, ao contrário de Lênin, estava mais afinado com as vanguardas literárias. Porém, ele ressalta, com outros termos, esse aspecto destrutivo da obra de Maiakóvski – de maneira semelhante a Lênin – em seu livro “Literatura e Revolução” (2007): critica o apelo destrutivo dos futuristas em relação à literatura clássica, pois isso não diz nada às massas, que nem mesmo conheciam a velha literatura. Assim, considera que:

Na exagerada recusa do passado pelos futuristas não se esconde um ponto de vista do operário, mas o niilismo do boêmio. Nós, marxistas, vivemos com as tradições. Nem por isso deixamos de ser revolucionários. Estudamos e guardamos vivas as tradições da Comuna de Paris mesmo antes de nossa primeira revolução. Depois as tradições de 1905 a elas se somaram, e delas nos alimentamos enquanto preparávamos a segunda revolução. E, remontando-nos há tempos mais distantes, ligamos a Comuna às Jornadas de Junho de 1848 e à grande Revolução Francesa (TROTSKY, 2007, p. 110).

Desse modo, Trotsky vê um Maiakóvski arrogante e individualista, mais artista boêmio do que artista político. É interessante observar a visão estética de Trotsky e a consequente crítica que faz a Maiakóvski por não obedecer a essa esperada forma – ou fórmula:

Uma obra de arte deve mostrar o crescimento gradual de uma imagem, uma ideia, um humor, uma trama, uma intriga, até o ápice, e não lançar o leitor de um horizonte a outro, ainda que com ágeis golpes de metáforas. Cada frase, expressão e imagem esforcem-se, em Maiakóvski, para estabelecer um limite, atingir um máximo, um cume. E por isso precisamente o conjunto não tem ápice (...). As obras de

Maiakóvski não possuem um ponto culminante, não obedecem a nenhuma disciplina interna. As partes recusam obediência ao todo. Cada uma tenta emancipar-se, desenvolver sua própria dinâmica, sem considerar a harmonia do conjunto (TROTSKY, 2007, p. 123-4).

Apesar das críticas, Trotsky considera a literatura futurista como um elo indispensável com a literatura da futura – e almejada sociedade comunista.

Por fim, vamos a Stálin. Como era de se esperar, ele toca menos diretamente no tema, parecendo estar sempre a se esconder atrás de outras opiniões. Vejamos o caso do artigo publicado no jornal *Pravda* em 19 de maio de 1930, cerca de um mês após a morte de Maiakóvski. O artigo chamado “Em memória de Maiakóvski” foi assinado pelo teórico da RAPP L. Averbakh, por V. Sutirin e F. Panferov, com a aprovação de Stálin. Buscaram mostrar uma visão aberta, defendendo o Maiakóvski autor de poemas panfletários, nesse sentido um exemplo a ser seguido na luta contra os burgueses. Nisso Maiakóvski se encontrava no nível atual da poesia proletária. Esse seria o auge de Maiakóvski. Porém, na poesia lírica, experimental, na dramaturgia e na sátira, Maiakóvski foi calado, excluído (MIKHAILOV, 2008, p. 543).

Como mostra um de seus biógrafos, Dmitri Volkogonov, Stálin via a arte de maneira mecânica, como mera engrenagem, sem liberdade para ir além:

Stalin começou a pensar em canalizar as ideias artísticas para o aprimoramento do nível das massas, bem como para a solução da enorme soma de problemas enfrentados pelo país. Raciocinou, porém, em termos de medidas administrativas: regulamentos, expulsão dos que não servissem à causa, censura (VOLKOGONOV, 2004, p. 130).

Mas Stálin viria a sair dos bastidores e dar uma declaração pública. Ele acatou à corajosa reclamação feita em carta por Lília Brik, eterno amor de Maiakóvski e grande amiga, que criticava a falta de atenção do governo com o legado e a memória do poeta. Stálin percebeu que morto Maiakóvski era inofensivo. Assim, iria iniciar-se o processo de canonização de Maiakóvski e sua obra – logo ele que criticava tanto isso, como no caso de Púchkin, relatado no começo desse trabalho:

Durante décadas ele foi mortificado pela escola, ensurdecendo os adolescentes com os versos estridentes dos poemas-sermões “Sobre o passaporte soviético” ou com o repique da parte final do poema “Bom!”. As universidades o mortificavam, canonizando todas as fraquezas óbvias do poeta, ignorando o fabuloso salto de seu talento durante o engajamento no futurismo, ignorando sua sátira e suas peças. O Maiakovski dos anos 1920 foi despedaçado em citações, versos e lemas... (MIKHAILOV, 2008, p. 544-5)

Em 1936 foi fundada a Biblioteca-Museu Maiakóvski em Moscou. Em 1940 foram publicadas várias obras por ocasião – comemoração? – do décimo aniversário do suicídio do poeta. O teatro de Maiakóvski, contudo, foi sufocado durante todo o período stalinista. Existem registros somente de poucas representações em cidades do interior³³.

Stálin declarou, agora era oficial: Vladímir Maiakóvski, o poeta da revolução.

³³ Após a divulgação dos crimes de Stálin em 1956, contudo, a situação passou a mudar. Fernando Peixoto destaca o criativo espetáculo encenado por Yuri Liubimov, diretor do Teatro Taganka, em um subúrbio de Moscou, em 1967, chamado Escutem!: “Liubimov reuniu poemas, cartas, inéditas, fragmentos de obras de Maiakovski. Cinco atores diferentes fazem o papel do poeta. Cada ator nos mostra um traço psicológico de Maiakovski. Liubimov afirma: *preferi mostrar como este homem corajoso foi facilmente ferido, como os ataques injustos e injustificados o encontravam sem defesa*. Neste sentido é um espetáculo de protesto. No final Liubimov não mostra o suicídio, prefere uma solução poética, talvez mais forte. Os cinco atores que interpretam Maiakovski vão saindo de cena, um por um: *assim pouco a pouco as suas relações com a poesia vão morrendo, cada uma destas mortes é um golpe mortal em sua alma; procuramos desta forma resolver as contradições colocadas pela complexidade de seu caráter*. (PEIXOTO, 1986, p. 231).

CONCLUSÃO

Mais do que uma conclusão, pensei aqui em algumas considerações finais, reflexões que foram suscitadas durante essa pesquisa. Em um primeiro momento podemos pensar que a peça alcançou, desde sua primeira versão, êxito entre seus criadores, Maiakóvski e Meierhold. Obteve algum sucesso de público, mas não o suficiente para manter-se nos palcos, o que parece ter sofrido com o peso das críticas: tanto no âmbito artístico, especialmente artistas e críticos ligados à arte burguesa de outrora; quanto no âmbito político, especialmente membros da burocracia do partido – e não suas lideranças – que consideraram a peça muito complicada, incompreensível para as massas.

Maiakóvski reescreveu a peça e ela foi montada três anos depois, dessa vez com bastante êxito. Porém, o autor não tornou o conteúdo da peça mais ameno, não suavizou suas críticas políticas, nem as religiosas. Também não modificou a forma da peça tornando-a mais simples e “acessível”, como queriam seus críticos. Maiakóvski deixou claro desde o prólogo que só mudou o conteúdo e não a forma. A única alteração feita na forma foi com base em algo ocorrido em uma encenação e ainda assim indicava um caminho ainda mais revolucionário nesse aspecto: a participação efetiva dos espectadores ao final da peça. E como é de praxe em sua obra e em sua vida, Maiakóvski uniu forma e conteúdo: a revolução deveria ser feita por todos os trabalhadores. Não caiu do céu, como dito no final da peça e citado acima, nem com os intelectuais tomando a frente. Maiakóvski faz na peça que representa a Revolução Russa uma revolução sem vanguarda, feita de fato pelo povo.

Nesse sentido, vale a pena refletirmos sobre a crítica elaborada por Trotsky – dos três líderes políticos analisados o que mais se debruçou sobre o tema e acabou por tecer uma crítica mais refinada – sobre Maiakóvski. Ele considera que uma obra de arte deve chegar gradualmente ao clímax e critica Maiakóvski por não obter esse efeito, já que busca obter tantos cumes que não possui nenhum ápice. Suas obras assim não obedecem a nenhuma disciplina, cada uma das partes busca se desenvolver sem pensar na harmonia do todo. Essa crítica de Trotsky, ironicamente, não mostra de maneira cristalina como a forma da obra de Maiakóvski está de acordo com seu conteúdo? Uma peça sem cume estético, mostrando uma revolução sem liderança, onde todos devem participar da revolução. Parece-me bastante significativo que em ensaio posterior, escrito em maio de 1930, sobre o suicídio de Maiakóvski, Trotsky, agora na oposição ao regime soviético, tenha criticado o partido por despolarizar esse ato de Maiakóvski, justificando-o como fruto de problemas pessoais. O

Maiakóvski artista boêmio, ao ter-se colocado *o ponto final de um balaço*, teria se tornado o Maiakóvski artista político?

REFERÊNCIAS

ABENSOUR, Gérard. **Vsévolod Meierhold** Ou a Invenção da Encenação. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo** – anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Da Revolução**. Brasília: Ed. da UNB, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2001.

CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de.; SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia Russa Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. (orgs.). **Teatro Russo: Literatura e Espetáculo**. São Paulo: Ateliê, 2011.

CONRADO, Aldomar. Apresentação. IN: MEIERHOLD, Vsévolod. **O teatro de Meierhold**. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969.

FERRO, Marc. **A Revolução Russa de 1917**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: a invenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GINSBURG, Jacó e PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**, São Paulo: Perspectiva, 2012.

GONÇALVES, Sonia Regina Martins. Posfácio. In: JAKOBSON, Roman. **A Geração que Esbanjou seus Poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JAKOBSON, Roman. **A Geração que Esbanjou seus Poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Os Banhos**. Tradução de Luiz Sampaio Zacchi. Revisão de Boris Schnaiderman. (mimeo).

_____. **Maiakovski**: poemas. Tradução: Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos, Augusto de Campos. Edição especial revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Mistério-Bufo**. Tradução de Dimitri Beliaev. São Paulo: Musa, 2001.

_____. **Mistério-Bufo**. Tradução, posfácio e notas de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O Percevejo**: comédia fantástica em nove cenas. Tradução de Luís Antonio Martinez Corrêa. Cotejo com o original russo e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **Sobre Isto**. Tradução de Leticia Mei. São Paulo: Editora 34, 2018.

MARSON, Adalberto. “Reflexões sobre o procedimento histórico”. In: **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1984.

MEIERHOLD, Vsévolod. **O teatro de Meierhold**. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969.

MIKHAILOV, Aleksandr. **Maiakovski**: o poeta da revolução. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PALMIER, Jean Michel. **Lénine, a Arte e a Revolução**. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

PATRIOTA, Rosangela. **História e Teatro**: Discussões para o Tempo Presente. São Paulo: Edições Verona, 2013.

_____. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Maiakovski**: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

REIS, Daniel Aarão. **A Revolução que Mudou o Mundo – Rússia, 1917**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RIBEIRO, Juscelino Batista. **Estética e Política na Dramaturgia de Vladimir Maiakovski**. 2001. 153 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia: 2001.

RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakovski e o Teatro de Vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROCKER, Rudolf. **Os Sovietes Traídos Pelos Bolcheviques**. São Paulo: Hedra, 2007.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Os Escombros e o Mito: a Cultura e o Fim da União Soviética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **A poética de Maiakovski**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **Maiakovski: Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SERGE, Victor. **O Ano I da Revolução Russa**. São Paulo: Boitempo, 2007.

TROTSKY, Leon. **História da Revolução Russa**. São Paulo: Sundermann, 2007.

_____. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **Minha Vida**. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2017.

_____. **A Revolução Traída.** São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2005.

VOLKOGONOV, Dmitri. **Stalin:** triunfo e tragédia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

VOLKOV, Solomon. **São Petesburgo:** uma história cultural. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ŽIŽEK, Slavoj. **Alguém disse totalitarismo?** Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Às portas da revolução:** escritos de Lenin de 1917. São Paulo: Boitempo, 2005.