

## TEATRO E REVOLUÇÃO: A LEITURA VYGOTSKIANA DO MISTÉRIO-BUFO, DE MAIAKÓVSKI

Priscila Nascimento Marques (USP)<sup>1</sup>

O ensaio “Teatro e revolução”, de L. S. Vygótski (1896-1934), apareceu pela primeira vez em 1919 dentro da antologia *Versos e prosa da revolução russa*, a qual foi publicada em Kíev ainda com o alfabeto cirílico antigo. Segundo Kotik-Friedgut (2012), o volume é atualmente uma raridade, pois foi retirado das bibliotecas durante o período de repressão aos “inimigos o povo”. Além disso, o ensaio foi assinado como Vygódski. Por tais motivos, até recentemente o material não era incluído nas bibliografias de Vygótski e era praticamente inédito. Somente neste ano, foi republicado em russo pela revista *Kulturno-istoritcheskaia Psikhologuiia* (VYGÓTSKI, 2015), tendo assim sido definitivamente incorporado como produção do autor. Uma tradução para o português do texto integral se encontra disponível na tese de doutorado *O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)*, de 2015.

O ensaio vygotskiano se divide em cinco partes: 1) teatro pré-revolucionário; 2) impactos da revolução nos palcos russos; 3) produções pós-1917; 4) comentário sobre *Mistério-bufo*; 5) considerações finais.

Em relação ao primeiro item, a avaliação de Vygótski é bastante dura. Em suas palavras: “O teatro russo não tem mérito antes da revolução” (VYGOTSKI, 2015, p. 177). Alguém que estude hoje o a história do teatro russo dificilmente concordaria com tal afirmação. Evréinov, por exemplo, em sua *História do teatro russo*, afirma: “os vinte anos que precedem a revolução de outubro são, do ponto de vista da história da arte, de um interesse excepcional e cativante” (EVREÏNOFF, 1947, p. 356). De fato, muitos foram os experimentos teatrais que despontaram no início do século XX, como o teatro dramático de Vera Komissarjévskaja, o Teatro-estúdio de Meyerhold, o Teatro Antigo do próprio Evréinov, o Teatro de Câmara de Taírov e as miniaturas da companhia Espelho Curvo de Kugel; além das novas concepções desenvolvidas no campo teórico, como as ideias de Briússov sobre teatralidade e convenção teatral.

A posição de Vygótski se aproxima das ideias de Meyerhold, expressas em seu *Diário do Autor* (1909), em que reconhece uma crise profunda da produção teatral da

---

<sup>1</sup> Doutora em literatura e cultura russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O presente artigo é resultado parcial da tese de doutorado *O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)*, que foi financiada pela Capes.

época: “[...] existe alguma coisa de original no teatro russo contemporâneo? Não. Ele é todo uma costura de empréstimos. [...] Nós não possuímos um teatro verdadeiro, contemporâneo!” (MEYERHOLD, 2012, p. 146-7).

Vygótski e Meyerhold voltam seus olhares para a França revolucionária e ambos constataam que o caso russo, diferentemente do francês, revela um estado de profunda alienação entre teatro e sociedade, uma vez que o teatro russo não foi capaz de antecipar a revolução. Para eles, o problema do teatro pré-revolucionário estava em seu rebaixamento ao gosto do espectador.

Isso quer dizer que de fato havia relações entre teatro e sociedade, mas que elas eram de natureza etnográfica, reprodução documental de aspectos superficiais e, portanto, revela-se incapaz de captar o que se passa num nível mais profundo dos movimentos sociais.

A esse respeito, assim se expressou o próprio Nemiróvitch-Dántchenko:

[...] imediatamente antes da revolução de outubro, nós estávamos na mais profunda confusão, [...] nossa arte definhou. Ela não era mais tão ardente e apaixonada como quando a havíamos criado. Começamos a duvidar dela e de nós mesmos. Nossa vida política era sem-graça. Nós havíamos perdido a audácia criativa, sem a qual a arte não poderia progredir. (apud KOMISSARJEVSKI, 1959, p. 7)

Para Vygótski, não só no aspecto ideológico havia “marasmo”, mas também do ponto de vista formal. Considera, por exemplo, que o realismo espiritual (*dukhovnyi realism*) de Stanislávski reduz a interpretação do ator a um experimento psicológico, e isso resulta no aniquilamento da própria arte. Dessa forma, o realismo é rejeitado tanto como modo de reprodução da realidade histórica quanto da psicológica.

Já o simbolismo no teatro, para Vygótski, identifica teatro e lírica. Representa estados de espírito, realiza um jogo impressionista com a sensibilidade do espectador, e, ao voltar-se ao mundo interior, perde de vista um aspecto essencial do teatro, isto é a própria ação dramática. Nesse ponto, Vygótski concorda com Briússov sobre a arte dramática ser a forma que, por excelência, contempla a ação direta: “Assim como as formas estão para a escultura, a linha e a cor para a pintura, a ação direta está para o drama e o palco” (BRYUSOV, 1981, pos. 4445).

Vygótski menciona ainda a expansão dos cabarés e dos teatros de miniaturas, os quais assumiram a tarefa de oferecer entretenimento para o público. Também nesses casos, a alienação em relação à vida social e política é flagrante.

Os ecos da revolução nos palcos russos são celebrados por alguns historiadores do teatro. Rudnitski, por exemplo, fala sobre a intensificação do interesse pelo teatro e o fato de os espetáculos terem passado a desempenhar um importante papel na vida das pessoas. O mesmo autor cita um artigo de jornal de 1919, que atesta a “sede insaciável pelo teatro e por suas comoventes impressões [...] o teatro tornou-se uma necessidade para todos” (RUDNITSKY, 1988, p. 41). Considerando a capacidade do teatro de estabelecer comunicação com todas as camadas populacionais, inclusive com o povo iletrado, ele se mostrou um instrumento apto a desempenhar tarefas informativas e/ou educativas, isto é, funcionar como uma espécie de veículo de comunicação ou escola. Não por acaso, despertou interesse quase imediato no governo recém-estabelecido. Os artistas do palco foram convocados a fazerem parte do projeto socialista. Já em janeiro de 1918, foi criada a seção teatral do Comissariado Popular para a Educação (*Narkompros*), cuja principal tarefa consistia na “criação do novo teatro, ligado à reconstrução do Estado e da sociedade conforme os princípios do socialismo” (RUDNITSKI, 1966, p. 63). Komissarjévski, por sua vez, enalteceu o impacto dos eventos de outubro para o teatro, chegando a afirmar que “a revolução salvou o teatro russo” (1959, p. 7). Desconsiderando os juízos de valor, a maioria parece concordar que o movimento se deu das ruas para os palcos, a revolução conclamou o teatro e não o contrário.

Vygótski, voz dissonante entre os nomes citados, tem uma resposta dura à pergunta sobre o que a revolução efetivamente ofereceu ao teatro: “Por enquanto, nada. Ou quase nada” (VYGÓTSKI, 2015, p. 179). O “quase” é explicado por três motivos. Em primeiro lugar, cita a extinção da censura, que, apesar de ter sido um fato essencialmente positivo, foi mal aproveitado pelos encenadores, os quais se limitaram a incorporar temas eróticos e outras peças que não representaram um salto qualitativo no repertório.

Em segundo lugar, cita o desenvolvimento dos teatros nacionais, que trouxeram inovações ao recuperarem suas próprias tradições.

Por fim, Vygótski destaca a chegada do novo espectador, isto é, a radical mudança na composição social do público que assistia às peças. Consoante com essa percepção, Ripellino considera a chegada do novo espectador como um fenômeno decisivo para o desenvolvimento de novas formas no teatro: “Não nos parece exagero afirmar que as experiências de esquerda respondiam no fundo a uma exigência precisa por parte dos novos espectadores” (RIPELLINO, 1986, p. 114).

Todos esses fenômenos são, em certa medida, relativizados por Vygótski, para quem o “alargamento” do campo teatral (em termos de público e de repertório) proporcionado pela revolução não foi acompanhado de um “aprofundamento”. As mudanças são descritas como “pistas exteriores, insignificantes”. O campo teatral se profissionalizou, ganhou mais espaços de debate e de formação, mas os avanços do teatro, pelo menos até aquele momento, não foram muito além de alterações exteriores, formais (como, por exemplo, a substituição do hino imperial pela Internacional).

Para Vygótski, a única exceção à “surdez” da dramaturgia em relação à revolução foi a peça *Mistério-bufo* de Maiakóvski, à qual ele dedica a quarta seção de seu ensaio. O subtítulo da peça – “Retrato heroico, épico e satírico da nossa época, feito por Vladímir Maiakóvski” – confirma a pretensão do autor de representar a “mais contemporânea contemporaneidade”. No ensaio, Vygótski apresenta uma síntese do enredo, entremeada pela citação de alguns excertos. Essa sinopse é pontuada por breves, porém incisivos comentários críticos, tais como: “Existe algo de alegórico e tendencioso na peça, que é intolerável no palco” (VYGÓTSKI, 2015, p. 189); “tudo o que existe de mistério na peça [...] é malsucedido, racionalizado, escrito *à thèse*, de forma transparentemente alegórica”(VYGÓTSKI, 2015, p. 190); “Essa pobreza de espírito [...] é o aspecto ideológico da peça. Não existe espírito trágico nela”(VYGÓTSKI, 2015, p.191); e, por fim:

É uma criação malsucedida de Maiakóvski: ele não se dá bem com coisas alegres. Existem palavras, versos, cenas, características alegres [...], mas a obra, como um todo, é malsucedida. No sentido estritamente teatral, ela reinventa seus aspectos isolados: seus próprios versos, a união do mistério com o bufo seria extremamente significativa para o teatro se o mistério não fosse tão frágil. (VYGÓTSKI, 2015, p. 191)

Vygótski não faz referência ao fato de a peça “misturar” arte e política. Tampouco se queixa de que ela seja incompreensível ao proletariado (críticas comuns feitas na época aos futuristas, segundo Ripellino). O problema aqui é a fragilidade do mistério, a transparência das alegorias.

Poucos de nós poderíamos agora aprovar uma partição esquelética como aquela que divide a comédia de Maiakóvski. Os esquemas aborrecem-nos, mesmo se revestidos de fantasias e metáforas. E quem poderia convencer-nos de que o mundo seja claramente dividido em dois recintos opostos, de que uma linha precisa, obsessiva, separe o preto do branco, a virtude do delito? Mas naqueles dias os poetas e artistas

gostavam de assumir o papel de jogral, representando os homens e a vida com impiedosos contrastes alegóricos, com uma grandiosa “moralidade”. (RIPELLINO, 1986, p. 85)

Os comentários de Vygótski devem ser vistos como resposta aos primeiros movimentos de um processo que ainda teria muitos desdobramentos, tratam-se de observações preliminares sobre um fenômeno em curso. O autor demonstra ter consciência disso ao iniciar a última seção de seu texto com uma pergunta: “Conclusões?”.

Aqui, Vygótski volta a fazer apontamentos sobre as relações entre arte e sociedade. A revolução coloca um ponto final numa época da história russa. Assim, as formas de arte nascidas no passado começam a se desintegrar e morrer de causas naturais. Mas, isso não significa que as produções artísticas pré-revolucionárias fossem desaparecer ou perder sua relevância. Vygótski faz uma distinção entre a “grande arte”, que é eterna, e as diferentes formas de arte, que têm um ciclo de vida: “Cada época tem seu próprio teatro”(VYGÓTSKI, 2015, p. 191). Já o artista é, simultaneamente, homem de seu tempo e criador do novo. Inspirado pelo espírito do tempo, o artista é aquele que cria novas formas para expressá-lo. Para transmitir essa ideia, Vygótski recorre ao provérbio “não se deve colocar vinho novo em odre velho”(VYGÓTSKI, 2015, p. 192), o mesmo, aliás, utilizado por Meyerhold, quando o diretor se vê às voltas, em seu *Diário do Autor*, com o desafio imposto pelos novos tempos.

Algumas tentativas de renovação são citadas por Vygótski, mas, para ele, elas não são capazes de responder adequadamente, com força proporcional, ao chamado da época revolucionária. O teatro produzido nesses primeiros momentos “não conhece nenhum abismo do espírito, nenhum ápice, nenhum voo criativo, nem altura, nem distância, nem amplitude, nem profundidade”(VYGÓTSKI, 2015, p. 194), e o aparecimento de *Mistério-bufo* não alterou essencialmente o estado das coisas. Para Vygótski, a peça de Maiakóvski chega a apontar para caminhos interessantes, como a mistura de mistério e bufonaria. Contudo, o que torna a obra problemática é a transparência de sua alegoria: ao fim e ao cabo, o mistério não é tão misterioso assim. Nesse sentido, a visão vygotiskiana se aproxima do que disse Chklóvski sobre a mesma peça: “Eu não considero que *Mistério-bufo* esteja entre as melhores obras de Maiakóvski. O final da peça é, na minha opinião, fraco, não resultou bem” (SHKLOVSKY, 2005, p. 30).

Excesso de transparência alegórica na apresentação da ideologia e ausência de espírito trágico: assim é possível resumir a avaliação vygotskiana sobre o *Mistério-bufo*. Considerando que o ensaio está fundado na ideia do diálogo entre fenômenos artísticos e contexto sócio-histórico, e mais, tendo em vista a queixa do autor sobre a inexistência de espírito trágico na peça analisada, vale a pena recuperar as palavras de Rosenfeld acerca do tipo de contexto social que proporciona o desenvolvimento da tragédia:

O surgimento da tragédia, na plenitude de suas implicações de fundo e forma, é um fenômeno histórico intimamente relacionado com determinadas condições socioculturais. [...] Sem que se possam estabelecer teses muito rigorosas a esse respeito, parecem impor-se como fases mais propícias à tragédia aquelas em que uma certa unidade de cosmovisão se desfaz ante o advento de atitudes, crenças e filosofias novas, tidas como tão válidas como os valores tradicionais. Não só a tragédia, mas o próprio gênero dramático surge na Grécia no momento em que a unidade do *logos*, tal como se exprime na epopeia (em que, contudo, não faltam elementos trágicos), se decompõe no *dia-logos*, no espírito dividido de uma civilização urbana e comercial diferenciada, de intensos contatos nacionais e internacionais, mas, ainda assim, de fortes tendências tradicionais. (ROSENFELD, 2008, p. 71-2)

Dessa forma, ao afirmar que *Mistério-bufo* carece de espírito trágico, Vygótski se manifesta tanto sobre a peça quanto sobre a própria revolução, de modo a deixar implícito um paralelo entre contexto revolucionário e o tipo de configuração social que gera a tragédia, isto é, um momento de irrupção de ideias novas, desmantelamento de paradigmas tradicionais, e, neste caso, rompimento radical com as estruturas sociais em que se baseava a Rússia imperial. Visto sob esse prisma, verifica-se que a forma do mistério se mostra inadequada, uma vez que esse gênero medieval, épico em sua essência, está organicamente ligado a uma visão de mundo religiosa que abarca e justifica todos os fenômenos. Segundo Rosenfeld, “há muita ingenuidade no teatro medieval, mas também uma certa grandeza que decorre da unidade da cosmovisão de que todo o povo estaria profundamente impregnado” (ROSENFELD, 2008, p. 90).

É preciso observar, contudo, que, para Vygótski, o social deve servir como material a ser elaborado artisticamente e não refletido documentalmente, ou como fonte de prescrições rígidas para a criação estética. Assim, a renovação das artes se dá pela criação de novas formas artísticas. Neste ponto, convergem Vygótski, Chklóvski e os próprios futuristas, cujo preceito norteador consiste em que “a nova forma gera o novo conteúdo” (SHKLOVSKY, 2005, p. 22), e para quem a novidade das formas coincidia com a renovação política (RIPELLINO, 1986, p 71).

Vygótski termina o ensaio invocando o novo teatro. Ele acredita que revolução convida à criação de uma arte popular, de um teatro que “chacoalhe a coxia” e “leve Shakespeare da sala para a rua”. Em certa medida, tal conclamação à renovação encontra paralelo no endosso de Chklóvski aos futuristas. Cada um, à sua maneira, parece levar, por baixo das vestes “neutras” de crítico, a bandeira amarela do futurismo.

## Referências

- BRYUSOV, Valery. Realism and Convention on Stage. In: *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, an anthology. Texas: University of Texas Press, 1981. (Kindle Edition)
- EVREÏNOFF, Nicolas. *Histoire du théâtre russe*. Paris: Éditions du Chêne, 1947.
- KOMISSARJEVSKI, Viktor. *Les théâtres de Moscou*. Moscou: Editions en langues étrangères, 1959.
- KOTIK-FRIDGUT, Bella. Germinated seeds : the development of Vygotsky's psychology of art in his early journalistic publications (1916-1923). *Education circles*, novembro, 2012. Disponível em: <http://lhc.ucsd.edu/mca/Paper/earlyLSVreviews.pdf>. Acesso em abril de 2012.
- MARQUES, Priscila Nascimento. *O Vygoótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)*. Tese de Doutorado (USP), 2015.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. Sao Paulo: Iluminuras, 2012.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RUDNÍTSKI, Konstantin. *Istoriia sovietskogo dramatiçeskogo teatra v chesti tomakh*. Tom 1 (1917-1920). Moscou: Nauka, 1966.
- RUDNITSKY, Konstantin. *Russian & Soviet Theatre: Tradition & Avant-garde*. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Knight's move*. Londres: Dalkey Archive Press, 2005.
- VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. *Vygotsky: uma síntese*. Tradução Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1996.
- VYGÓTSKI, Liev Semiónovitch. Teatro e revolução. In: MARQUES, Priscila Nascimento. *O Vygoótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)*. Tese de Doutorado (USP), 2015.
- VYGÓTSKI, Liev Semiónovitch. Teatr i revolutsiia. *Kulturno-istoriçeskaia psikhologuiia*. Vol. 11, no. 1, 2015. Disponível em: <http://psyjournals.ru/kip/2015/n1/75476.shtml>. Acesso em junho de 2015.
- VYGODSKAIA, Gita L.; LIFANOVA, Tamara M. Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*. Março-Abril, vol. 37, n. 2, 1999.