

## UM POETA DA CENA RUSSA: MEYERHOLD E O TEATRO RUSSO DE VANGUARDA

*Arlete O. Cavaliere*

Até 1917, as tendências opostas do teatro russo estiveram representadas por dois homens: Konstantin Stanislávski, reconhecido universalmente como chefe da tendência realista e psicológica, e Vsévolod Meyerhold, figura polêmica, muito discutido e desprezado pela maior parte dos críticos, mas que impressionava o público e os profissionais de teatro como um grande inovador que se preocupava, sobretudo, em criar um “teatro do espetáculo”, onde a ênfase estava nos recursos externos, visuais e auditivos.

Meyerhold (1874-1942) iniciou sua carreira teatral como ator na Companhia criada por Nemiróvitch Dântchenko e Stanislávski em fins do século XIX. O Teatro Popular de Arte de Moscou (a palavra “popular” desapareceu anos depois) tornou-se, como se sabe, o templo do naturalismo cênico e do realismo psicológico e foi para Meyerhold uma grande escola. Mas mais do que isso, teve importância fundamental para as inquietações estéticas de Meyerhold que o levariam a um posterior rompimento com a Companhia de Stanislávski e a busca de novas vias na criação teatral. Contaminado, certamente, pelas novas correntes estéticas dos inícios do século XX, afirma-se logo como um antirrealista e passa a desafiar, não só através de sua prática artística como encenador, mas também como teórico e pensador, o academismo e o realismo-naturalismo na arte.

Vakhtangov, outro importante representante da vanguarda teatral russa, assim explicava a diferença essencial entre Meyerhold e o mestre Stanislávski : *“Para Meyerhold, uma representação é teatral quando o espectador não se esquece, nem por um segundo, que está no teatro e, a todo momento, tem consciência de que o ator é um homem de seu ofício que está desempenhando um papel. Stanislávski exige o contrário: que o espectador se esqueça que está no teatro, tornando-se submerso na atmosfera na qual existem os protagonistas de uma obra.”*

É claro que o movimento teatral da vanguarda russa acompanhava as últimas tendências artísticas do Ocidente e as novas correntes estéticas que desempenhavam um papel importante, sobretudo, para a renovação das artes visuais em seu desafio ao academismo e ao naturalismo.

Desde o início do século, Serguei Diáguilev (1872-1929) veicula, através de uma revista chamada “*Mir Iskustva*”(O mundo da Arte), o novo clima e as novas idéias de tendências artísticas como o impressionismo e, logo depois, o cubismo francês e, em menor grau, o expressionismo alemão. O grupo de “O mundo da Arte” iniciava, já nos inícios do século XX, uma verdadeira cruzada contra uma estética pragmática, materialista e criticava abertamente uma pintura que prestava maior atenção às mensagens sociais do que à cor e à composição da obra.

Em todos os âmbitos das artes russas, cada vez mais se mesclavam as últimas investigações européias com uma exploração apaixonada do passado nacional russo. Faziam-se, por exemplo, importantes descobertas acerca do ícone russo. Esse interesse pelo passado artístico russo abriu novos horizontes à investigação estética e ao estudo aprofundado da arqueologia e da história da arte russa que se fez sentir até o período pós-revolucionário.

Todo o teatro de vanguarda russo, especialmente aquele que explode junto à Revolução de 1917, está orientado para uma concepção abstratizante da arte que vinha impressa também na pintura e na literatura russas dos inícios deste século.

A abstração teatral ocorreu tanto no texto dramático, quanto na linguagem cênica por ele modulada. Portanto, a ampla renovação que se verificava nos diversos campos artísticos era como que tragada pela cena soviética, numa perfeita simbiose de tendências que resultava numa profusão de novas propostas e experiências teatrais, as mais inusitadas e revolucionárias, segundo uma nova concepção do fenômeno teatral. Maiakóvski já havia escrito em 1913: “A grande transformação por nós iniciada em todos os ramos da beleza em nome da arte do amanhã, a arte dos futuristas, não vai parar, nem pode parar, diante da porta do teatro.”

De fato, não seria exagero afirmar que todo o teatro de vanguarda do primeiro decênio inspira-se nas invenções pictóricas com as tintas e os ritmos do futurismo.

A primeira década da Revolução russa encontra-se, assim, sob o signo do anti-realismo no teatro e todas as tendências novas concebidas no período pré-revolucionário desenvolveram-se e intensificaram-se depois de 1917.

Na verdade, os artistas de vanguarda apresentam-se como representantes genuínos da nova era proletária, numa combinação de extremismo na forma com uma acentuada propaganda política.

Os palcos da vanguarda exprimem com entusiasmo o ímpeto e o fervor da revolução. Mas isto não significa que todos os diretores tivessem necessariamente compromissos políticos. Grande parte desses inovadores

(Taírov, Granóvski, Radlov e outros) adere ao regime soviético como forma entusiasmada de experimentar novas possibilidades artísticas que poderiam desencadear, nos palcos, o ritmo tempestuoso da revolução. Os seus achados cênicos, com seus sons e luzes, aliados àqueles enredos visuais não-objetivos e que se desenvolvem através de uma série de arabescos mímicos na interpretação dos atores, pretendem, tão somente, infundir na cena soviética, o espírito do grande furacão de Outubro.

Entre os anos de 1917 e 1924, qualquer teoria nova, qualquer proposição excêntrica, qualquer tentativa por mais estranha que pudesse parecer, encontrava sempre seguidores entusiastas. Em todas as correntes, havia sempre uma clara tendência de destruição da velha estética, pois a vanguarda interpreta a vitória do proletariado como a derrubada definitiva do realismo e do tradicionalismo com seu “individualismo egoísta e burguês”.

Sem dúvida, o grande liberalismo dos primeiros anos da Revolução deve-se à falta de uma linha teórica precisa. Desde o começo, o Partido considera a transformação cultural como o resultado lógico das transformações sociais e políticas. Mas há grandes divergências de opinião sobre este problema e, particularmente, entre os artistas e intelectuais que professam simpatia com relação ao novo regime e se consideram seus aliados e colaboradores.

A grande questão que se colocava era: como criar uma nova arte soviética? o que significava uma “arte verdadeiramente popular” como um dos resultados imediatos da Revolução?

A posição mais extremada foi adotada pelo grupo do Proletkult (Comitê Central das Organizações Culturais) que afirmava que o passado deveria ser totalmente desprezado, para que se pudesse criar uma cultura nova para o proletariado triunfante. O fato é que não sabiam exatamente o que oferecer como substituto do “velho” e, por isso, experimentavam diferentes direções.

No campo teatral, o Proletkult pretende substituir as velhas obras burguesas por “espetáculos de massa” e para isso, contava com o apoio de vários outros grupos de esquerda, inclusive do próprio Meyerhold que já era conhecido por suas encenações simbolistas, mas cujo constante anseio de inovação impelia-o sempre para novas experiências e para as imensas perspectivas que abria a Revolução.

Esse foi um dos fenômenos mais interessantes do período: o Proletkult foi claramente “sociológico”, lutava por um teatro de agitação e propaganda, mas como desejava encontrar novas formas de conteúdo revolucionário, seus caminhos se cruzaram com os da vanguarda.

Todas as tendências esquerdistas em arte, nascidas e formuladas no

período pré-revolucionário, receberam novo ímpeto da Revolução e floresceram, de modo espantoso, principalmente entre 1918 e 1923 e ainda depois. Os anos da NEP (Nova Política Econômica) entre 1922 e 1928 também favoreceram a liberdade das artes, a experimentação e a excentricidade.

Somente no final da década de 20, quando uma nova ofensiva em todos os terrenos marcou a consolidação e o endurecimento do governo, a vanguarda foi combatida e finalmente destruída por métodos policiais.

Os grupos que mais influíram no Proletkult e em outras formações revolucionárias durante a primeira década do regime soviético foram, sem dúvida alguma, os cubistas, os cubo-futuristas, e por fim, os construtivistas.

Todo um período do teatro de vanguarda viveu sob o signo do construtivismo. Se a maior parte dos cubo-futuristas e grupos afins se inclinavam fortemente para o elemento urbano, a civilização da velocidade e das máquinas, exaltando o cinema como a forma artística mais sintonizada com a precisão e a tecnologia moderna, os construtivistas retomam essas idéias depois de 1918, radicalizando o objetivo de fazer uma arte que fosse “filho harmonioso da cultura industrial”, compartilhando, assim, com as aspirações industriais da sociedade soviética nascente. A arte tornar-se-ia construção de objetos, elaboração técnica de materiais, aproximando-se das formas do artesanato, da experiência operária.

O construtivismo na Rússia tem sido considerado como um desenvolvimento conseqüente do cubo-futurismo e das tendências pictóricas de vanguarda, e seu triunfo no campo do teatro foi uma das suas mais importantes contribuições.

Meyerhold figura também aqui como o diretor teatral que melhor soube explorar as possibilidades da cena construtivista. Com efeito, não se pode compreender uma certa fase do trabalho teatral de Meyerhold sem o construtivismo. Da mesma forma que sem ambos não se pode pensar a dramaturgia de Maiakóvski. A própria direção cinematográfica de Eisenstein deve muito a essa espécie de cálculo algébrico com que os construtivistas pretendiam estruturar suas obras de arte, seja literatura, pintura, arquitetura ou escultura.

O centro de gravidade do construtivismo passa a ser a revista LEF, “Liév Front Iskustv” (Frente Esquerda das Artes), fundada por Maiakóvski em 1923. A LEF se propõe a tomar parte ativa no desenvolvimento da sociedade soviética, criando novas formas para a arte inspiradas na técnica e no industrialismo.

Meyerhold tinha sido nomeado em 1920 como chefe do Departamento Teatral do Comissariado de Educação e havia lançado o movimento “Outubro Teatral” onde proclamara : “chegou o momento de fazer uma

revolução no teatro e de refletir em cada representação a luta da classe trabalhadora por sua emancipação.” Mas, era claro para ele, que somente formas novas poderiam cumprir essa tarefa e a idéia foi aceita com entusiasmo por seus jovens discípulos. Sua principal preocupação, nesse momento, foi a de dar vida a um teatro diretamente empenhado nas polêmicas políticas. Um teatro que refletisse as idéias do comunismo com o mesmo realce dos comícios e cartazes. Mas é bom frisar que, como os cubo-futuristas, a tendência política de seu teatro nunca impediu a experimentação formal, pois, para ele, os acontecimentos de Outubro certamente valorizariam as experiências mais inusitadas, sem reprimir a liberdade do artista na escolha dos meios e nas invenções.

Assim, o diretor russo, ao deixar as sutilezas estéticas da era simbolista, passa de modo apaixonado às extravagâncias irreverentes dos futuristas e empreende no campo do espetáculo uma ação análoga à que Maiakóvski desenvolve no âmbito literário. Na verdade, assim como Stanislávski encontrara nas peças de A.Tchékhov um terreno propício para suas investigações, também Meyerhold experimentou muitas de suas propostas teatrais apoiado na dramaturgia de Maiakóvski.

O primeiro trabalho comum entre os dois marcou a história do teatro soviético: “Mistério-Bufo” causou acesas polêmicas entre os críticos que, diante da radicalidade tanto do texto, quanto da encenação, afirmavam que o trabalho não era apropriado às massas operárias. Aliás, essa será a acusação que acompanhará tanto Meyerhold como Maiakóvski até seus últimos dias, assim como tantos outros artistas da vanguarda russa : o de serem ininteligíveis para as massas.

O fato é que essas “extravagâncias futurísticas” elevavam a linguagem do palco e a direção teatral a graus de experimentação jamais imaginados na cena soviética.

Os antigos telões pintados, o decorativismo excessivo e supérfluo foram substituídos, no palco, por armações abstratas, andaimes, escadas giratórias, encaixes, enfim, todo um aparato cênico que aludia ao triunfo da máquina com suas engrenagens e dispositivos mecânicos, símbolo de um tempo veloz e extravagante.

Meyerhold, servindo-se desse novo espaço, investiga também um novo sistema para a interpretação do ator. Os tabladados e andaimes da cena construtivista servem de base para a exploração do virtuosismo cinético de um novo ator. A teoria da “biomecânica” oferece, ao invés de “emoções verdadeiras”, um conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes, enfim, toda uma linguagem corporal que pretende substituir o ator da intuição, do “perejivânie” (da experiência interior) por um ator-ginasta, um ator-acroba-

ta que, em última análise, simbolizaria, com seus dotes físicos, o homem ideal da época.

A premissa de Meyerhold era que a verdade das relações e da conduta humana, a essência do homem se expressa não por palavras, mas por gestos, passos, olhares, ações. Dizia: “*A muda eloqüência do corpo pode fazer milagres e a palavra não é mais que um bordado sobre o tecido do movimento*”.

A biomecânica de Meyerhold que coloca os atores, vestidos com macacões de trabalho, girando por entre as peças daqueles dispositivos cênicos, aproxima, certamente, o teatro das cadências da produção e o ator, numa exatidão extremada de movimentos, assume o aspecto de um operário diante das máquinas.

Mas a agilidade dos atores de Meyerhold impedia-os de caírem num certo esquematismo de gestos como se fossem bonecos vazios. A esse rigoroso abstratismo tanto da biomecânica quanto do construtivismo, juntava-se uma teatralidade repleta de humor “clownesco”, onde os atores, como bufões da *commedia dell’arte*, pareciam improvisar truques, surpresas e piruetas.

Na verdade, essa alegre comicidade repleta de brincadeiras que lembrava os teatros de feira com suas cambalhotas, perseguições e arlequinadas, nunca desapareceu dos espetáculos de Meyerhold e sempre fez parte das investigações estéticas do diretor, mesmo em muitos dos espetáculos anteriores à Revolução. Isso explica também o seu desejo, principalmente nos anos que se seguiram à Revolução, de transferir o teatro a espaços abertos, às praças públicas e chegar, enfim, a um espetáculo “extra-teatral”, isto é, com a abolição da cena, do cenário e dos figurinos, os atores, a peça e sua representação poderiam ser substituídos por um jogo livre de trabalhadores que consagrariam uma parte de seu tempo livre a um jogo teatral improvisado no próprio local de trabalho e num cenário inventado por eles.

É claro que todas essas experiências provocaram aferradas discussões sobre o futuro da arte teatral e calorosos debates se realizaram então contra ou a favor da nova direção teatral. Maiakóvski participou de numerosos debates, onde se colocava em defesa dos trabalhos de Meyerhold. E o próprio encenador, muitas vezes, teria que ir a público fazer a defesa de suas propostas estéticas.

É preciso imaginar também a atmosfera de excitação e aventura que reinava durante aqueles anos pós-revolucionários. A miséria e a devastação que assolaram a Rússia com a guerra civil não impediam as centenas de novas empresas teatrais e de grupos amadores que surgiram por todo o território soviético. Até 1927, havia 24.000 círculos teatrais. As escolas dra-

máticas estavam inundadas de alunos. Enquanto os clubes de trabalhadores e camponeses promoviam o movimento amador, os grupos mais intelectualizados das grandes cidades repetiam os lemas futuristas ou do Proletkult, aclamavam Meyerhold como líder mais representativo do teatro russo e faziam toda espécie de experimentos para encontrar a linguagem teatral adequada à nova sociedade. O interesse pelo teatro parecia epidêmico. Os teatros atraíam enormes auditórios e o mesmo acontecia com os grupos dramáticos e as plataformas cênicas improvisadas

É claro que a distribuição gratuita de entradas entre trabalhadores e soldados era um fator importante, mas, certamente, isso se aliava ao desejo de diversão naqueles duros tempos de fome e miséria, quando o teatro oferecia alguma forma de canalização de energias. Havia, sem dúvida, como que uma explosão do instinto criador, um desejo de auto-expressão e a multiplicação de atividades artísticas, o que explica o aparecimento de grupos de teatro nas fábricas, nas aldeias, no Exército e na Marinha Vermelha.

No entanto, dentro dessa febril atmosfera, quando nada parecia demasiado radical ou impossível e as artes se orientavam por uma livre experimentação de formas e estilos, forças hostis também se uniam como resistência a este amplo movimento. Aquela multidão popular e os auditórios maciços levavam a determinados setores do Partido, a questão do repertório e do nível das representações teatrais. Os setores mais ortodoxos não estavam tão interessados em encontrar uma nova forma artística revolucionária, mas, antes de tudo, em utilizar o teatro como plataforma política e como meio de “ilustração” do povo. Por isso, estavam perfeitamente satisfeitos com o realismo e não lhes interessavam as inovações de Maiakóvski, Taírov ou Meyerhold. O choque entre as diferentes tendências era inevitável, mas só se tornou agudo em fins da década de 20. Nos primeiros dez anos da revolução, os mais frutíferos e coloridos, a vanguarda ocupou uma posição dominante e seu chefe universalmente reconhecido foi, sem dúvida alguma, Meyerhold que teve a liberdade para promover e realizar os projetos mais extravagantes.

Apesar da oposição a toda espécie de formalismos da vanguarda a partir de 1923 e dos violentos ataques de certas facções da imprensa, a posição de Meyerhold era muito forte. Além de possuir uma grande popularidade entre a juventude, contava também com importantes defensores dentro do próprio governo, entre os quais o próprio Lunatchárski, o Comissário da Instrução Pública.

Nos anos mais auspiciosos de sua diversificada carreira artística, Meyerhold ocupou-se da montagem de clássicos da dramaturgia russa. Respondia, assim, ao slogan “Voltar a Ostróvski!” que Lunatchárski havia

lançado com o objetivo de resolver o decantado problema do repertório a ser levado por esse novo teatro que surgia.

Muitos diretores dispuseram-se a reelaborar as velhas comédias do século XIX em tom moderno. E no entanto, não ocorria exatamente um retorno aos clássicos, mas uma tentativa de aplicar também à dramaturgia do passado os novos procedimentos artísticos da vanguarda, mostrando, sob a ótica do presente, autores vinculados à tradição acadêmica dos teatros imperiais.

Não só Meyerhold, mas também Eisenstein, Kózintzev e Trauberg causaram muita indignação com seus espetáculos que eram classificados como uma “deformação dos clássicos”, um “arbitrário” retalhamento e uma decomposição das obras dramáticas de Ostróvski, Gógol e Griboiédov, mas que resultavam em verdadeiras restaurações baseadas, muitas vezes, em minuciosas pesquisas histórico-filológicas. Dissecavam-se os textos do século passado como se fossem objetos de um quadro cubista, desmontando-os em pedaços, como faziam os lingüistas do “Opoiaz”(Sociedade de Estudo da Linguagem Poética) em suas análises estruturais.

Apesar de terem sido tachadas de “deturpações sacrílegas dos clássicos”, essas reconstituições correspondiam ao gosto da época e estavam em voga entre todos os diretores da vanguarda que, com aquelas bizarras colagens, entremeadas de números circenses e expedientes do *music-hall*, pretendiam fazer eco às circunstâncias da época.

Meyerhold projetava nessa época, por exemplo, realizar o que ele denominava “Kinofikátsia tiatra”, isto é, adaptar o teatro à sintaxe do cinema. Foi o que ele empreendeu com a montagem de “Liés” (A Floresta) de Ostróvski ou de “Revizor” (O Inspetor Geral) de Gógol, onde a habitual subdivisão em atos longos foi substituída pela fragmentação do texto em quadro/episódios que se sucediam com ritmo rápido e dinâmico, como que imitando a linguagem cinematográfica. Além disso, entre os anos de 1922 e 1928, o interesse pelo Ocidente era ainda muito grande e os intercâmbios culturais com a Europa e a América sintonizavam as artes com a tendência “urbanista”. Meyerhold e toda a vanguarda inspiravam-se nesse chamado “urbanismo” para, mesmo que fosse para retratar a desilusão moral e a decadência da cultura burguesa, tingir seus espetáculos com os tons de um certo americanismo, do *fox-trot*, do cinema e do romance policial que emprestavam à cena russa as imagens febris e sedutoras das metrópoles ocidentais com seus cabarés e suas figuras noturnas e misteriosas.

Em vários espetáculos, como por exemplo em “Óziero Liul”( O Lago Liul) de Faikó ou em “D.E.” (“Daióch Ievrópu” - Dê-nos a Europa), Meyerhold exhibirá vultos estranhos movimentando-se pelos tablados



construtivistas com uma mímica convulsiva, ao som do “jazz” e dos sons estridentes do “corrupto” Ocidente. Desfilavam, assim, diante do público soviético, com uma rapidez cinematográfica, a moda e as danças da época, o “charleston” e o *smoking* dos cavalheiros que simbolizavam uma Europa em declínio, mas refinada e elegante.

A tudo isso deve-se acrescentar aquela comicidade “clownesca”, achados e procedimentos da comédia popular que imprimiam aos espetáculos um clima audacioso e excêntrico.

Chegou-se até mesmo à criação de um movimento chamado “excentrismo” (“ekstzentrism”), a partir da publicação em 1922 de um almanaque com o mesmo nome, onde alguns diretores expunham as teses de um credo teatral que transformaria a cena numa dinâmica fragmentação desconexa e numa seqüência de “truques fulminantes”. Quanto ao ator, o almanaque pregava um movimento mecanizado: “o ator não tem sapatos, mas rodas, não tem máscara, mas um nariz que acende e as corcundas que surgem de repente, as barrigas que incham, as perucas vermelhas que se arrepiam na cabeça dos *clowns* são o fundamento do traje cênico moderno”.

Tudo isto nos leva diretamente ao campo futurístico e não há como negar que o excentrismo provinha claramente das fórmulas de Marinetti. Também Eisenstein, desligando-se cada vez mais do teatro “figurativo”, chegava à sua “montagem de atrações” e à idéia futurista de criar um espetáculo não-objetivo, fundado na extravagância e no movimento puro. A idéia de um espetáculo transformar-se numa montagem livre de atrações autônomas, escolhidas ao acaso, tinha, certamente, muito que ver com a idéia de um teatro agressivo que irritasse o público e que já fora expressa pelo poeta italiano em seus manifestos de 1915.

É oportuno lembrar que Eisenstein foi discípulo e profundo admirador do mestre Meyerhold, tendo freqüentado, em 1922, os seus cursos de direção e assimilado então, a biomecânica e o construtivismo.

E, sem dúvida, ambos os diretores compartilhavam da proposta futurista de que o teatro deveria colaborar com a destruição das obras-primas imortais, “plagiando-as, parodiando-as, apresentando-as de qualquer maneira, sem aparato e sem compunção, como um número qualquer de atração”.

Não é difícil perceber que todo o programa da vanguarda era animado por esse espírito irreverente e alegre que dava aos espetáculos a aparência de um caleidoscópio vertiginoso, onde as extravagâncias mais variadas uniam-se como que ao acaso num jogo incessante de armadilhas, bufonadas, canções de café-concerto, exercícios de prestidigitação e procedimentos circenses. O que havia de comum entre esses diretores era uma espécie de

aversão polêmica por todos os aspectos da arte burguesa de orientação psicológica e a proposta de substituir o teatro literário por um gênero de espetáculo repleto de números extravagantes que sujeitassem o espectador a uma ação sensorial ou psicofísica.

Ao mesmo tempo, como vimos, todas essas manifestações da vida e da arte ocidental foram condenadas oficialmente como típicas da corrupção e decadência capitalista e isso acabava por criar uma situação ambígua cada vez que se representava a vida européia ou norte-americana no palco.

Em sua última fase, o humor e a sátira de Meyerhold dirigiam-se, cada vez mais, no sentido de estigmatizar a estreiteza mental e a limitação próprias do burocratismo que, então, se intensificava depois da morte de Lenin.

O entusiasmo e a alegria, tão típicos das criações de Meyerhold nos anos revolucionários começavam a desaparecer. O mecanismo alegre do “Outubro Teatral” parecia muito distante e um novo estado de ânimo iria se refletir nos seus últimos espetáculos. Quase negando o dinamismo daquelas figuras irreverentes dos trabalhos anteriores, surge agora, no palco, uma fixidez alucinada. Como que aludindo à burocracia soviética e ao temor que o regime agora inspirava em vários setores da sociedade soviética, os seus espetáculos apresentavam uma atmosfera um tanto sombria, enigmática, substituindo o alegre tumulto anterior por figuras, cujos movimentos indolentes, divididos por pausas longuíssimas numa espécie de pantomima em ritmo retardado, lembravam personagens de Hoffman, imagens diabólicas e grotescas que pareciam saídas de um delírio. Certas cenas, por exemplo, de seu espetáculo “O Inspetor Geral” de 1926, impregnadas de uma atmosfera de alucinação, apresentavam os intérpretes como fantoches típicos do simbolismo, vultos misteriosos e assustadores que criavam a imagem demoníaca da loucura no caráter tragi-cômico daquele ajuntamento de autômatos e sonâmbulos, em que se haviam transformado os heróis gogolianos.

Aquela vida fervilhante de outrora povoava-se, agora, de bonecos estranhos, um tanto entorpecidos e que dão conformação também aos personagens satíricos das últimas comédias de Maiakóvski. Em “O Percevejo” de 1928 e “Os Banhos” de 1929, tanto o dramaturgo, quanto o diretor, mostrariam que, após o entusiasmo retumbante dos primeiros anos, só lhes restava oferecer ao público aquelas sátiras grotescas e um tanto amargas que, ao mesmo tempo que soavam como um desafio polêmico ao realismo e ao mau gosto que então começavam a se impor na cena soviética, marcavam o final de um rico período de experimentalismo nas artes que parecia se evaporar agora junto às utopias das vanguardas.

## BIBLIOGRAFIA

- ALPERS, B.V. *Iskánia nóvoi stséni* (Pesquisas da nova cena). Moscou, Editora Iskustvo 1985.
- BABLET, D. (org) *Les Voies de la Création Théâtrale - Mises en scène années 20 et 30* - vol VII. Paris, Éditions C.N.R.S. 1979.
- FEVRALSKI, A., e outros. *Tvórtcheskoe naslédie V.E. Meyerholda-sbórník* ( A herança artística de V.E. Meyerhold - coletânea). Moscou, Editora VTO, 1978.
- GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1985.
- MEYERHOLD, V. *Státi, písmá, retchi, bessedi* (Artigos, cartas, discursos, conversas), Moscou, Editora Iskustvo, 1968 - 2 volumes (1891-1917 e 1917-1939).
- MEYERHOLD, V. *La Rivoluzione Teatrale*, Edição e notas de Giovanni Grino, Roma, Editori Riuniti, 1962.
- RIPELLINO, A.M. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
- RIPELLINO, A. *O Truque e a Alma*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1996.
- ROUBINE, J.J. *A Linguagem da Encenação Teatral- 1880-1980*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.
- RUDNITSKI, K. *Théâtre Russe et Soviétique*, Paris, Editions du Regard, 1988.
- SCHNAIDERMAN, B. *A Poética de Maiakóvski*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
- SLONIM, M. *El Teatro Ruso - Del Imperio a los Soviets*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.