

NO VERTIGINOSO PICADEIRO SOVIÉTICO

Marcos Francisco Nery Ferreira¹

RESUMO: O desejo por uma arte nova e engajada na Revolução Socialista conduz a importantes reformas artísticas na Rússia no início do século XX. As idéias revolucionárias estimularam as transformações do espetáculo e das práticas artísticas não somente através de sua politização, como também pela busca de uma poética inovadora em conformidade com as aspirações da época. Desta maneira, as atividades circenses e teatrais participavam ativamente desta busca desenfreada, porém numa relação de confluência e hibridismo. O almejar de uma teatralização do teatro e o ideal de “homem novo” difundido pela vanguarda estão em consonância com as mudanças relativas ao picadeiro. É neste contexto que diversos artistas vão se apropriar das atividades do circo, numa relação de simbiose entre o palco e a pista. A este respeito, Vladimir Maiakóvski e Vsévolod Meyerhold são figuras significativas.

Palavras-chave: circo soviético; Vladimir Maiakóvski; Vsévolod Meyerhold.

ABSTRACT: The desire for a new art engaged to The Socialist Revolution leads to important artistic reforms in Russia at the beginning of the 20th century. The revolutionary ideas had stimulated transformation in spectacles and artistic practices not only through politicization, but also through the pursuit of innovative poetics, in compliance with the aspirations of the time period. As a result, circus and theatrical activities had actively taken part in this unstoppable pursuit, on a hybrid and confluent relation. The seeking for theatricalizing theater itself and the ideal "new man", spread by Russian Avant-garde, are balanced with ring related changes. Nevertheless, performers approach circus activities, in a symbiotic relation among stage and arena. Referring to this, Vladimir Maiakóvski and Vsévolod Meyerhold are significant characters.

Keywords: soviets circus; Vladimir Maiakóvski; Vsévolod Meyerhold.

Nesta nossa época ilustre, é motivo de vergonha fazer uma declaração de amor ao circo, mas me sobra ousadia para fazê-la.

(Alexandr Kuprín², 1903)

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA – UNESP), ator e acrobata.

² Alexandr Kuprín (1870-1938), escritor russo aficionado pelo circo. Publicou obras literárias dedicadas a este universo, como *Allez, No circo*, *Olga Sur*, dentre outras.



Figura 1 – Domadora e Leão no picadeiro soviético

A Rússia vive entre dois mundos: Europa e Ásia. A Rússia não é Europa – para legitimar tal afirmação basta pensar nos difundidos padrões europeus –, como também não se caracteriza pelos moldes do extremo oriente. É, portanto, um país de fronteira que faz simbiose entre a cultura oriental e ocidental. Este extenso território, cuja formação da identidade nacional está calcada na tradição oral e nos regimentos da Igreja Ortodoxa, possui um contexto histórico demasiado opressivo e de grandes contrastes sociais, que até antes da Revolução socialista era controlado pelo czar.

No século XIX, a Rússia vive uma explosão cultural culminando, na virada para o XX, numa intensa efervescência. Neste ambiente, a arte e a literatura são cultivadas como lugar de transformação e transcendência, como também são espaços comprometidos com seu povo, sua cultura e sua tradição. É neste terreno fértil, portanto, que a famosa vanguarda russa afunda suas raízes no início do século XX, apropriando-se dos modelos da tradição em função da ruptura.

Os representantes cubo-futuristas ganham espaço no início de 1910. Diferentemente do futurismo italiano proclamado por Marinetti, o futurismo russo é permeado de temas orientais e primitivos, imersos na atmosfera pagão-eslava. A rejeição à guerra, a rebelião do povo, a pesquisa sobre a linguagem e a exploração própria de imagens garantem a originalidade deste movimento. Em *Eu mesmo*, o poeta Vladimir Maiakóvski relata que, na data 4 de fevereiro de 1912, David Burliuk e ele encontraram-se por acaso no salão após a saída do concerto que provocou nele um “insuportável enjôo meladocicado”:

Memorável noite. Do enjôo de Rochmâninov passou-se ao do Instituto, deste a todo o tédio clássico. Em David era o desdém do mestre que tinha superado os contemporâneos, em mim o phatos de um socialista convencido de que toda a velharia seria inelutavelmente derrubada. Nasce o futurismo russo.³

No teatro, este movimento vanguardista está ligado não só ao texto dramático, como também à cena e seus exibicionismos e extravagâncias, na relação calorosa com os espectadores, no alvoroço e algazarra. Alguns

de seus espetáculos eram realizados como se fossem atrações de circo; este, entretanto, exerceu fortes influências nos cubo-futuristas através das gags cômicas dos palhaços e dos truques, saltos e vôos dos acrobatas.

A vanguarda russa encontra-se em uma enorme ebulição devido ao período que antecede a Revolução Socialista. Nesta conjuntura, o homem é tomado como símbolo e potência dos ideais revolucionários e, neste sentido, deve superar a própria máquina, por meio do vigor físico e das destrezas acrobáticas. Com a popularidade do futurismo, por exemplo, nascem diversos imitadores e seguidores, como também um “futurista da vida”, V. Goltschmidt, atleta russo e nadador, com um incrível dinamismo muscular e que se atirava de rochedos altos exaltando a figura de Maiakóvski. Este, por sua vez, declara no artigo “E agora, à descoberta das Américas!”, em 1914: “De agora em diante, lhes mostraremos cotidianamente que sob a blusa amarela de palhaços tínhamos corpos de atletas robustos...”⁴



Figura 2 - Cartaz de Maiakóvski de propaganda à Revolução Soviética

O movimento formalista do início do século XX, por exemplo, que estuda a estrutura e a forma da arte, solicita o estranhamento do mundo e a desautomatização do real por todo artista. A realidade é vista como um aglomerado de componentes contraditórios e expressada como o caos fantástico e desconexo. O gro-

³ MAIAKÓVSKI, 1955 apud RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 17-18.

⁴ RIPELLINO, op. cit., p. 21-22.



tesco, como este jogo de oposições entre o trágico e o cômico em linhas deformantes e deformadas, ganha força através das manifestações populares. Seus representantes olham, portanto, a tradição e se apropriam dos elementos do teatro das feiras e dos saltimbancos.

O circo é um ponto de confluência entre todos estes itens e exerce um verdadeiro fascínio entre artistas e poetas da Rússia, ganhando lugar de destaque e investimento. Vive um período de teatralização e intensa politização, sendo reorganizado sob o controle do Estado. Não por acaso exerce uma grande influência em pintores, dramaturgos, encenadores, atores, cineastas e poetas: Constantin Stanislávski, Anton Tchékov, Taírov, Máximo Gorki, Serguei Eisenstein, Vsévolod Meyerhold, Maiakóvski... Estes dois últimos oferecem um especial tratamento às artes da pista, e é a partir deles que interessa aqui desenvolver a relação entre as manifestações circenses e teatrais.

Sob a cúpula do circo russo

Prólogo: Sete graciosos jovens moscovitas aprenderam a voar em acrobacias. Um clássico do gênero da ginástica aérea foi batizado com o nome de “A galáxia”:

... Ao comando do portô, o volante deixa a banquilha, pendura-se em um trapézio em balanço, se solta dele, dá um giro no ar e é pego pelo portô, deste é que se exige um cálculo matemático e inclusive intuição. Deve-se levar em conta que a passagem da banquilha ao portô é realizada de diversas maneiras pelos acrobatas: a velocidade do vôo depende também do peso do artista. Por isso, o portô observa precisamente qual de seus companheiros abandona a banquilha: Yadviga ou Valentina, Nikolái ou Vladímir. (...) Sob a cúpula do circo, quando milhares de olhos fixam o artista, é preciso que ele voe não só com valentia, mas também com plasticidade e beleza.⁵

O circo soviético se alastrou pelo mundo e foi aplaudido com admiração. Isto se deve a uma história complexa, na qual há o engajamento e o esforço de diversos artistas circenses e teatrais, e que aponta para a construção de um gênero inovador e conectado aos problemas políticos e sociais. Para tal, investe especialmente na arte da pantomima, da *mise en piste*⁶ e nas composições dramáticas.

Em 1868, funda-se o primeiro circo na Rússia. Este, em seu tempo, apresentava-se como um dos maiores e mais suntuosos, que mais tarde culminará no Circo de Moscou. No século XIX, o modelo de circo fixo – não itinerante, devido a todos os seus aparelhos, máquinas e operações específicas – invade São Petersburgo e revela belíssimas práticas. Esta herança influenciará diretamente os intelectuais russos, estes visavam à reformulação estética do teatro e do cinema e demonstravam um grande interesse pela arte do picadeiro. Após a Revolução de 1917, o circo é estatizado e passa por um período de conservação e atualização. Adota o modelo de circo internacional, com representantes de diversas famílias e artistas de países diferentes, o que proporciona uma expansão de mercado e a sua valorização pela grande massa de espectadores.

Algumas medidas vão sendo incorporadas a estas transformações, como, por exemplo, a necessidade de um diretor de cena para organizar as representações que se desenvolvem no picadeiro. Esta figura aparece quando as manifestações circenses passam a interessar às pessoas ligadas ao teatro, que, nos primeiros anos da revolução, apresentavam suas obras com acrobacias, gags cômicas, números de equilíbrio, malabares, etc. O diretor de cena passa a ter o título de regente do espetáculo: desde as composições e evoluções dos números às intervenções dos palhaços. Cabe a ele, portanto, a afinação entre os componentes cênicos, o jogo com o ritmo, a harmonia e a expressividade artística da representação.

A busca por outros caminhos, em consonância ao desejo do novo tão solicitado pela época, é também marca dos palhaços russos. Estes abandonam os velhos moldes que prevaleciam no jogo dos clowns europeus⁷ almejando um registro que soasse mais familiar ao seu contexto. O impacto de Chaplin, sobretudo, teve um papel de grande importância para esta reforma, influenciando diversos cômicos. No entanto, logo rejeitaram a figura do homem maltratado e humilde, e adequaram o novo tipo à vida soviética. Sem acreditar num manual que ensine a ter talento e sucesso, fundamentam sua arte na simplicidade, naturalidade, na coletividade, no satírico e no otimismo, ou seja, “um tipo de clown familiar ao espectador soviético, um clown adornado com características comuns às pessoas e que todos podem

⁵ STÁRTOVA, A. Los siete de “La galáxia”. In: LITOVSKI, A. (Comp). *El circo soviético*. Moscou: Progreso, 1975. p. 257-258.

⁶ Este termo vincula-se à idéia de “encenação”. Está relacionada à direção e a montagem da pista circense, além de tudo que está contido dentro e fora dela.

⁷ Os palhaços europeus fundamentavam o jogo cômico no antagonismo entre o Clown Branco e o Augusto. “Ao primeiro, associa-se a imagem da autoridade, da ordem, da educação, da honra, etc.; o Augusto, por seu turno, é desastrado, o desajeitado, o ingênuo, o ignorante, aquele que é motivo de chacotas e o receptor de bofetadas. Em suma, um dominador e um dominado”. (BOLOGNESI, 2004, p. 40)



reconhecer”⁸. A cena é elevada ao âmbito de propaganda política e a comicidade típica do palhaço é colocada em função dessa temática, sendo assim, recorre à palavra como procedimento artístico. Um exemplo que encarna estas qualidades é Karandash, palhaço soviético que possui uma interpretação de excepcional potência expressiva através de elementos orgânicos e contraditórios, colocando em primeiro plano a ação cômica, através de uma profunda orientação ideológica, criadora.

É neste contexto que o espetáculo circense soviético dialoga e se apropria, de certo modo, da arte teatral. Na maioria dos casos, o jogo no picadeiro está fundamentado em pantomimas: ações cênicas desvinculadas da palavra, do texto, porém às vezes carregadas com diálogos, estes por sua vez quase sempre satíricos ou bufos. Assim, surgem espetáculos-pantomima, entre os quais são apontadas até pantomimas aquáticas, como *Um disparo na gruta*, de S. Ostróvski, apresentada no circo de Leningrado pelo diretor de cena G. Venetsiánov, e *Moscou em chamas*, de Vladimir Maiakóvski. Devido ao poder de síntese do circo, o convencional é percebido como realidade. Neste sentido, afirma-se a primorosa amplitude e multiplicidade dos seus meios expressivos capazes de gerar imagens não cotidianas e espetaculares, inverossímeis. Além disso, no circo reside a fonte do jogo entre o sublime e o grotesco, o contraste entre o superior e o inferior, a morte e o riso. O espetáculo da pista revela os próprios mecanismos da arte, exigindo perfeição e grande maestria na interpretação, amplificando assim o seu poder sintetizador.

Essas práticas se desenrolam de modo regular na Rússia, pois a sua legitimidade cultural e social é reconhecida pelo poder. Em contraponto, na Europa dos anos 1930 e 1940 há um abandono do circo, devido à presença do cinema, como também ao desdém das elites oficiais. O circo soviético achará então um terreno fértil para o seu florescimento, e exerce uma enorme influência na reforma estética da pista ocidental. Isto implica numa nova compreensão em relação aos procedimentos de criação no picadeiro, a partir do retorno à teatralidade e da quebra da sucessão dos números. A esta idéia vincula-se ainda o modelo russo de formação dos artistas circenses, já que a primeira escola de circo do mundo foi inaugurada em Moscou, no ano de 1927. Esta abordagem siste-

mática, que relaciona pedagogia e prática, adota como metodologia o desenvolvimento artístico e intelectual dos seus alunos.

É necessário considerar, entretanto, a importância do momento histórico da Rússia: o país estava imerso numa guerra civil. A mola propulsora para as reformas artísticas era a Revolução. As preocupações com a política e o ideal revolucionário provocaram mudanças no espetáculo, a necessidade de discussão era constante. Aliava-se a isto o desejo de uma poética inovadora e crível, através do rompimento com as formas artísticas que não estivessem a serviço da Revolução; no caso do teatro, o Naturalismo. A busca era “politizar a arte e a principal opção para se alcançar essa meta se deu em torno da transformação e da superação das técnicas naturalistas, aliadas aos temas que a nova sociedade impingia”.⁹



Figura 3 - Vladimir Maiakóvski

O intercâmbio entre linguagens artísticas marca este período. É neste contexto, portanto, que o teatro também vê o circo como possibilidade de abertura e modificação da cena. Toma-se como referencial mais concreto a tentativa de uma dramaturgia circense (e teatral), que se concretiza no trabalho de Maiakóvski, como também o desejo de um ator-acrobata cujo desenho está na prática pedagógica e artística de Vsévolod Meyerhold.

O poeta que “queria recitar seus versos na garupa de um elefante”¹⁰

Vladimir Vladímirovitch Maiakóvski foi um dos principais expoentes do cubo-futurismo, cujo trabalho repercutiu na poesia, nas artes plásticas, no teatro, no circo, no cinema... Usava uma blusa amarelada com grandes listras pretas e a sua figura “parece assemelhar-se aos heróis desdenhosos e tenebrosos dos filmes de seriados, dos cinedramas daqueles tempos”.¹¹ O univer-

⁸ TRIVAS, M. El sábio arte de Karandash. In: LITOVSKI, A. (Comp.). *El circo soviético*. Moscou: Progreso, 1975. p. 40.

⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. 1905: as cidades de Maiakóvski. *Urdimento* – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas da Udesc, Florianópolis, v. 1, n. 6, p. 41, dez. 2004.

¹⁰ KAMIÊNSKI, 1940 apud RIPELLINO, 1986, p. 212.

¹¹ RIPELLINO, op. cit., p. 22.



so poético que propõe apresenta elementos sobre arte e revolução, revolta e fé na vida, nos quais a alternância entre o trágico e o cômico visa à expressividade relativa ao conteúdo e à forma tão discutida neste período. Os elementos que compõem a sua poesia ganham proporções deformadas, dilatando-se, e “o que mais encanta nas líricas de Maiakóvski é a vertiginosa abundância de imagens, que parecem números extravagantes, truques de prestidigitador. (...) Agitados por choques e contorções, os versos parecem encartuchar-se como por um espasmo”.¹²

Maiakóvski escreve também para o teatro e suas peças possuem o elemento cômico circense em muitos de seus personagens. Ele conviveu com a figura de Vitáli Lazarenko, palhaço russo que chegou a atuar em *Mistério bufo*, uma de suas obras, e cuja arte combinava com as suas aspirações. Como o circo, neste momento, ganha o status de fortaleza da vanguarda, Maiakóvski, diferentemente de outros poetas e artistas do século XX, retira o seu cunho metafísico e transforma o palhaço em máscara social.

Em janeiro de 1930, depois do sucesso de um drama-mímico apresentado no Primeiro Circo de Moscou (1928), a Direção Central dos Circos do Estado propôs a Maiakóvski uma pantomima sobre a Revolução de 1905. Assim evocou este período e relacionou à Revolução de Outubro, entregando em fevereiro uma primeira versão intitulada *O ano de 1905*, no mês seguinte a nomeou definitivamente *Moscou em chamas*.

Nesta obra, Maiakóvski oferece um panorama da Revolução de 1905 pelo viés da época soviética atual, através da combinação dos elementos cômico-bufos e trágicos. A tentativa era fincar a teatralidade, tão almejada pela vanguarda, a partir dos elementos circenses. Para isto, faz uso de seus recursos e potencialidades, garantindo uma natureza feérica em diálogo com os aspectos políticos, numa verdadeira teatralização do circo. Sendo assim, os elementos circenses e suas múltiplas possibilidades são introduzidos abundantemente em

Moscou em chamas, aparecendo não só como ilustração, mas principalmente como fundamento para ação do jogo cênico. Por este viés, o espetáculo não tem a finalidade de ser uma montagem teatral no picadeiro do circo.

Palhaços e números cômicos, acrobacias, trapézios, paradistas, equilibristas, domadores e uma pantomima aquática estão embasados no discurso político da obra. Não há enredo, este foi abortado em nome da veracidade documentária, apresentando uma “seqüência de cartazes, unidos com toda a astúcia de uma montagem cinematográfica”.¹³

Maiakóvski, deste modo, traz o princípio da montagem para oferecer a precisão histórica. Os números circenses ou atrações não estão ordenados ao acaso, porém servem para apresentar os acontecimentos e definir os personagens através de referências precisas. Assim, acrobatas aéreos em trapézios voadores são policiais que perseguem um operário em panfletagem, logo, os saltos de um trapézio a outro representam a sua fuga.

Esta obra previa que as ações exibidas estivessem contidas em todos os espaços do circo e não somente no picadeiro. As cenas continham uma narrativa espacial em movimento cujas evoluções estavam articuladas na iluminação. Além disso, a palavra

poética e política eram introduzidas no circo através dos diálogos no formato de declamações e rimas. O texto estava ligado diretamente à ação, determinando os quadros, firmando as personagens e carregando a cena de significados. Portanto, “desta associação da cena teatral com o circo, da caracterização histórica com as proezas circenses resulta um significativo avanço para a história do espetáculo circense”¹⁴, pela contextualização em temáticas históricas e politização dos movimentos acrobáticos.

Este espetáculo foi apresentado no dia 21 de abril de 1930, no Primeiro Circo de Moscou. Maiakóvski



Figura 4 - O palhaço Vitáli Lazarenko

¹² Idem, ibidem, p. 29.

¹³ Idem, ibidem, p. 220.

¹⁴ BOLOGNESI, ibid., p. 40.

morreu uma semana antes. Esta obra, além de ser um exemplo significativo de associação e hibridismo entre linguagens, contribuiu especialmente para a renovação do espetáculo circense. Dela participaram artistas circenses, alunos da escola de circo e unidades de cavalaria e estudantes de teatro. É dessa maneira que Maiakóvski propunha sua reforma artística que, vista em relação às atividades teatrais, desenvolveu-se ao lado da figura de um encenador e pedagogo que sonhava com o ator-poeta-acrobata-dançarino-músico-palhaço que estivesse engajado no contexto revolucionário através das suas aspirações artísticas.

O desejo do ator que cante a revolução

O teatro começará a se tornar algo de grande quando o ator dotar de uma nova forma o material divino que lhe foi dado, uma nova forma que a natureza não deu ao homem e que só o ator pode criar em si, cinzelar e mostrar. Se o ator observasse mais amiúde o trabalho do acrobata!¹⁵

Se os poetas cubo-futuristas têm fascínio pelo movimento, em Vsévolod Meyerhold isto se transforma em obsessão e será um dos pilares para a formação técnica e expressiva do seu ator revolucionário. Isto se revela principalmente nos anos de 1910 até 1920, quando desenvolve suas atividades pedagógicas no Estúdio da Rua Borondskáia, em São Petersburgo. “Um novo ator para um novo teatro” é o mote presente nos anos antecedentes da Revolução de 1917, em contraponto ao realismo psicológico e do ator anti-revolucionário do Teatro de Arte de Moscou. Para isso, recorre não só à tradição do teatro, como também aos procedimentos de outras artes, almejando a “linguagem específica do teatro contemporâneo, diversa da pintura, da literatura e da ciência, (...) em que o corpo é considerado veículo privilegiado”.¹⁶



Figura 5 - Vsévolod Meyerhold

O Estúdio da Rua Borondskáia (1913-1917) estava fundamentado em três disciplinas de base: “Movimento para a cena”; “Leitura Musical no Drama” e “História da Técnica Cênica da Commedia dell’Arte”, contudo o programa de trabalho não era fixo e novas matérias técnicas eram criadas a qualquer momento em função das exigências que apareciam: ginástica, dança, acrobacia, trabalho vocal, máscara, esgrima e fabricação de acessórios. É interessante observar que uma das exigências para a admissão no Estúdio, durante seu último ano de funcionamento, solicitava do ator noções de musicalidade, alongamento e mímica, cabendo ao candidato representar uma cena muda sobre uma temática proposta. É neste ambiente pré-revolucionário, portanto, que se desenvolve a verdadeira revolução de Meyerhold.

Com a imagem do “homem novo”, símbolo revolucionário dos anos 20, o ator deve libertar-se da tirania do texto e trazer a teatralidade para si através do poder expressivo dos gestos e dos movimentos cênicos. O desejo era resgatar a arte dos saltimbancos e dos teatros de

feira, pois, neste sentido, afirmava-se a comunicação não essencialmente verbal e eclética – o intérprete até o século XVIII sabe dançar, cantar, domina as disciplinas acrobáticas, profere textos dos quais poderia ser autor. Não interessa a Meyerhold recuperar os aspectos históricos destas práticas, e sim reelaborá-las e afiná-las com a formação intelectual e aspirações artístico-políticas dos seus atores, afinal, como ele declara: “Não preciso de atores que porque sabem se movimentar, não sabem pensar!”¹⁷ Esboça-se, desta maneira, o seu grande desejo pela polifonia na arte do intérprete; este deve articular todos os saberes e técnicas em função da composição cênica.

Meyerhold já demonstrava seu interesse e paixão pelo circo no período que antecedia a Revolução. Explicava aos alunos do Estúdio questões sobre trabalho dos artistas circenses e freqüentemente os convidava, após as aulas e ensaios, para ver os espetáculos de pista. Fazia

¹⁵ MEYERHOLD, 1914 apud PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda*. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006. p. 28.

¹⁶ PICON-VALLIN, 1985 apud SANTOS, Maria Thais Lima. *O encenador*

como pedagogo. 2002. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 91.

¹⁷ PICON-VALLI, Béatrice. *A cena em ensaios*. Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 69.



constante referência à figura dos palhaços e inclusive conservava uma grande sala dentro do estúdio decorada por um quadro referente ao circo, utilizando-o para demonstrar a multiplicidade de linguagens artísticas dos circenses em torno da acrobacia, música e palavra simultaneamente. O poder de síntese do circo corrobora, então, com o tão ambicionado teatro sintético.

Já quando esteve à frente da sessão de Direção Teatral do Comissariado do Povo de Instrução Pública de Petrogrado, em 1918, Meyerhold dedicou, também, uma grande atenção ao circo e determinou as tarefas concretas desta prática. Reconhece as atividades da pista como uma arte do virtuosismo, da plástica e da beleza física que se eleva em grande altura num espetáculo sob a lona. Apropriando-se do corpo esportivo e subversivo, almeja criar uma nova cultura corporal – bela e enérgica – a partir da formação dos instrutores das escolas de circo.

A partir das experiências do Estúdio da Rua Borondskáia, Meyerhold organiza uma série de estudos¹⁸ biomecânicos com o objetivo de instrumentalizar os atores engajados no contexto revolucionário, pela conscientização do movimento apropriado ao espaço cênico e aperfeiçoamento do corpo de teatro. Os estudos nascem da observação das modalidades circenses, das pesquisas sobre *Commedia dell'Arte*, teatro oriental, dança e das referências a grandes teatros ocidentais. Em 1920, os estudos ganham um sentido acrobático mais forte e exigem do ator uma estrutura física mais sofisticada, saltos e carregamentos são agregados.

O domínio da Biomecânica permitia que o ator adquirisse a destreza essencial para os movimentos cênicos – destreza que um ator comum levaria uma vida para obter – ele relegava suas próprias aulas de biomecânica, em sua Oficina, a um ‘status’ semelhante ao dos outros estudos de movimento corporal que ali eram ensinados, tais como acrobacia, dança mo-



Figura 6 - Atores de Meyerhold trabalhando um estudo biomecânico

¹⁸ Em francês, *étude*, que pode ser definido a partir de uma improvisação dentro de uma pequena estrutura de composições, o improviso de uma concepção.

derna e ‘eurhythmics’.¹⁹

O ator, segundo Meyerhold, para uma maior desenvoltura física, deve apreender os princípios acrobáticos, assim como a cena teatral deve impregnar-se de elementos circenses. Meyerhold reconhece a multiplicidade de habilidades dos artistas circenses – acrobatas, músicos, palhaços, atores, dançarinos, malabaristas, equilibristas – e experimenta em cena estes procedimentos. Por exemplo, na encenação de *Mistério bufo* (1921), de Vladimir Maiakóvski, o encenador russo representa dentro da lona a trajetória política dos personagens, num caráter popular, heróico e satírico. Convida o popular palhaço Lazarenko, que se apresenta no palco ora descendo por uma corda ora executando diversos truques no trapézio. Por outro lado, outros recursos do picadeiro também foram utilizados nos seus espetáculos construtivistas, a partir da relação entre o ator e os dispositivos cênicos – aparelhos de jogo que estão ligados a determinados truques típicos do circo –, como no espetáculo *A morte de Tarelkine* (1923).

O encontro e a amizade com Maiakóvski oferecem a Meyerhold instrumentos para a composição do seu teatro revolucionário. As comédias escritas pelo poeta coincidem com as aspirações meyerholdianas no aspecto político, no jogo das contradições relativas ao grotesco e na atualização dos temas. Deste modo, as afinações artísticas entre os dois reclamam por um teatro antipsicológico fundamentado na ação e na espetacularidade. Articulado a isto havia o engajamento em um projeto de futuro e o grito por uma revolução artística: “não há mais tolos boquiabertos, esperando a palavra do ‘mestre’. Dai-nos, camaradas, uma arte nova – nova – que arranque a República da escória”.²⁰ Estão enraizadas aí, portanto, importantes experiências cênicas de confluência entre teatro e circo que servirão de fonte para as próximas gerações que beberão da arte soviética.

Referências

- BOLOGNESI, Mário Fernando. 1905: as cidades de Maiakóvski. *Urdimento* – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas da Udesc, Florianópolis, v. 1, n. 6, dez. 2004.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Bóris. *Maiakóvski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GORDON, Mel. Meyerhold’s biomechanics. *The Drama Review*, v. 18 (T57), p. 73-88, mar. 1973.
- LIITOVSKI, A. (Comp.). *El circo soviético*. Moscou: Progreso, 1975.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda*. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006.
- _____. *A cena em ensaios*. Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SANTOS, Maria Thais Lima. *O encenador como pedagogo*. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fontes das Imagens

- Figura 1 - Domadora e Leão no picadeiro soviético. In: LIITOVSKI, A. *El circo soviético*. Moscou. Progreso, 1975.
- Figura 2 - Cartaz de Maiakóvski para o governo bolchevique. Disponível em: <http://midialee.wordpress.com/2009/12/10/vladimir-maiakovski/> Acesso em: 3 nov 2009.
- Figura 3 - Vladimir Maiakóvski, anos 1920. Disponível em: <http://garapuvu.wordpress.com/dossiemyakovski/>. Acesso em: 18 nov 2009.
- Figura 4 - Vitáli Lazarenko. Disponível em: http://malditotransgressor.blogspot.com/2009/06/blog-post_4915.html Acesso em : 12 nov 2009.
- Figura 5 - Vsévolod E. Meyerhold no figurino de Pierrot. Retrato de N. Ulianov, 1907-1908. In: CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 258.
- Figura 6 - Estudo Biomecânica de Meyerhold. Disponível em: <http://la-salamandra.blogspot.com/2009/01/nativa-diciembre-2008.html> Acesso em: 25 out 2009.

¹⁹ GORDON, Mel. Meyerhold’s biomechanics. *The Drama Review*, v. 18 (T57), mar. 1973, p. 73-88.

²⁰ CAMPOS, Augusto e Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Bóris. *Maiakóvski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 93.

