

A CRISE DO PENSAMENTO TEATRAL MODERNISTA NA RÚSSIA (1907 – 1917)

Iu. Guerássimov.

A década entre as duas revoluções foi marcada por uma forte renovação no pensamento teatral. A crescente complexidade social e as novas descobertas científicas aumentavam o interesse nas questões filosóficas e na teorização da vida e da arte. O pensamento teatral, apesar de se basear na crítica, mantinha uma certa independência tanto dela como da prática teatral, discutindo questões do teatro presente e futuro conceitualmente. Com o enfraquecimento das questões sociais e políticas em relação ao palco, “tão característico do período da primeira revolução russa, ficaram em primeiro plano as questões da estética e da ética, da existência ideológica – filosófica do teatro”.

...
“No período de 1907 – 17 consolidaram-se as bases teóricas do teatro popular. O pensamento marxista na luta com a ideologia burguesa desenvolvia com sucesso a teoria do teatro proletário e socialista”.

A aparente diversidade do pensamento modernista era reflexo direto da situação de crise e surgiu em função da busca de um teatro de convenção capaz de sobreviver. ... A herança teórica modernista tem o seu valor. Mas, como disse Blok, o ‘veneno’ do modernismo consiste no fato de que ele está indissoluvelmente ligado à prática da arte. ... Apesar de Meierhold afirmar que todas as suas construções teóricas estavam ligadas às experiências práticas, é evidente que a sua arte de longe ultrapassa as suas idéias simbolistas sobre o teatro.

Desde o início o teatro simbolista se propunha a transformar o espectador de forma mística por meio da ‘ação em coro’. Esse teatro foi pensado primeiramente não por pessoas de teatro, mas por poetas e literatos. Na Rússia a renovação da cena seguia as inovações na dramaturgia e na prosa (Ostróvski, Dostoiévski). O teatro simbolista negava este desenvolvimento do teatro russo, buscando a utopia de um teatro que restituísse ao homem a sua integridade, resolvesse as contradições sociais e desse à sociedade uma unidade cultural-ideológica. No início do séc. XX as teorias sobre o teatro ideal se sucedem com uma velocidade vertiginosa.

A partir de 1907 o teatro simbolista entra na fase de declínio. Os seus principais representantes (Briússov e Blok) anunciam a sua morte. O fim do teatro de Komissatjévskaja acelera a desagregação do movimento.

“Como se sabe, o teatro simbolista freqüentemente se autodenominava ‘teatro de convenção’”. Essa nova convencionalidade cênica sobreviveu após o fim do teatro e deu frutos no palco modernista. Simultaneamente, a cena

realista era também renovada pelo TAM e desenvolveu alguns elementos de convenção em busca de maior expressividade. A metáfora não era contraditória à arte realista. Pelos seus métodos a cena realista e modernista se distinguiam cada vez menos. A diferença consistia nos sistemas da ~~convenção~~ ~~realidade~~, no significado que eles atribuíam ao espetáculo. ...

p. 206

“O fato de que a crise do pensamento teatral do modernismo não era um fenômeno isolado em si mesmo era percebido por muitos teóricos”. Muitos artistas e críticos, sentindo a aproximação da catástrofe social, anunciavam o fim da arte. Mas a crise gera renovação. Os artistas e teóricos criativos ~~encontravam~~ uma saída ao se aproximar da arte popular. Este caminho foi feito por Briússov e Blok. A partir de 1907 Briússov falava da tendência suicida do teatro simbolista, sendo um dos únicos pensadores simbolistas a pensar sobre medidas práticas de superação da crise. Nos anos 1907 – 08 Blok passa a condenar abertamente o teatro simbolista, que na sua opinião era incompatível com o ideal do teatro popular. Nos anos 10 Blok dava grande atenção ao modernismo russo, considerando Meierhold o maior representante do ‘espírito do modernismo’. Blok, na maior parte da vezes, criticava Meierhold, opondo a ele Stanislavski, mas reconhecia o seu talento e concordava com ele na negação do naturalismo.

Sobre uma das montagens do estúdio em 1915 Blok escreveu que sentiu-se entediado, que não gostou do excesso de ‘adornos’, sentindo falta de um ‘fogo essencial’ que queimasse a sua alma. Se as pessoas ficassem mais humildes, perceberiam que ser ator é um alto cargo, enquanto a transposição de condes Gozzi ao palco russo é um excesso. ...

“Porém A. Biéli declarou em alto e bom som com uma sinceridade impiedosa que o teatro de Komissarjévskaja não era simbolista, que um tal no tempo presente nem poderia existir”. Biéli afirmava que o desenvolvimento do drama moderno impedia a volta do ator – sacerdote e do teatro – templo. “O que faremos com o bode depois de Shakespeare?”

p. 216

Sologub aceitava o realismo como um elemento no teatro, mas não como um método ou visão de mundo. Por isso rejeita o TAM. Em 1913 Sologub participou do debate “A crise no teatro”, que transformou-se no julgamento do TAM. Gniéssin afirmava que TAM não domina a técnica teatral e Meierhold declarou o TAM e Stanislavski como os principais inimigos da arte cênica. Depois do teatro na Ofitsérskaia, Sologub reconhecia apenas o Kámerni, o teatro de Komissarjévski e o [“Espelho Torto”].

p. 218

As indecisões da crítica modernista são visíveis pelos artigos de S. Auslender. Na época da colaboração com *Velocino de Ouro* ele renegava o teatro Aleksandrinski e as peças de Ostróvski e defendia incondicionalmente Meierhold. Mas no primeiro número de *Apolo* ele afirma que Meierhold não conseguiu criar um novo teatro, quase reduzindo a zero os resultados do seu trabalho. Agora o crítico admira o papel de Ostróvski no Aleksandrinski, assim como a história desse teatro. Ele condena a 'tradição liberal' de criticar os teatros oficiais, mas ao mesmo tempo afirma que as peças de Ostróvski não têm força se não são encenadas por um diretor inovador.

p. 219

A atividade de Meierhold encontrou grande apoio. O seu trabalho no Aleksandrinski era visto como uma combinação das 'nobres tradições' com uma 'verdadeira inovação'. Houve uma mudança no pensamento modernista, que passou da busca de 'formas novas' à busca dos elementos 'eternos' do teatro, do domínio das 'épocas teatrais'. Isso refletiu-se nas páginas de *Apólo*, onde os experimentos tradicionalistas de Meierhold foram muito bem recebidos.

Ao contrário da *Balança*, *Apólo* dava grande importância à arte e história russas, publicando artigos que revelavam a originalidade do teatro russo e o seu papel de primazia em relação aos palcos da Europa (TAM). Porém para Volochin o florescimento do teatro russo parecia paradoxal, já que ocorria com a "total ausência de dramaturgia". Os 'tradicionalistas' meierholdianos falavam da pobreza do repertório russo, atribuindo-a às características da alma russa, incapaz de agir. Znosko-Bobróvski defendia a substituição do beletismo não-cênico dos dramaturgos russos pelas peças ocidentais, propondo o distanciamento entre a literatura e o teatro, defendendo um espetáculo puramente visual.

Um outro grupo de teóricos do *Apólo* via a saída da crise no desenvolvimento de um teatro original russo. "Antes de tudo eles queriam devolver ao teatro a sua importância, a sua seriedade. Isso tinha uma grande importância. A reação de [Stolípin] criou um 'humor de força'. A sociedade russa 'se contorcia' nos paroxismos de um riso doentio, no qual estavam a ira, o desespero e a indiferença. Nesta onda surgiu o humor de *Satiricon*¹". ...

Volóchin apoiou a encenação pelo TAM de *Irmãos Karamázov*, achando que a volta ao épico salvaria o teatro afogado no lírico.

¹ Parece significativo o baile do *Satiricon*, que foi realizado no dia do enterro da V. F. Komissariévskaja.

“Para Meierhold, assim como para F. Komissarjévski e N. Evrénov, que criaram versões próprias do teatro modernista, o pouco caso com a teoria seria mortal”. Todo teatro modernista que surgia sem um programa ideológico – estético coeso resvalava no decadentismo e no ‘moderno de feira’. Não se contentando com o apoio dos críticos, Meierhold funda *O Amor das Três Laranjas* (1914 – 1916)¹.

A revista dava uma importância primordial ao estúdio de Meierhold. “O seu caráter de laboratório, a incontável experimentação do seu diretor foram consideradas pela redação, que anunciou precavidamente: “Não iremos propor nenhum programa”. No entanto um programa, bem definido, estava sendo feito. Em linhas gerais ele se resumia à fundamentação estético – teórica do tradicionalismo teatral e ao desenvolvimento sistemático dos ‘elementos primeiros’ da forma cênica (a organização e a decoração do palco, a técnica do ator), i. e., ao apoio da prática de Meierhold”.

Ainda no *Apólo* V. N. Soloviov defendia, com base nas teorias de Craig, Meierhold e Evrénov, que “pesquisas e inovações não são características do teatro”. Os diretores não fazem mais que ressuscitar as tradições passadas. Esta opinião marca um dos pontos cruciais no desenvolvimento do pensamento modernista teatral. Da busca desenfreada do ‘novo’ passou-se ao interesse pelas ‘épocas teatrais’ da França, Espanha e Itália. Mas cada teatro é reflexo de sua época e o modernismo sem ligações com o seu próprio país era condenado à criação de um perpetuum mobile, à busca metafísica de certos elementos e leis eternos, sem perceber que a teatralidade depende do espírito do seu tempo. A aposta num sistema atemporal demonstra a crise dos esforços teóricos do *Amor das Três Laranjas*. Contudo, a revista teve um papel importante no desenvolvimento do pensamento teórico sobre o teatro. A criação da própria história levava o modernismo a pensar a si mesmo. A revista ligava os experimentos de Meierhold com as correntes vanguardistas do Ocidente (cubismo e futurismo). Aparecem também pensamentos ‘construtivistas’ sobre o teatro.

A representação convencional das emoções e dos movimentos, que Meierhold pesquisava nesta época, não serviam ao teatro espiritualista. “Reunindo o interesse em psicologia real e em metafísica e mística, esse teatro apoiava-se em idéias filosóficas e literárias e procurava formas cênicas de

¹ ... “Porém, é evidente a diversidade de seus interesses estéticos, assim como a unidade do caminho criativo do artista. Entretanto, a teoria, segundo a observação exata de A. P. Mátskin (cf. seu livro *Retratos e Observações*, M., 1973, p.209), às vezes dominava a personalidade de Meierhold; era exatamente a sua ‘surpreendente sensibilidade’ que o ajudava a desvencilhar-se tão facilmente de uma hipótese, idéia, em favor de outra. Destacando nisso uma manifestação muito típica da crise da consciência artística do modernismo, consideramos que, para evitar resultados parciais, a análise das opiniões teatrais de Meierhold deve ser feita simultaneamente com a análise teórico – estética de sua prática, o que ultrapassa os objetivos do nosso artigo.

convenção definitivas, por assim dizer 'súgnicas', para a sua realização". Ele buscava uma convencionalidade especial, capaz de transmitir o racional e o irracional, o real e o irreal.

p. 232

Evrénov pode ser considerado o autor da última concepção modernista de teatro antes da revolução. A oposição tanto ao realismo como ao simbolismo o destacaram, mas ele não deixa de pertencer à sua época. Como teórico, conseguiu formular alguns princípios e indicar tendências que foram realizadas anos mais tarde. Evrénov não tinha uma inteligência, nem uma erudição excepcionais, mas era dotado de grande intuição. Utilizou largamente as propostas de [Fux], Reingardt e Craig, ficando distante do espiritualismo romântico, ao contrário de Meierhold e Komissarjévski. Após a saída de Meierhold do teatro de Komissarjévskaja, Evrénov se pronunciou contra os objetivos sociais – religiosos do teatro simbolista e no final da vida achava que os líderes do teatro simbolista não tiveram nenhuma influência no desenvolvimento do teatro russo. Com a mesma força Evrénov recusava o realismo.

"Evrénov considerava métodos universais de expressão a simplificação (artística) e estilização. Elas foram convocadas a expressar a essência dos objetos e fenômenos. A simplificação do conteúdo beirando o esquematismo e a convenção explícita do teatro medieval serviam como prova das leis da 'pura' teatralidade anunciada por Evrénov". O método de reconstrução artística da forma, da encenação e da atuação de épocas passadas tornou-se a base do tradicionalismo teatral, ampliando os meios expressivos e a compreensão do teatro. ... A teoria do 'monodrama' de Evrénov não pode ser reduzida às concepções comuns do 'modernismo' teatral, sendo considerada pelo próprio autor como revolucionária.

p.238

Eram injustas as acusações de plágio de Evrénov contra Meierhold, pois a busca dos elementos primários da arte cênica dentro do modernismo levava inevitavelmente a esses gêneros.

p.242

A negação do teatro é um fenômeno bastante comum. Podemos encontrá-lo em Rousseau, Goncourt, Nietzsche, Soloviov, Zola, Tolstói, Tchékhov, Strindberg, Wagner, Rolland, Blok e muitos pensadores socialista que associavam a morte da sociedade burguesa com a morte do seu teatro,

propondo normalmente a criação de um novo teatro. Os críticos e teóricos modernistas tinham aspirações semelhantes. No entanto o que predomina é a idéia de destruição e negação do teatro e não exigência em relação a ele, como a que vemos em Komissarjévskaja, por exemplo.

p.244

Podemos perceber claramente por trás da diversidade do pensamento modernista a evolução de sua crise. A sua relação com o teatro começou com a crença nas suas enormes possibilidades e terminou com a sua completa negação.