

ALEGORIA E TRAGÉDIA – TEATRO E REVOLUÇÃO A leitura vygotskiana de Mistério-bufo

ALLEGORY AND TRAGEDY – THEATER AND REVOLUTION
Vygotskian reading of Mystery-Bouffe

Priscila Nascimento Marques



Priscila Nascimento Marques
Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)
Mestre e Doutora em literatura e cultura russa pela
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo.

Priscila Nascimento Marques
University of São Paulo (FFLCH-USP)

Master and PhD in Literature and Russian Culture from the
Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences University
of São Paulo.

RESUMO

Comentário sobre o ensaio de 1919, “Teatro e revolução”, escrito por L. S. Vygótski. O artigo apresenta os principais pontos abordados pelo autor bem como oferece ao leitor informações sobre o contexto em que ele foi produzido, ou seja, o cenário cultural, particularmente a produção de literatura dramática, nos anos imediatamente posteriores à Revolução Russa. Pretende-se ainda colocar a visada vygotskiana em perspectiva, tendo em vista outras apreciações sobre a temática.

Palavras-chave: Literatura russa; Teatro; Revolução russa

ABSTRACT

Commentary on the essay “Theater and Revolution”, written in 1919 by L. S. Vygotsky. The paper presents the main topics of the essay and provides the reader with the context in which it was produced, that is, the cultural scenario, particularly the production of dramatic literature, in the years that followed the Russian Revolution. We also intend to put the vygotskian view in perspective, considering other appreciations on the subject.

Keywords: Russian literature; Theater; Russian Revolution.

ALEGORIA E TRAGÉDIA – TEATRO E REVOLUÇÃO A leitura vygotskiana de Mistério-bufo

Priscila Nascimento Marques

*Eu também não sei o que fazer com o teatro.
Sou um homem que veste por baixo a bandeira amarela dos
futuristas. Mas gostaria de ver, no lugar do teatro do bom
gosto e da restauração, um teatro que tivesse o direito de
corromper a arte, da mesma forma como agora corrompem a
língua.*

Viktor Chklóvski¹

1. O BALANÇO VYGOTSKIANO SOBRE O TEATRO RUSSO ANTES E DEPOIS DA REVOLUÇÃO DE 1917

Em “Teatro e revolução”, ensaio publicado em 1919 na antologia *Versos e prosa da revolução russa*², L. S. Vygótski (1896-1934) apresenta duras críticas acerca do valor do teatro russo pré-revolucionário e das consequências dos eventos de 1917 para os palcos. Tal temática, amplamente discutida por historiadores do teatro, não produziu, contudo, opiniões consensuais, especialmente entre aqueles que estavam mais próximos do calor dos acontecimentos. Tomemos, por exemplo, a frase de abertura do texto vygotskiano – “O teatro russo não tem mérito antes da revolução” – e comparemos com o que diz Evréinov em sua *História do teatro russo*: “os vinte anos que precedem a revolução de outubro são, do ponto de vista da história da arte, de um interesse excepcional e cativante” (Evréinoff, 1947, p. 356). Decerto, Evréinov leva em conta, em sua avaliação, os diferentes experimentos teatrais que despontaram no início do século XX, tais como o teatro dramático de Vera Komissarjévskaja, o Teatro-

1 SHKLOVSKY, 2005, p. 90.

2 A antologia foi publicada em Kiev, em 1919, 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 do povo”. O ensaio “Teatro e revolução” não consta de nenhuma das listas de publicações de Vygótski consultadas (Vygodskaia e Lifanova, 1999 e van der Veer e Valsiner, 1996). O acesso ao texto foi proporcionado pelo pesquisador Anton Yasnitsky. Recentemente, o texto foi republicado pela revista Kulturno-istoritcheskaia Psikhologuiia (VYGÓTSKI, 2015).

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 teatral³. Semelhante valorização pode ser encontrada em Komissarjévski:

Obviamente o novo teatro não surgiu do nada. O teatro nascido da revolução recebeu uma herança das mais preciosas: desde seu nascimento, as grandes tradições da cena russa de vanguarda velavam seu berço. Essas tradições ensinaram nosso teatro a tirar sua força e inspiração da efervescência da vida do povo. Ensinaram a considerar o trabalho do ator como recurso, a falar duramente no palco sobre questões cruciais da época e criar personagens vivos, cheios de verdade, sinceros e simples. Esse foi um presente que não tem preço (Komissarjevski, 1959, p. 6-7).

A posição de Vygótski se aproxima das ideias de Meyerhold, expressas num excerto de 1909 do seu *Diário do Autor*, em que reconhece uma crise profunda da produção teatral daquele momento: “[...] 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 comenta, assim como Meyerhold, as relações entre teatro e vida social e política a partir da comparação do contexto russo com a França pré-revolucionária. O caso russo, diferentemente do francês, revela um estado de profunda alienação entre essas esferas, visto que, uma análise das produções teatrais seria completamente incapaz de antecipar os acontecimentos de outubro. Curiosamente, tanto Vygótski quanto Meyerhold concordam que o problema do teatro pré-revolucionário estava em seu “rebaixamento” ao gosto do espectador, no fato de, como afirma Blok, os dramaturgos terem descido à vida cotidiana. Para Meyerhold, o dramaturgo havia se tornado um servidor da sociedade:

[...] o teatro se tornou afinado com seu público, o dramaturgo se fez servidor de seu amo. A literatura dramática contemporânea, imprescindivelmente examinada, é composta ou de thèse ou de ruminação literária, ou mesmo dramas sociais com o objetivo de propaganda e agitação, de comédias escritas para fazer o público rir das curiosas posições dos personagens ou ainda de pesquisas psicopatológicas em forma dramática, de peças tão corriqueiras que beiram a etnografia (Meyerhold, 2012, p. 146).

3 Cf., por exemplo, BRYUSOV, Valery. Realism and Convention on Stage. In: Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists, an anthology. Texas: University of Texas Press, 1981.

Tal raciocínio suscita um questionamento: se havia coincidência entre teatro e público, por que ele foi incapaz de antecipar um acontecimento que envolveu grande participação popular e que foi resultado de profunda agitação social? Para compreender essa suposta contradição, há que se levar em conta a existência de diferentes níveis de interação entre arte e sociedade. No cerne dessa questão está a ideia de “cotidiano”, que perpassa as teorias sobre a *mise en scène* e é quase uma constante nos textos de Vygótski. O teatro naturalista meningeriano⁴, aquele que se limita a reproduzir elementos superficiais do cotidiano, sua exterioridade, revela-se incapaz de captar o que se passa num nível mais profundo da sociedade, seu *Zeitgeist*⁵. A esse respeito, assim se expressou o próprio Nemiróvitch-Dántchenko:

... imediatamente antes da revolução de outubro, nós estávamos na mais profunda confusão, [...] nossa arte definiu. 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).

Além do “marasmo ideológico”, Vygótski discute os aspectos formais das encenações. Mesmo as experimentações pré-revolucionárias não são vistas como produtoras de bons resultados. Considera, por exemplo, que o realismo espiritual (*dukhovnyi realism*)⁶ de Stanislávski reduz a interpretação do ator a um experimento psicológico, o que resulta no aniquilamento da própria arte. Assim, o realismo é rejeitado tanto como modo de reprodução da realidade histórica quanto da psicológica.

Para Vygótski, o teatro simbolista, por sua vez, identifica teatro e lírica. Representa

4 Referência à Companhia de Meiningen, dirigida por Georg II, duque de Saxe-Meiningen, cujo naturalismo inspirou inicialmente o Teatro de Arte de Moscou a reproduzir no palco uma determinada época histórica tão fielmente quanto possível.

5 É possível estabelecer um estreito paralelo entre esta ideia e o método de reconstrução artística, proposto pelo Teatro Antigo de Evréinov: “O encenador partidário desse método deve penetrar o espírito e o detalhe de uma época histórica ao ponto de adquirir a maestria de um artista da época em questão, e não de um artista atual reproduzindo servilmente os detalhes tirados de livros ou da iconografia” (EVREÏNOFF, 1947, p. 386). Em que pese o sucesso alcançado pelo Teatro Antigo na empreitada de reconstruir artisticamente a antiguidade grega, o que Vygótski observa é a inexistência de um teatro que aplique semelhante método sobre o material da contemporaneidade, a inexistência do artista da época em questão, isto é, da época pré-revolucionária.

6 O método de Stanislávski é descrito por Rosenfeld como um conjunto de “técnicas psicofísicas destinadas a produzir a disposição emocional, o ‘estado anímico’ próprio para desempenhar, e respectivo papel com a máxima verdade psicológica” (ROSENFELD, 2008, p. 113). Segundo Leach, “Stanislávski acreditava que a verdade interior tornava-se acessível no palco quando o ator ‘vivía’ o papel. A ideia de ‘viver’ o papel, ou talvez ‘viver através do papel’ não é fácil. A palavra que Stanislávski usava para tal, pereživânie, já foi motivo de muita controvérsia: é muito provável que Stanislávski tenha sido deliberadamente vago, uma vez que ele se referia a algo quase impossível de se determinar, embora um ator que tenha vivenciado isso saiba exatamente o que significa. Tem a ver com criar e vivenciar simultaneamente e também inclui uma forte sensação de estar ‘no presente’. O público sente isso como uma comunicação imediata de uma experiência ‘sentida’” (LEACH, 2004, p. 24).

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. A esse respeito, Vygótski e Briússov estão de acordo. Para o poeta e teórico, as artes não se diferenciam pelos materiais que utilizam. Considerando-se que nenhuma arte revela a realidade em sua totalidade, isto é, ela sempre a abrevia, o que distingue as artes são os aspectos do mundo visível e do real que elas são aptas a contemplar: “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. Por fim, o autor cita alguns dos “insignificantes” textos montados às vésperas da revolução, de modo que a crise do teatro pode ser sentida tanto no nível da encenação quanto no dramaturgicamente (literário).

Os ecos da revolução nos palcos russos são celebrados por alguns historiadores do teatro. Rudnítski, 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 se tornou uma necessidade para todos” (Rudnitsky, 1988, p. 41). Por ser uma arte capaz de estabelecer comunicação com todas as camadas populacionais, inclusive com o povo iletrado, o teatro 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 fazer 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” (Rudnítski, 1966, p. 63). Komissarjévski, por sua vez, enaltece 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”. 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. Além disso, essa não foi uma condição absoluta, se lembrarmos que a seção teatral foi criada para fomentar um novo teatro fundado nos princípios socialistas, com um repertório “consoante com a revolução”⁷.

Em segundo lugar, cita o desenvolvimento dos teatros nacionais a partir da Declaração dos Direitos dos Povos da Rússia de 1917, que foi “a expressão prática da resolução comunista, formulada por Lênin, para a questão nacional, [e] desempenhou um papel determinante na vida de todos os povos do país soviético para o desenvolvimento de suas culturas e, em particular, de seus teatros” (Rudnitski, 1966, p. 61). Os teatros nacionais trouxeram inovações ao mesmo tempo em que recuperaram tradições locais.

Por fim, Vygótski destaca a chegada do novo espectador, isto é, a radical mudança na composição social do público que assistia às peças. O teatro pré-revolucionário era “comercial” e “burguês”, feito por e para uma elite, que o financiava, e, por isso, seu gosto o determinava. Ripellino, por exemplo, aponta 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”. A produção e o acesso se popularizaram, mas não se pode dizer que os resultados fossem relevantes. 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). De modo que, após a revolução, a busca por reverberações do *Zeitgeist* na cena russa resultava apenas em “pistas exteriores, insignificantes”. O teatro permaneceu, na visão vygotskiana, essencialmente o mesmo.

7 “Já nos primeiros anos da revolução, o teatro buscou envolver tudo numa linha que ligaria sua arte com a contemporaneidade. Assim nasceu a ideia de espetáculos ‘consoantes’ com a revolução. Os maiores artistas e coletivos queriam responder, ainda que à distância, das profundezas dos séculos da história ou da transcendental distância dos românticos, ao chamado da revolução. As respostas nem sempre foram corretas, às vezes a ‘consonância’ com a revolução se revelava extremamente relativa” (RUDNITSKI, 1966, p. 75).

O repertório e as encenações alteram-se muito pouco⁸. Essa visão é compartilhada por outros historiadores do teatro russo, e é aplicada especificamente aos grandes teatros oficiais, não experimentais:

Palcos ilustres, como o Máli ou o Aleksandrinski, estorvados por uma experiência já antiga, deixaram de apropriar-se do ardente material da revolução. E o mesmo se deu com o Teatro de Arte, que na pesquisa assídua da vida interior perdera o sentido do espetáculo, ficando de lado naqueles dias de temerárias proezas formais. Muitos teatros de direita empenharam-se em elevar-se de particulares naturalísticos a um estilo patético e monumental, que viesse de encontro aos acontecimentos grandiosos, e mais de um procurou no trabalho dos clássicos analogias com o presente. Não foram, contudo, os acolhoados teatros tradicionais, mas os tumultuosos palcos de vanguarda que exprimiram o ímpeto e o fervor da revolução. Os teatros conservadores pareciam então uma desbotada relíquia de uma idade ultrapassada. (Ripellino, 1986, p. 113-4)

Vygótski apresenta uma visão bastante crítica do estado da arte dramática no contexto imediatamente posterior à revolução de outubro. Fazem-se presentes considerações sobre o teatro como instituição, como texto literário e como encenação. O autor transita de forma livre por esses âmbitos, o que torna o objeto de sua crítica indistinto, como ocorre com a afirmação sobre a falta de mérito do teatro russo anterior à revolução. Não fica claro o que exatamente o autor quer dizer com o termo “teatro”: tratar-se ia da instituição, do texto ou da encenação?

A crítica aos grandes teatros e aos estudos de Stanislávski sobre o trabalho do ator e, em especial, ao realismo espiritual não dá devido crédito aos avanços por eles produzidos, ao menos como etapas de um processo que levaria posteriormente aos experimentos de vanguarda. Vale lembrar que o Teatro de Arte de Moscou não era uma instituição única e de sentido unívoco, mera reprodutora de fórmulas preestabelecidas de encenação. Com efeito, Meyerhold, que se tornaria um nome fundamental para

8 Rudnitski ressalta o aspecto positivo de tal condição: “Os espetáculos clássicos anteriores dos teatros antigos permaneceram substancial e decisivamente os mesmos de antes. E precisamente esses espetáculos encontraram aceitação profunda e viva entre os novos espectadores – eis o que importa! Aqui é evidente como o povo ‘tomou em seu poder’ as grandes riquezas artísticas, criadas na época de sua escravidão e opressão. O novo espectador sentiu as ideias libertárias e democráticas existentes em obras distantes (pelo seu conteúdo indireto) da realidade revolucionária. Sentiu também que nas obras clássicas abria-se para ele um mundo de ideias e experiências profundas; essas obras introduziram as pessoas na esfera do belo, eram o princípio da escola estética do povo vencedor, e nisso consistia a grande, gloriosa missão educativa dos antigos teatros realistas nestes primeiros anos da revolução” (RUDNITSKI, 1966, p. 74-5). Considerando as posições de Vygótski sobre estética manifestadas em outros momentos, em especial sua valorização dos clássicos, é possível supor que ele subscreveria a maior parte das ideias de Rudnitski, particularmente no que se refere ao aspecto atemporal dos efeitos da arte. Contudo, no presente texto, a discussão passa por outra questão, qual seja a capacidade de uma nova arte emergir de um contexto social bastante específico, como o revolucionário.

renovação das concepções do campo teatral, é filho do Teatro de Arte e desenvolveu o Teatro-estúdio no interior deste.

A discussão levantada por Vygótski acerca da alienação do grande teatro institucional russo em relação aos movimentos da sociedade da época que culminariam na revolução e em relação a ela mesma é bastante pertinente e reveladora de tanto da natureza do teatro de então quanto da dinâmica social russa. Há, não obstante, um fator crucial para compreensão deste fenômeno que aparece apenas implicitamente em Vygótski, qual seja: a marca social e de classe impressa no teatro pré-soviético. Uma arte feita por e para elites dificilmente poderia ecoar e representar os anseios e transformações pelas quais passavam as camadas mais populares. Nesse sentido, Vygótski é bastante certo ao observar a chegada do novo público como uma das principais contribuições da revolução.

Sua queixa de que as transformações proporcionadas pela revolução foram de caráter superficial, ou seja, mais de alargamento do que de aprofundamento do campo teatral, não é desprovida de sentido, mas talvez seja excessivamente rígida com um processo ainda incipiente e de grande potencial renovador. O cerne dessa crítica é postura do crítico social e politicamente engajado que vê sua atividade como a de um mediador entre a arte e público, cujo objetivo final é o aperfeiçoamento tanto da arte quanto da recepção estética. Tal atitude se mostra consistente com os demais trabalhos de crítica do autor, que se revela uma voz militante da revolução, mas essencialmente dialética e crítica. Se o *establishment* soviético reconheceu imediatamente a importância do teatro para a revolução, Trotski, por sua vez, chamou atenção para o papel do crítico na transformação social revolucionária:

O teatro está numa posição em particular difícil e não sabe para onde vai nem o que mostrar. Nota-se que, como forma de arte, talvez a mais conservadora, possui os teóricos mais radicais. Todo mundo sabe que o grupo mais revolucionário na União da República Soviética compõe-se dos críticos teatrais (Trotski, 2007, p. 185).

2. O MISTÉRIO-BUFO, DE MAIAKÓVSKI, NA LEITURA DE VYGÓTSKI

Para Vygótski, a única exceção à “surdez” da dramaturgia em relação à revolução

foi a peça *Mistério-bufo* de Maiakóvski⁹, 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”. 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”; “tudo o que existe de mistério na peça [...] é malsucedido, racionalizado, escrito à *thèse*, de forma transparentemente alegórica”; “Essa pobreza de espírito [...] é o aspecto ideológico da peça. Não existe espírito trágico nela”; 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.

Ripellino faz referência às “malévolas e violentas” críticas feitas à peça na época. Um dos pontos criticados foi a interferência de temas e objetivos políticos no teatro (algo que o próprio Maiakóvski admitia¹⁰). Também foi considerada uma obra inadequada ao proletariado, incompreensível. A acusação de que as experimentações formais dos futuristas eram ininteligíveis para o novo público foi um verdadeiro fantasma que acompanhou os artistas dessa tendência até os últimos dias do movimento. As críticas de Vygótski, contudo, não coincidem exatamente com as avaliações de seus contemporâneos. Estão mais próximas, talvez, de algo que poderia ser dito hoje em dia:

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

9 Evidentemente, Vygótski comenta a primeira versão da peça, escrita em 1918 para o primeiro aniversário da revolução. Outro ponto importante é que os comentários de Vygótski dizem respeito ao texto de Maiakóvski e não à montagem, dirigida por Meyerhold, que estreou em novembro de 1918 no Teatro do Drama Musical.

10 Veja-se o programa escrito pelo próprio autor para a montagem de 1921: “Mistéria-Buf é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. [...] Os versos de Mistéria-Buf são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de Mistéria-Buf é o movimento da massa, o conflito das classes, a luta das ideias: miniatura do mundo entre as paredes do circo” (apud RIPELLINO, 1986, p. 77).

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?”. O ensaio, assim como os trabalhos que ele desenvolveria nos anos posteriores como crítico teatral nos periódicos *Nach ponedielnik* e *Poliésskaia pravda*, são testemunhas do interesse vivo de Vygótski pelo atual e pela produção contemporânea.

O crítico volta a fazer apontamentos sobre as relações entre arte e sociedade, ou melhor, entre formas de arte e *Zeitgeist*. A revolução coloca um ponto final numa época da história russa. Com isso, segundo o autor, as formas de arte nascidas no passado começam a se desintegrar e morrer de causas naturais. Contudo, 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”. O crítico também coloca os pingos nos “is” acerca do papel do artista. Ele é, simultaneamente, homem de seu tempo (“suas criações são necessariamente marcadas pelo signo da contemporaneidade”) e criador do novo (“não repete ou reproduz o antigo”). Inspirado pelo espírito do tempo, o artista é aquele que cria novas formas para expressá-lo¹¹. Para transmitir essa ideia, Vygótski recorre ao provérbio “não se deve colocar vinho novo em odre velho”, 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:

Deveria estar já há séculos consagrada a expressão “não despejar vinho novo em garrafas velhas”. [...] Novos sumos na terra fresca e cheirosa. O novo homem não começará a cultivar suas couves nos “grandes teatros”. São nas “hortas” (“estúdios”) que nascerão as novas ideias (Meyerhold, 2012, p. 134).

Somente Maiakóvski, com *Mistério-bufo*, fez um movimento nessa direção. Não obstante, para Vygótski, a inexistência de um novo repertório, para o novo tempo, não

11 Ainda sobre a questão da encenação dos clássicos, Vássina afirma: “Ao se posicionar como criador do original e íntegro mundo cênico, o encenador não deixaria de buscar sua inspiração nas obras da literatura universal. E talvez esta complexa dinâmica das inter-relações de diretores com o texto clássico seja um dos fatores mais que significativos na formação de novo tipo de linguagem cênica desde o início do século passado até nossos dias e, em especial, na Rússia” (VASSINA, 2011, p. 333).

impede por si só o desenvolvimento da cena russa. Os clássicos, exemplos da grande arte, são obras atemporais que as novas gerações devem redescobrir e reinventar permanentemente. Isso porque, como descreve Rosenfeld, há uma diferença fundamental entre literatura dramática e teatro (no sentido da encenação, ou encarnação sensível dos elementos sugeridos pela palavra): “A indeterminação do esquema projetado pela língua torna possível a grande flexibilidade do *teatro vivo* que pode preencher de mil maneiras os vãos e vácuos deixados pelo texto, conforme a época, a nação, o gosto específico do público local” (Rosenfeld, 2006, p. 36). O mesmo autor ressalta que ator, diretor e público tomam parte nesse processo decisório que define a montagem (2006, p. 27).

Aqui a discussão se transfere do campo da obra de arte propriamente dita, para a esfera da recepção: “O leitor e o espectador recriam o poema. Cada época tem seu *Hamlet*. A própria obra é somente uma possibilidade que o espectador, o leitor realiza com seu trabalho criativo”. O tema da reação estética persistirá em Vygótski e se tornará um dos eixos mais importantes de suas ideias sobre psicologia da arte. A compreensão da reação estética como *co-criação*, isto é, como trabalho criativo, reaparecerá em *Psicologia da arte*, de 1925, como se observa no seguinte excerto:

[...] a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará na sua plenitude (Vigotski, 2001, p. 314).

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”, e o aparecimento de *Mistério-bufo* não alterou essencialmente o estado das coisas. Para Vygótski, a peça de Maiakóvski chega a apontar 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 vygotkiana 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). Esses mesmos críticos, contudo, se mostram distantes em um ponto específico do debate sobre as relações entre sociedade e arte. Para Chklóvski, os pensadores da arte incorriam no grave erro de colocar no mesmo patamar a revolução nas artes e a social, e imaginar que a nova arte deva corresponder à ideologia da nova classe:

[...] esses autores supõem que as novas formas da vida cotidiana criam novas formas de arte, ou seja, eles consideram a arte como uma das funções da vida. [...] A arte sempre esteve livre da vida. Sua bandeira nunca refletiu as cores da bandeira que voa sobre o forte da cidade. (SHKLOVSKY, 2005, p. 22).

Vygótski se mostra invariavelmente um defensor da autonomia do campo artístico. Suas ideias estão alinhadas às de Chklóvski nesse sentido. Tal convergência não se verifica em relação à seguinte afirmação de Chklóvski: “Novas formas aparecem na arte para substituir formas antigas, que deixaram de ser artísticas.” (Shklovsky, 2005, p. 23). A defesa de que a arte se desenvolve autotelicamente, isto é, como resposta ao mundo artístico e não ao social difere da concepção vygotkiana presente neste ensaio, segundo a qual existe um diálogo entre a esfera social e a artística. Mais tarde, Vygótski voltará a esse tema na conclusão de *Psicologia da arte*, ao apresentar uma síntese de suas reflexões sobre arte e vida. Defende que a arte é mais do que mero ornamento, ela possui uma função social, atua como “um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida” (Vigotski, 2001, p. 329). Assim, a reestruturação da sociedade, sua refundação em novos princípios, gerará necessariamente novas manifestações estéticas. Mas de que tipo? Sua resposta é incerta, ainda que a centralidade da arte nesse processo seja inequívoca:

Não se pode nem imaginar que papel caberá à arte nessa refusão do homem, quais das forças que existem mas não atuam no nosso organismo ela irá incorporar à formação do novo homem. Só não há dúvida de que, nesse processo, a arte dirá a palavra decisiva e de maior peso. Sem a nova arte não haverá novo homem. Não podemos prever nem calcular de antemão as possibilidades do futuro nem para a arte, nem para a vida; como disse Espinosa: “Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz” (Vigotski, 2001, p. 329).

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 o trágico, 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, tem por objetivo a encenação de episódios bíblicos por meio de quadros ligados por um narrador (Pavis, 1999, p. 246). O mistério está organicamente vinculado a uma visão de mundo religiosa que abarca e justifica todos os fenômenos¹². 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

12 Ripellino, ao descrever o cosmismo, isto é, a tendência, surgida logo após a revolução, de buscar em personagens e episódios bíblicos paralelos com o momento que viviam, afirma que: “Havia naqueles dias, nos poetas e nos homens de teatro, a febre de tecer afrescos monumentais, alegorias complicadas que refletissem os extraordinários acontecimentos da época. Olhavam ao longe, perdendo-se em ingênuas tramas de comparações e símbolos.” (RIPELLINO, 1986, p 79).

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 a revolução convida à criação de uma arte popular, 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.

A sensibilidade estética de Vygótski, que pode ser comprovada em seus demais escritos sobre arte, reconhece a novidade de Maiakóvski e de seu drama no contexto revolucionário. Trata-se de uma obra altamente pertinente que busca resolver artisticamente uma experiência tão radical quanto a revolução. Sua perspectiva é construída por elementos contraditórios; toda peça é fundada em polos antagônicos, como se observa na divisão dos personagens entre puros e impuros, mas também desde o título: mistério versus bufo, épico versus contemporâneo.

Vygótski, como pensador dialético que é, valoriza a exposição e o confronto de tais polos. Para ele, contudo, a falha de Maiakóvski está na conformação formal dessa experiência social e histórica. A crítica de Vygótski tem em vista uma perspectiva sócio-histórica e é, antes de tudo, formal, ou seja, liga-se à questão dos gêneros literários. Com efeito, a insolúvel contradição entre épico e contemporâneo torna a empreitada maiakovskiana profundamente paradoxal desde sua concepção. Para Vygótski, falta um elemento, o espírito trágico, que seria capaz de reorientar a peça e torna-la apta a realizar seu intento de levar a revolução ao palco.

A definição de Peter Szondi (2001) do drama genuíno como sendo a forma poética do fato presente e intersubjetivo, o “espelho de sua época”, em cujas personagens “se espelha a camada social que forma como que a vanguarda do espírito objetivo” (Szondi, 2001, p. 100) parece, num primeiro momento, poder ser integralmente aplicada ao retrato da contemporaneidade oferecido por Maiakóvski. O equívoco, segundo Vygótski, estaria no enfoque épico. A mistura de gêneros que intervém no *Mistério-bufo* revela um estágio ainda mais aprofundado da crise do drama de que fala Szondi (2001). A vinculação entre tragédia e revolução feita por Vygótski não é inédita. Para Trotski, por

exemplo, a arte socialista renovaria a tragédia (2007, p. 190), uma vez que “nossa época volta a ser a dos grandes objetivos [...] Sua grandeza reside no esforço do homem para libertar-se das nuvens místicas ou ideológicas a fim de construir a sociedade e a si mesmo de acordo com um plano por ele elaborado” (Trotsky, 2007, p. 189).

Entre os autores contemporâneos, Raymond Williams pondera que a revolução é “trágica nas suas origens – na existência de uma desordem que não pode senão comover e causar perplexidade -, é igualmente trágica na sua ação” (Williams, 2002, p. 107). Ainda nas palavras de Williams:

Uma época de revolução é tão evidentemente uma época de violência, deslocamento e de longo sofrimento que é natural senti-la como uma tragédia, no sentido cotidiano da palavra. No entanto, quando o evento se torna história, é normalmente visto de forma inteiramente diversa. [...] uma revolução bem-sucedida, poderíamos dizer, torna-se não uma tragédia, mas uma épica: é a origem de um povo, e de um modo de vida pelo qual tem apreço. Quando lembrado, o sofrimento é simultaneamente ou honrado ou justificado. Aquela revolução específica, dizemos, foi uma condição necessária da vida (Williams, 2002, p. 92).

Dessa reflexão formal e de gênero sobre o Mistério-bufo é possível extrair diferentes visões e intenções em relação à arte e à revolução. Vygótski parece se interessar pelo fenômeno social em curso e suas implicações diversas no campo político, moral, humano. Já Maiakóvski, ao plasmar a experiência revolucionária na forma do mistério e da épica tenta forjar a nova ordem revolucionária, a nova sociedade. A seu modo, cumpre o papel do poeta descrito por Octávio Paz: “[...] frente ao desmantelamento do cristianismo pela filosofia crítica, os poetas se convertem em canais de transmissão do antigo espírito religioso, cristão e pré-cristão. Analogia, alquimia, magia: sincretismo e mitologia pessoais” (Paz, 1984, p. 135). Maiakóvski, ao reunir o elemento religioso e a bufonaria, encarna em seu drama a ambiguidade dos poetas, que, segundo Paz nem os revolucionários nem os filósofos podem suportar¹³; os poetas

[...] vêm na magia e na revolução duas vias de paralelas, mas não inimigas, para transformar o mundo [...] A vocação mágica da poesia moderna, desde Blake até nossos dias, não é senão a outra face, a vertente obscura, de sua vocação revolucionária. Este é o nó que ninguém pode desfazer. Se o poeta renega sua metade mágica, renega a poesia, transforma-se em um funcionário e

13 Segundo Trotsky: “No mais amplo sentido filosófico, e não no sentido estreito de uma escola literária, pode-se dizer com segurança que a nova arte será realista. A Revolução não pode coexistir com o misticismo.” (TROTSKI, 2007, p. 184).

em um propagandista. A magia, no entanto, devora seus fiéis, e entregar-se a ela pode também levar ao suicídio. (Paz, 1984, p. 137-8).

De modo geral, o comentário de Vygótski sobre o lugar do espírito trágico na arte revolucionária mostra-se relevante e provocador. Aqui não se tem a simples reprodução da reabilitação da tragédia pela arte socialista anunciada por Trotski, até porque não se trata, dessa vez, da tragédia propriamente como gênero. Para que se compreenda a concepção vygotkiana do trágico é preciso ter em vista a distinção entre poética da tragédia e filosofia do trágico (cf. Szondi, 2004, p. 24). Seu anseio está direcionado ao fomento de uma arte que dê conta da complexidade do real e não que o simplifique. É nesse sentido que deve ser compreendido o incômodo de Vygótski com certo “didatismo” da peça de Maiakóvski. Contudo, como foi dito acima, sua intuição pode ter subestimado o potencial da peça de Maiakóvski, mas não o do movimento futurista como um todo.

Por fim, o ensaio vygotkiano precisa ser colocado em perspectiva, uma vez que trata de um processo em curso, sobre o qual pouco se pode concluir de definitivo. Ainda assim, sua visada histórica e pensamento crítico resultam em considerações bastante particulares e originais acerca das relações entre revolução e teatro, que continuariam a se desenvolver em momentos subsequentes de sua obra e que se destacam das de seus contemporâneos.

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.

_____. Germinated seeds : the development of Vygotsky's psychology of art in his early journalistic publications (1916-1923). *Education circles*, novembro, 2012. Disponível em: <http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/earlyLSVreviews.pdf>. Acesso em abril de 2012.

LEACH, Robert. *Makers of modern theatre*. Nova Iorque: Routledge, 2004 (Kindle Edition).

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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 dramaticheskogo 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.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. *Vygotsky: uma síntese*. Tradução Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1996.

VÁSSINA, Elena. Encenações das obras clássicas no teatro russo. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *Psicologia da arte*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VYGÓTSKI, Liev Semiónovtich. Teatr i revolutsiia. *Kulturno-istoritcheskaia 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.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.