

O Teatro simbolista russo : entre criação e crítica

Arlete Cavaliere

Universidade de São Paulo - FFLCH

Palavras-chave: Teatro Russo, simbolismo russo, dramaturgia russa

O advento da escola simbolista russa significou uma reação contra o realismo e o naturalismo na arte, tal como concebido pela arte do final do século XIX. A poesia de Mallarmé, Rimbaud e Verlaine, os dramas de Ibsen, Strindberg e Maeterlinck, marcaram uma geração inteira de criadores russos. O crescente interesse pela vida espiritual e emocional, por aspirações e problemas universais, orienta a nova dramaturgia simbolista e encaminha o rompimento das fronteiras do naturalismo cênico, em evidente sincronia artística com o espírito da época.

O simbolismo se afirma na Rússia em um breve período durante os anos que antecedem e que sucedem a Revolução de 1905. Mais do que um movimento literário e artístico, porém, trata-se de um pensamento filosófico que se estrutura e que se impõe durante aqueles anos.

O que está em pauta é o valor absoluto da arte e sua independência ilimitada. A função da arte e os problemas intrínsecos ao fazer artístico adquirem importância fundamental. As idéias de Schopenhauer, Nietzsche e Wagner penetram livremente na Rússia. O pessimismo filosófico se alia a um individualismo absoluto, cujo isolamento só pode ser superado por meio da arte. E a música, mais do que a poesia, estaria muito próxima do ritmo primordial e do ato mágico (ou “teúrgico”) de simbolizar, isto é, ultrapassar as fronteiras do visível e do presente. A música soaria para os simbolistas como uma voz do futuro e, ao mesmo tempo, como a fonte original da imagem do mundo. Desse procedimento mágico integrador advém, certamente, o culto simbolista pela síntese das artes e o diálogo intertextual com o passado. Dante, Goethe, Novalis e também escritores russos, como Dostoiévski e Gógol, foram reinterpretados e “relidos” pelos simbolistas.

Esta arte experimental vai se propagar, portanto, simultaneamente na poesia, no teatro, na música e na pintura. Um só bloco, denso e ativo, vai unir todos os esforços para a expressão da arte simbolista na Rússia.

Essa espécie de simbiose entre artistas e pensamento filosófico pode ser expressa por meio de pontos em comum como: 1. a mesma luta contra o positivismo; 2. a busca de um novo renascimento diante da estagnação dos anos 1880-1890; 3. os pressentimentos escatológicos; 4. a busca de novos valores dentro do inacessível, do invisível, do desconhecido e de outros mundos em oposição à morna banalidade da realidade; 5. o desejo de criar uma arte sintética que englobe todos os ramos da criação: religião, filosofia, literatura, música, arquitetura, pintura e escultura.

O teatro, embora tenha sido a última forma de expressão artística a aderir às novas propostas, talvez constitua um dos elos mais fortes dessa espécie de “fraternidade poética”¹ surgida no movimento simbolista russo. Quase todos os poetas simbolistas russos contribuíram para fazer chegar aos palcos as aspirações estéticas, artísticas e filosóficas do movimento simbolista russo. Seus experimentos no plano da estética teatral marcariam toda a evolução ulterior da expressão cênica na Rússia e no Ocidente.

Para os simbolistas, o teatro não se restringia a um espaço de simples entretenimento. A vida contemporânea constitui para eles o próprio drama, um “mistério” a ser desvendado nos palcos e, segundo a fórmula do poeta-simbolista A. Biély, “uma medida temporária, um procedimento tático na luta da humanidade e do destino”. Segundo o poeta, a arte deveria ser “o caminho mais curto em direção à religião”.

Assim, a questão do futuro da arte teatral ocupa a mente dos principais pensadores e escritores entre as duas revoluções de 1905 e 1917. Críticos, pintores, prosadores, poetas, muitos deles até mesmo desvinculados da prática teatral, pareciam corresponder os destinos históricos da Rússia às soluções de questões teatrais que, publicadas em jornais, revistas e periódicos da época, estavam na ordem do dia.

Foram muitas as páginas publicadas em jornais, revistas e periódicos da época, consagradas ao debate polêmico e apaixonado sobre a arte cênica. Artigos, textos e manifestos de Valiéri Bríussov, Aleksandr Blok, Leonid Andréiev, Andréi Biély e Viatcheslav Ivánov postulam a urgência da função do teatro, como ligação entre os homens ao modo do teatro da Antigüidade, numa espécie de unanimidade religiosa.

Filósofos, poetas e críticos encontravam-se na “torre” de Ivánov todas as quarta-feiras, em um apartamento no quinto andar de um edifício no centro de São Petersburgo. A atriz Vera Komissarjévskaja promovia, todos os sábados, reuniões literárias em seu Teatro da rua Ofitsiérskaja, em São Petersburgo, onde se congregavam Blok, Kuzmin, Sologúb e pintores como Sudiéikin, Sómov, Bakst e Sapunov, além de músicos e místicos de toda ordem. Aliás, debates violentos tinham também lugar nas casas de edição. O *corpus* de textos do simbolismo sobre ele mesmo é enorme. Jornais e revistas se multiplicam e exercem uma grande importância no debate estético sobre concepções que diziam respeito à transformação da vida pela arte, em especial pela arte teatral.

Na “torre”, Ivánov difunde suas idéias sobre a possível e necessária substituição da religião e da Igreja pela arte do teatro, uma vez que a humanidade, segundo ele, perdera sua fé. Seu projeto reenvia o teatro às raízes antigas, às tradições dos antigos ritos religiosos, à tragédia

¹ A expressão é de Georges Nivat no ensaio “Le symbolisme russe”, incluído em volumoso tomo intitulado *Le XXe. siècle: L'Age d'Argent*, que integra também outros ensaios bastante elucidativos de diferentes autores sobre o movimento simbolista russo. Este tomo faz parte da coleção *Histoire de la littérature russe*, em cinco tomos, dirigida por E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada. Paris: Fayard, 1987.

clássica e aos mistérios medievais, de cuja inspiração nasceria um novo tipo de representação teatral, uma autêntica “ação coletiva”.

Portanto, o poder do teatro, face a todas as outras modalidades artísticas, e graças a essa possibilidade de “ação coletiva”, situaria a arte teatral como o agente principal de uma revolução cultural em escala mundial.

Não será difícil entender que, para este “novo teatro”, a caixa cênica deve desaparecer para dar lugar à “re-união” entre espectadores e atores. A arena aberta no estilo cênico dos antigos gregos poderá promover essa espécie de liturgia majestosa, combinando os mistérios antigos com a adoração divina. Coros, dançarinos e música congregariam todos os participantes numa comunidade espiritual e numa purificação irracional e elementar.

Depois de experiências em teatros da província, Meyerhold chega a São Petersburgo e se aproxima ainda mais dos simbolistas. Em janeiro de 1906, ele toma parte em uma das quartas-feiras de V. Ivánov, quando se projeta a criação de um teatro denominado *As tochas* (*Fákely*). Estava, então, decidido a desprezar de uma vez por todas os procedimentos do teatro naturalista.²

Em 1906,, Meyerhold monta o espetáculo *A barraquinha de feira*, texto de Aleksandr Blok, no Teatro da Komissarjévskaja, encenação que se tornou referência na história do teatro russo moderno. Essa montagem pode ser considerada uma espécie de síntese prático-teórica das experimentações simbolistas de Meyerhold na primeira década do século XX.

O encontro com o texto de Blok abre ao encenador múltiplas possibilidades estético-cênicas, engendrando uma das fases mais significativas de sua trajetória criativa, cujas descobertas poético-cênicas, amparadas no simbolismo e, ao mesmo tempo, também na sua própria transgressão, iriam se reverberar ao longo de toda a sua carreira teatral, em diferentes fases, anunciando as experiências estéticas do teatro russo de vanguarda.

Inspirada na lírica homônima do poeta simbolista, *Balagántchik* (*A barraquinha de feira*) constitui um breve texto dramático que, reunido a outros dois textos curtos, escritos por Blok na mesma época, *Korol na plóschadi* (*O rei na praça*) e *Nieznakomka* (*A desconhecida*), integra a sua trilogia dramática, sob o título de *Dramas líricos* (*Lirítcheskie Dramy*, 1907).³

As personagens, ao redor das quais gravita a fábula de *A barraquinha de feira*, são as principais figuras da *commedia dell'arte* que compõem o tradicional triângulo amoroso: Pierrot, Colombina e Arlequim. Mas o texto de Blok não se esgota na simples exposição da já conhecida trama de encontros e desencontros entre os eternos amantes da mitologia popular tradicional. Esse “drama lírico”, como o poeta simbolista o qualificara, encharcado de paródia e sarcasmo, penetra de

² Cf., a propósito, o ensaio de Ana Tamartchenko, “Le théâtre et la dramaturgie au début du siècle”. In: *Histoire de la littérature russe: Le XXe siècle L'Age d' Argent*, op. cit., p. 383.

³ Cf. Idem, *ibidem*.

modo profundo na crítica aos temas e procedimentos explorados pelo simbolismo russo e pelo próprio Blok, de cujo esgotamento a mordacidade blokiana parece querer zombar.

Em uma estrutura fragmentária, composta de breves quadros que se justapõem, e por meio de diálogos cifrados em linguagem de alto teor poético, encontram-se no texto todos os ingredientes que constituem o alvo do olhar crítico e, ao mesmo tempo, poético do autor, cuja figura, aliás, aparece na peça em alguns momentos, desdobrado em personagem, para discutir e se queixar com o público do desenrolar dos acontecimentos.

A assembléia dos místicos em sua espera da morte, a “inútil espera” simbolista da “esposa mística”, a donzela com foice (“A belíssima dama”, cantada por Blok em sua lírica), forma o pano de fundo em que vão se entrelaçar o duplo feminino, a donzela com trança (em russo, a palavra ‘kossá’ tem sentido duplo: trança e foice), que nada mais é do que Colombina, amada de Pierrot e roubada por Arlequim. Os eventos se sucedem no baile de mascarados, onde pares de enamorados rodopiam em meio à frenética dança em que a duplicidade do real é posta em questão: o mascarar e o desmascarar da vida pela arte aparecem aqui problematizados e, quando um palhaço, ao ser golpeado na cabeça pela espada de madeira de um dos amantes no baile, dobra-se sobre a ribalta, exibindo o suco de fruta vermelho que jorra, em vez de sangue verdadeiro, fica então desnudada, em tom grotesco e paródico, a própria complexidade do fenômeno teatral.

E o palhaço grita: “Socorro! Estou me esvaindo em suco de groselha!” (*Pomoguite! Istekaiu klíukveniyim sokom!*).⁴

Naturalismo ou convenção? Teatro romântico, simbolista ou barraca de feira? Personagens, máscaras ou marionetes? A cena parece alegorizar, aliás, um período do teatro russo moderno, marcado essencialmente pela insubmissão às regras da verossimilhança.

Também as figuras dos místicos nos remetem a essa espécie de crítica ao vivo a que Blok submete o teatro ilusionista, pois suas negras casacas nada mais são do que contornos de papelão pintados, de onde pendem cabeças e braços que subitamente desaparecerão aturdidos, quando, em lugar da Morte com a foice, surge a branca e pálida Colombina, com cabelos trançados, no jogo ambíguo de palavras: trança, e não foice. Essa assembléia de “homens místicos”, como num rápido movimento de prestidigitação, será transformada em simples enfileiramento de troncos inertes e vazios, postados sobre as cadeiras.

A misteriosa reunião dos místicos degenera em arlequinada. Pierrot, ao final, se defronta também com uma Colombina de papelão. O autor da peça foge do palco, ao ver Pierrot sozinho e o cenário voar pelos ares, pondo em descoberto a caixa cênica e desnudando a “cozinha” teatral. Quanto a Arlequim, também desiludido com sua Colombina de papelão, que, em fuga, cai como boneca sobre a neve gelada, quer se evadir para o mundo real e pula pela janela do palco, de onde desponta a paisagem pintada em papel. Arlequim, cansado de um

⁴ BLOK, A. *Obras completas em 8 tomos*. Moscou, 1961, p. 19. Título original: *Sobránie Sotchinienia. Kliúkva* é uma frutinha vermelha, típica do norte da Rússia, freqüentemente utilizada em expressão popular russa para marcar imagens absurdas.

mundo onde todos parecem fantasmas impalpáveis de papelão, atira-se pela janela, rasga o papel e cai no vazio de uma paisagem de mentira, porque a realidade, afinal, também é fictícia.

Blok introduz uma crítica sarcástica nesta amarga certeza, projetada pelo texto, de que a realidade terrena é tão vã como as visões dos místicos. E a derrisão do texto põe a nu não apenas a falácia das experiências místicas e todo o credo do teatro simbolista, mas a própria impotência do autor, presente, como vimos, na efabulação da peça, diante da tragicomédia em que se enredam os amantes.

A peça foi encenada por Meyerhold no Teatro de Vera Komissarjévskaja junto ao *Miracle de Saint-Antoine*, de Maeterlinck. A cenografia ficou a cargo de Sapunov e a música foi composta por Kuzmin. O espetáculo, com apenas 35 minutos de duração, provocou um verdadeiro escândalo no meio teatral. O próprio Meyerhold interpretou a figura do enamorado Pierrot em figurino branco, amplo blusão com mangas bufantes, que ficou imortalizado em célebre retrato do encenador, pintado por A. Golovin em 1917. Com rasgos de excentrismo e inquietude, doçura e rebeldia, a imagem do bufão popular configura, ao mesmo tempo, a do poeta simbolista sonhador. Meyerhold constrói seu Pierrot por meio de contrastes e dissonâncias e empresta à figura da *commedia dell'arte* a tonalidade e a atmosfera de estranheza e ambigüidade que constituem, em última análise, a poética do grotesco que estrutura todo o espetáculo.

Embora a escritura dramaturgica de Blok contivesse em si mesma numerosas indicações cênicas, por meio de enormes rubricas, o encenador dilatou ainda mais a dimensão paródica e irônica com que o dramaturgo parece querer golpear valores vigentes: o ilusionismo teatral, o teatro de Maeterlinck, o simbolismo místico de V. Ivánov e a imobilidade dos dramas simbolistas.

É nessa direção que *Balagántchik*, de Blok–Meyerhold, parece conter a própria crítica em relação à estética simbolista, esta como que também “carnavalizada”: a releitura que o texto e a encenação fazem do simbolismo transforma o que fôra considerado marginal e excêntrico – o teatro “grosseiro” de feira, as brincadeiras dos comediantes “*dell'arte*” e, também, tudo aquilo que fora considerado “sagrado” para o simbolismo no paradigma de um novo teatro.