



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Revelações do teatro da “verdade ululante”

Revelations from the theater of the obvious truth

Autor: Vadim Scherbakov

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195509>

SCHERBAKOV, Vadim. Revelações do teatro da “verdade ululante”. Tradução de Daniela Mountian. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 20-38, 2022



Revelações do teatro da “verdade ululante”¹

Vadim Scherbakov*

Resumo: A proposta deste artigo é analisar uma encenação de 1977 do diretor *Giedrius Mackevičius*, fundador do Teatro do Drama Plástico, baseada nas obras *Barraquinha de feira* e *“Os doze”*, de Aleksánder Blok. O espetáculo intitulado *A nevasca* propõe uma linguagem artística exclusivamente não verbal: dinâmica e formas do corpo humano, música e movimento físico, artes visuais e composições espaciais.

Abstract: The purpose of this article is to analyze a staging from 1977 by the director Giedrius Mackevičius, founder of the Teater of Plastic Dram, based on the texts “Balagantchik” and “Dvenatsat”, by Aleksánder Blok. It is a show entitled ‘Metel’, which proposes an exclusively non-verbal artistic language: dynamics and forms of the human body, music and physical movement, visual arts and spatial compositions.

Palavras-chave: Teatro poético; Contemporaneidade; Aleksánder Blok

Keywords: Poetic Theater; Contemporaneity; Aleksandr Blok

U

ma palavra pronunciada com rima e ritmo no palco sempre tornará o teatro poético? A resposta a essa questão será recordar um espetáculo de um coletivo quase esquecido que escolheu como linguagem artística procedimentos exclusivamente não verbais: dinâmica e formas do corpo humano, música e movimento físico, artes visuais e composições espaciais. Em 1977, Giedrius Mackevičius encenou com um grupo de pantomima que havia fundado (depois formulou para ele um nome mais preciso – teatro do drama plástico) um espetáculo chamado A nevasca, baseado nas obras Barraquinha de feira e “Os doze”, de Aleksánder Blok. Uma peça sem palavras que manteve por completo a dor, a paixão e a esperança do poeta por ter criado para eles um sistema convincente de correspondências plásticas.

Os atores adoram declamar o poema *Barraca de feira*, de Aleksánder Blok (“Sobre a lama negra da estrada...”). Os versos mais célebres dele são com frequência adornados por um número excessivo de exclamações. É pena, pois o grau elevado de emoção dificulta perceber seu significado. Tentemos lê-lo sem ênfase.

*Rocins no funeral vão adiante...
Atores guiem seu labor,
Para que a verdade ululante
Nos traga alegria além da dor...²*

“A verdade ululante” não deixa de ser verdade por ser ululante. Banalizada pelo uso reiterado, ela apenas perde a força

1 Publicado inicialmente em russo em: Щербakov В.А. Откровения театра «ходячей истины» // Поэтический театр в России XX–XXI веков: Сборник статей Первой научной конференции / сост. И общ. ред. Ю.Н. Гирба. М.: Изд-во ГИТИС, 2021. С. 310–318.

2 O título do poema “Barraca de feira” (*Balagan*, 1906), de Aleksánder Blok (1880–1921), refere-se à “barraca armada nos dias de festa”, “das feiras de atrações” (PICON-VALLIN, 2008). (*N. da T.*)

* Diretor de pesquisa e publicação da herança artística de V.E. Meyerhold no Instituto Estatal de Pesquisa de Arte de Moscou. Faculdade de Estudos Teatrais do Instituto Russo de Arte Teatral A. V. Lunacharsky. Diretor editorial da revista “Questões do Teatro”. Seus temas de pesquisa incluem a história da direção teatral e o teatro da Máscara. <http://sias.ru/institute/persons/1274.html>; <https://orcid.org/0000-0001-7475-521X>; vadscher@gmail.com

de penetrar na razão e na alma. A tarefa da arte consiste em encontrar uma nova forma para esses constantes eternos da existência humana.

O teatro exemplar das “verdades ululantes” foi fundado em meados dos anos de 1970. Giedrius Mackevičius.³ Encarnadas na linguagem não verbal do drama plástico, as verdades se transformavam em uma vivência artística instantânea de grande potência. A atuação franca e autêntica e a forma criada pelo diretor atribuíam, a máximas batidas, meandros e conotações que permitiam perfurar a armadura do ceticismo

O teatro de Mackevičius – no começo um estúdio, mas depois um grupo de pantomima ligado à Filarmônica Regional de Moscou – surgiu no auge da era da estagnação de Bréjnev. Foi uma época em que o “esgotamento dos discursos” não atormentava apenas os grandes diretores, que reproduziam monotonicamente textos sem sentido de papezinhos preparados por seus assistentes. Igualmente torturante era estar no raio de ação dessas construções lexicais. A palavra foi depreciada e desgastada; estávamos cercados de clichês e obviedades, de metáforas mortas que extenuaram sua energia de transmissão de significado.

A linguagem do teatro do drama plástico – segundo a definição que Mackevičius deu a essa tendência da arte cênica – compunha-se do gestual estilizado da pantomima clássica (rica em emoções do movimento físico), da própria cena dramática e dos elementos da plástica da dança. Essa linguagem foi impregnada de citações diretas e indiretas às artes visuais. O diretor e seus atores muniam continuamente o próprio olhar de “imagens”, habituando o corpo a existir em um regime de máximo aprimoramento e expressividade da forma.

A criação principal para esse teatro era a poesia. Eu diria que Giedrius Mackevičius encontrou uma forma praticamente ideal, para o seu tempo, de traduzir para a linguagem teatral essa combinação de convenções e regras, metáforas e paixões, abstrações e concretudes, graças à qual a poesia é capaz de comunicar o “indizível”.

³ Giedrius Mackevičius (1945 –2008) foi um diretor soviético e lituano. (N. da T.)

Em uma época de censura rigorosa e tacanha, sua linguagem foi um acesso direto - de coração para coração – a uma conversa sobre ideias e sentimentos, sobre a ênfase à luta pela dignidade humana, sobre a liberdade de criação. Na convivência dos protagonistas do espetáculo do teatro do drama plástico com essas “verdades ululantes”, cada espectador transformava-as em uma partícula de sua própria experiência, escolhia sozinho aquelas palavras significativas que não estavam sujeitas à “aprovação da censura” nos departamentos de vigilância.

Mackevičius montou o espetáculo *A nevasca* em 1977, em homenagem aos sessenta anos da Revolução de Outubro. Tentarei descrever em que consistiam os significados de sua oferta “dinamarquesa” ao altar de solenidades da efeméride.

Ao meu ver, tratava-se de um espetáculo sobre o amor – sobre suas facetas e encarnações, sobre sua fragilidade e seu poder triunfal. Sobre a compreensão completamente religiosa do amor em essência como a força propulsora de tudo o que existe.

O primeiro ato era o drama lírico de Blok *Barraquinha de feira*.⁴ Mackevičius encheu sua produção de duplos românticos e imagens simbolistas.

No espaço vazio toldado por um veludo preto, pende a moldura branca de uma janela recoberta por papel de seda com um horizonte azul esboçado. Pierrô entra correndo – um sujeito excêntrico e feio de olhos insondáveis. Está à espera de sua noiva. Do fundo aparece seu duplo sombrio com uma flauta de prata. Ela soa uma canção triste a respeito dos pensamentos de Pierrô.

Mudança de ritmo – o espaço é atulhado de cadeiras vienenses brancas. São trazidas e dispostas pelos participantes da reunião dos místicos. Tolos de rostos cinzentos sob chapéus

4 *Barraquinha de feira (Balagântchik)*, foi escrita em 1906, por Blok, que na obra parodia suas próprias imagens, como a da “bela dama”. A peça, que entre as personagens inclui Pierrô, Colombina, Arlequim, três casais de Amantes, Místicos, Palhaço e Autor, foi traduzida para o português por Danilo Hora como *Teatrinho de feira* e está disponível para consulta: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30072019-161036/pt-br.php>> (HORA, 2019). (N. da T.)

negros exuberantes. Eles puxam a mesa da sessão mística (a mesa, obviamente, é imaginária). Esperam a Morte.

Barraquinha de feira foi um espetáculo incrivelmente belo. O espaço tinha uma luz pulsando – ora ficava saturado, ora mergulhado na escuridão, que, ao fazer as molduras desaparecerem, tornava-o infinito. As graciosas cadeiras vienenses, pintadas de branco fosco, brilhavam como neve recém-caída sob os raios da lua.

A Colombina aparece. Os místicos se dispersam. O noivo e a noiva estão prestes a se unir... mas Arlequim, saindo num salto de trás das cortinas, propõe a Pierrô um pequeno divertimento. Por entre os saltos e as cambalhotas deles, Colombina cai e se transforma em uma boneca de papelão. Pierrô senta perto do portal esquerdo do cenário e adormece.

Os três casais de Amantes de Blok no espetáculo de Mackevičius revelam diferentes manifestações do amor de Pierrô e Colombina. No primeiro, o azul, o Pierrô adormecido se vê como um jovem, quase um menino. É um amor-jogo, que envolve dor e felicidade.

O segundo, o vermelho, é uma história de paixão: “cruzando os braços, cruzando as pernas” (nas palavras de outro poeta).⁵ Mas há também discrepância de destinos; o fogo irrompe e a mesa impetuosamente se consome.

O terceiro par é o amor habitual. Ele está vestido com um chambre lilás, mas tem uma enorme espada de madeira. Ela está usando um vestido medieval roxo e, obediente, realiza todos os caprichos tolos de seu senhor de mentalidade estreita – apenas ficar em casa, bem ao lado, sem fazer nada que coloque a vida em risco. A lógica banal do culto cavalheiresco à dama é invertida – o casal de certa idade constrói um amor em que prevalece a quietude.

Um carnaval ruidoso os tira do palco. À frente da procissão está Arlequim. Ele conduz os místicos ao “horizonte radiante”, convencido de que conhece o caminho. Arlequim ganha impulso e salta correndo pela janela, rasgando o céu desenhado.

⁵ Trecho do poema “Noite de inverno” (1946), de Boris Pasternak (1890–1960), que foi incluído em *Doutor Jivago* (1958). (N. da T.)

Do rasgo formado, surge Colombina e, atrás de sua cabeça, a máscara da Morte.

A luz se apaga. Depois de alguns momentos, vemos Pierrô sozinho, sentado ao lado do véu de sua noiva desaparecida. O duplo sombrio se posta atrás dele. Da flauta saem sons tristes e arrastados.

Em 1907, depois do sucesso da *A vida de um homem*,⁶ de Leonid Andréiev, na montagem de Vsevolod Meyerhold, Blok questionou: “O que significa a popularidade de um espetáculo simbolista? Não é assustador?”.

Não creio que o público soviético do fim da década de 1970 tenha sido capaz de apreender todos os sentidos da *Barraquinha de feira* de Giedrius Mackevičius. No entanto, a beleza e a força dessa figuração foram completamente exitosas. O espetáculo percorreu metade da colossal União Soviética e, em cada uma de suas apresentações, a sala ficava atônita e uma verdadeira ovação irrompia no fim.

Barraquinha de feira, embora um tanto singular, era um drama. Estava destinado para o palco e a tradução de seus acontecimentos para a linguagem plástica parecia uma tarefa compreensível. Coisa bem diferente é o poema “Os doze”. Para a criação de sua versão teatral, Mackevičius se viu obrigado a escrever um roteiro que absorvesse em si os motivos principais do poema, mas ofereceu ao público, em muitos aspectos, outro tipo de dramaturgia. Devo lembrar que, naquele tempo, “Os doze” era estudado no ensino médio, conforme o programa educacional unificado em todo o país. Foi mais interessante observar a reação dos espectadores no segundo ato de *A nevasca*.

Poucas fotografias foram conservadas das primeiras temporadas de *Os doze*. Não me é possível ilustrar parte importante dos acontecimentos do espetáculo. Será preciso descrevê-los em palavras.

⁶ *A vida de um homem* (*Jizn tchelovieka*), peça de Leonid Andréiev (1871–1919), foi encenada primeiramente por Vsevolod Meyerhold (1874–1940) em 22 de fevereiro de 1907. Essa montagem não agradou ao autor, mas foi muito apreciada por Blok. No fim do mesmo ano, Konstantin Stanislávski (1863–1938) montou a peça no Teatro de Arte de Moscou. (*N. da T.*)

A ação começa com uma lamentação folclórica do Norte. Sob o canto ritualístico em uma voz feminina, entram no palco um velho tocador de realejo (nele se reconhece facilmente o Pier-rô da *Barraquinha de feira*) e uma menina. Eles são varridos pelo movimento circular de uma multidão de pessoas usando macacões pretos de malha idênticos com ombros salpicados de neve. O turbilhão de corpos pretos move-se sinuosamente e ergue-se no brilho dos braços direcionados verticalmente. As massas da efervescência pré-revolucionária foram representadas através da encarnação plástica daquele vento sombrio que assola Petrogrado no poema.⁷

No fim dos anos setenta, o espetáculo de Mackevičius recebia com frequência uma importante convidada – Maia Plissiétskaia.⁸ Ela se preparava para encenar o balé *A gaivota*. Diziam que em um dos primeiros ensaios ela ordenou aos dançarinos: “Delirem!”. Em resposta à perplexidade deles, a bailarina explicou: “Não viram como as pessoas zanzam em delírio ao redor de Giedrius? Então, delirem!”.

O turbilhão de corpos pretos se movia em torvelinho, erguia-se para o alto e se desfazia, e no epicentro sobressaía a figura nítida de uma mulher com uma longa echarpe vermelha envolvendo seu pescoço. Nos primeiros programas, essa personagem recebeu o nome de Colombina. Embora no roteiro e nos ensaios Mackevičius a chamasse de Ideia, ela na verdade se revelou a personificação de Cristo dos versos finais do poema.⁹ A ideia de uma revolução social foi identificada pelo autor com o amor universal, em que a humanidade de Deus foi revelada ao mundo.

7 Trecho de *Os doze* (1918): “Noite negra. / Neve branca. / Vento, vento! / Gente vacila na treva. / Vento, vento – / Varrendo toda a terra” (Tradução de Augusto de Campos). (CAM-POS, 2001, p. 61.) (N. da T.)

8 Maia Plissiétskaia (1925–2015) foi a primeira bailarina do Teatro Bolchói de Moscou, de 1948 a 1990. (N. da T.)

9 “Atrás – o cão esfomeado. / À frente – pendão sangrento, / Às avalanches insensível, / Às balas duras invisível, / Em meio às ondas furiosas / Da neve, coroadado de rosas / Brancas, irrompe imprevisto – / À frente – Jesus Cristo” (Tradução de Augusto de Campos). (CAM-POS, 2001, p. 77.) (N. da T.)

A montagem de “Os doze” foi entremeada com motivos do Evangelho. Colombina depara-se com uma procissão religiosa, que surge acompanhada por um hino de Páscoa. Fazendo o sinal da cruz com fervor, os crentes apedrejam Colombina, zombam dela e a crucificam.

Uma patrulha de doze integrantes do Exército Vermelho aparece na praça. Debaixo de vento e nevasca, eles marcham com um passo cadenciado e pesado. Os capotes iam até o calcanhar e os capuzes nas cabeças haviam sido costurados com uma aniagem fina e grosseira que lembra os sacos sob lâmparas na “retaguarda” do general Khlúdiv em *A corrida*,¹⁰ de Bulgákov. Lembra ainda as vestes monásticas associadas, na nossa mente, ao “georgiano simpático” (segundo a avaliação de Lênin) que imaginou o partido de bolcheviques como uma nova ordem de cavaleiros.

Os doze patrulheiros tiram Ideia da cruz. Ela os guia.

A “marcha no lugar” pantomímica permite aos atores ampliar o espaço do palco. Praticamente sem se moverem pelo tablado, eles marcham e marcham pelas ruas da cidade onde, em cada lar, “o inimigo arma o seu laço”.¹¹

No lugar de um inimigo armado, num cruzamento aparece uma prostituta. Kátia. Os combatentes ficam irritados com ela pelas propostas impertinentes de seus serviços amorosos. Apenas um soldado, Petrushka,¹² não tira os olhos dela por longo tempo.

Kátia fica na calçada coberta de gelo, e a patrulha vai ao posto de guarda para se aquecer. Os combatentes dormem lado a lado, apenas Petrushka não é dominado pelo sono. Fechando o capote militar de modo resolutivo, ele volta para o cruzamento do trabalho de Kátia.

A história de amor entre um soldado do Exército Vermelho e uma prostituta é transformada por Mackevičius em um enre-

10 *A corrida (Beg)*, peça escrita por Mikhail Bulgákov (1891–1940) em 1926/1927, que se passa no fim da Guerra Civil russa (1918 – 1921). Assim como *Os dias dos Turbin*, *A corrida* foi criada a partir de *A guarda branca*, primeiro romance do autor. (N. da T.)

11 CAMPOS, 2001, p. 70. (N. da T.)

12 Apelido de Piotr. (N. da T.)

do à parte. Nele estão os modos de uma moça que trabalha na rua, a ternura inesperadamente encontrada sob uma romança brutal de Iákov Prigóji – “Que o túmulo me castigue por te amar...”¹³ –, e a fuga grosseira de Petruchka, que de súbito se lembra de seu dever. A necessidade desse enredo se explica pelo episódio seguinte.

Depois de voltar para o posto de guarda, Petruchka esconde o olhar dos camaradas e se acomoda sozinho, na beirada do palco. Traga um cigarro improvisado nervosamente.

No plano de fundo, Colombina torna a aparecer. Com um passo leve e silencioso, ela se aproxima dos patrulheiros adormecidos. Cai de joelhos no meio da corrente de homens. Os soldados, como que num sonho, sentam-se, com um movimento maçante e lento, na pose dos Apóstolos do afresco de Leonardo da Vinci na igreja milanesa de Santa Maria delle Grazie. A Colombina/Ideia, estufando o peito, enche de sangue simbólico dois cálices imaginários e os oferece a uma dupla de soldados ao lado. Os cálices são levados aos seus lábios e depois às mãos e aos lábios dos próximos comungados...

Apenas Petruchka não vê nem sente o caráter sagrado desse momento.

De repente, Kátia, embriagada, irrompe na porta do posto de guarda. Ao ver Colombina, atira-se contra ela com as mãos em punho, como que contra uma inimiga. A patrulha defende sua Ideia, mas Petruchka lança-se ora em direção a uma mulher, ora em direção a outra, incapaz de fazer uma escolha definitiva.

Essa cena, de maneira inesperada, traduziu o conflito tradicional de Racine entre o dever e o sentimento no dilema da escolha entre o amor terreno e o amor espiritual. O dilema personificado, encarnado nos corpos das atrizes, foi vivenciado de modo plenamente sensorial, capturando tanto os participantes da escolha como os espectadores por meio de uma emoção revelada com muita intensidade.

¹³ A romança composta pelo pianista Iákov Prigóji (1840–1920) se chama “O túmulo” (*Moguila*). (N. da T.)

No ápice da ação, Vanka¹⁴ aparece no posto, um bandido briguento, ou o amante de Kátia, ou seu cafetão. Ao agarrá-la, ele parte a toda em uma troica pela noite de Petrogrado, atrás deles, em um bando desordenado, correm os doze patrulheiros.

Um disparo interrompe a corrida geral. Então Vanka desaparece com seus cavalos impetuosos, e na calçada de estende o corpo de Kátia, atingida pelo tiro.

Acalmados pelo silêncio instaurado na rua, os habitantes da cidade, pequeno-burgueses ainda vivos, dão as caras. O frenesi da perseguição e o amargor surgido da morte estúpida de Kátia, do lamentável tiro perdido, produzem furor. A patrulha do Exército Vermelho naturalmente organiza um massacre.

A praça é coberta de corpos mortos. Entram saqueadores – o tocador de realejo e a menina extorquem ativamente os cadáveres. A chegada de Colombina interrompe o enriquecimento desenfreado deles. Ela contorna a praça devagar, olhando para os mortos com estremecimento, passando por entre os corpos. E começa sua marcha cadenciada rumo ao futuro desconhecido. A patrulha dos doze a alcança.

O episódio final do espetáculo se tornou a cena de uma escolha de Colombina/Ideia.

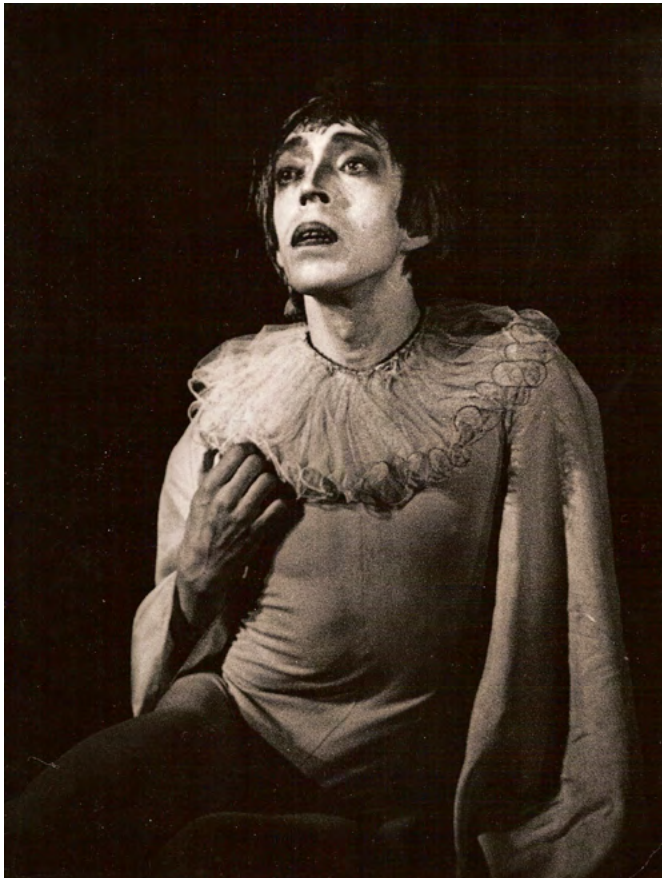
Várias vezes ela se recusa a ir à frente do destacamento dos assassinos. Mas, toda vez que Colombina muda de direção, o grupo de combatentes vermelhos a segue fazendo deslocamentos em forma de triângulo. Finalmente, eles param de brincar de pega-pega e dirigem, resolutos, sua marcha ao público. Destacando cada passo, a patrulha ruma ao nosso horizonte radiante – nos rostos se imprime a plena confiança de que chegarão lá sozinhos. Ideia recua, olha com horror para os combatentes marchando, toma uma decisão e, erguendo com dignidade o tecido de sua echarpe vermelha sobre a cabeça, posiciona-se diante da fileira...

Muitas coisas admiram nesse espetáculo impressionante. O fato de um poema sobre a Revolução ter sido tratado como uma história do Novo Testamento, como uma versão do cris-

14 Vanka, apelido de Ivan. (*N. da T.*)

tianismo. O fato de ter sido produzido na época da censura vigilante, que inexplicavelmente deixou essa *heresia* escandalosa passar ilesa por suas barreiras. Mas a principal revelação de *A nevasca*, ao menos para mim, foi a de que, depois da segunda parte sombria do espetáculo, não fui tomado apenas de *dor*, mas de *alegria*.

Caderno de imagens

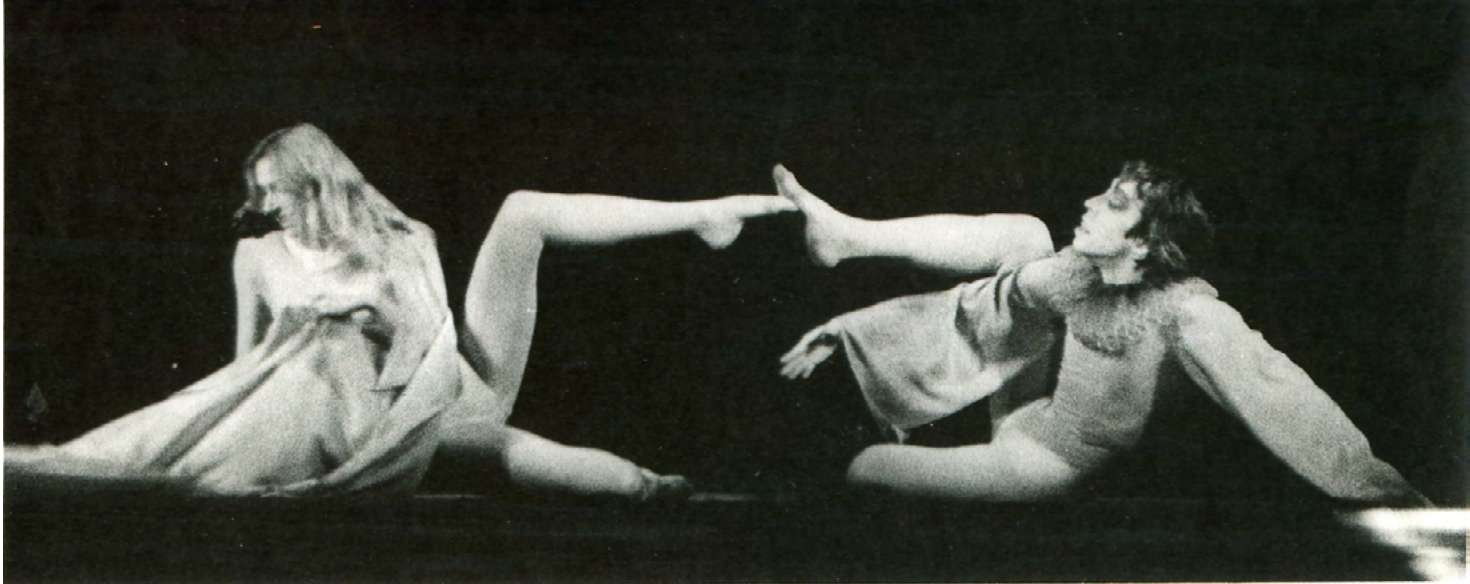


Balagantchik

Revelações do teatro da "verdade ululante"







Os Doze









Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDER-MANN, Boris (org. e trad.). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HORA, Danilo. *Os dramas líricos de Aleksandr Blok: tradução e comentário*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de S. Paulo, 2019.

PICON-VALLIN, Béatrice. *O Balagan na história do teatro do século XX*. In: *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Tradução de Daniela Mountian**

Recebido em: 07/03/2022

Aceito em: 09/04/2022

** Pós-doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. <https://orcid.org/0000-0001-6313-6050>; dmountian@gmail.com