UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

*OS PALHAÇOS SOVIÉTICOS E O TEATRO RUSSO DE VANGUARDA:
DIÁLOGOS E DESDOBRAMENTOS*

CARLOS EDUARDO ALVES DUARTE SANTOS

SÃO PAULO
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

*Os Palhaços Soviéticos e o Teatro Russo de Vanguarda: Diálogos e
desdobramentos*

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere

São Paulo
2016

AGRADECIMENTOS

Profª. Drª. Arlete Cavaliere pela orientação sempre valiosa e certa, pela oportunidade, pela disponibilidade, atenção, empolgação e, principalmente, por compartilhar os seus conhecimentos – o que me fez crescer como pesquisador.

Ao meu irmão Caio Fernando pelo incentivo, pelo apoio teórico e pelas conversas intermináveis.

A meus pais, Diamantino e Ivete, pela ajuda sempre.

A minha avó, Maria Joaquina, pelo serenar do espírito.

À Carol Borges pelos primeiros passos, sem os quais nada teria acontecido.

Prof. Dr. Noé Silva pela leitura atenta e enriquecedora, pela disponibilidade e pelos esclarecimentos sobre a vida soviética.

Prof. Dr. Mário Francisco Ramos pela leitura arguta e por atizar ainda mais a minha paixão pelas vanguardas russas.

À Alexa Kiany, pelo carinho, pela dedicação, compreensão, ajuda e dicas preciosas.

À Maria Petrova e Elena Vassilevitch pelas conversas e pela ajuda com os textos em russo.

Aos meus amigos Marcelo Dante Pereira e André Modesto pelos bons fluidos.

Ao Eduardo Bittencourt pelas referências e divagações freudianas.

Ao Fernandinho Neves pelos estudos de máscaras e pelo carinho de mestre.

Ao Jorge, ao Luiz e ao Álvaro pelo profissionalismo e pela boa vontade.

RESUMO

Esse trabalho visa estudar as relações entre o teatro russo de vanguarda e as artes circenses. Para tanto, foram enfatizadas as encenações de Vsévolod Meyerhold, principalmente na montagem do texto *A Barraquinha de Feira*, de Aleksandr Blok, e nas montagens das peças escritas por Vladímir Maiakóvski: *Mistério Bufo*, *O Percevejo* e *Os Banhos*. Nesses trabalhos, Meyerhold incorporou técnicas dos palhaços circenses na construção de máscaras sociais, resgatando elementos da *Commedia dell'Arte* e do teatro de feira, por meio dos quais trabalhou a estética do grotesco. O contato com o teatro de vanguarda, junto aos acontecimentos provocados pela Revolução de Outubro, causou mudanças significativas no circo. Nasce daí os *clowns-tribunos*, que abandonam as maquiagens e figurinos extravagantes dos clowns do ocidente, mudando também a sua maneira de atuar no picadeiro. Assim, podiam se aproximar mais da realidade do homem soviético. Nasce, então, uma nova escola *clownesca* na URSS, sob um viés político e existencial profundo, que se perpetuará nas décadas posteriores, com figuras como Karandach e Iúri Nikúlin, entre outros.

Palavras-chave: Teatro russo, Meyerhold, vanguarda, circo, palhaço.

ABSTRACT

This work aims to study the relationship between the Russian avant-garde theater and circus arts. In order to reach its main goal, the scenarios created by Vsevolod Meyerhold are emphasized, mainly the ones for the play *Balaganchik*, by Aleksandr Blok, and *Mystery-Bouffe*, *The Bedbug* and *The Bathhouse*, written by Vladimir Mayakovsky. In these works, Meyerhold incorporated techniques used by circus clowns to build up social masks, rescuing elements of *Commedia dell'Arte* and *Théâtre de la foire*. Through these influences, he could work upon the aesthetic of the grotesque. The contact with the avant-garde theater, as well as the events caused by the October Revolution, caused significant changes in the circus world. From this period came the *tribune-clowns*, who left behind the makeup and extravagant costumes of Western clowns and also changed the way of acting in the circus ring. Thus they got closer to the reality of the Soviet man. It had been born then a new clowning school in the USSR, under a deep political and existential bias, which will be perpetuated in the later decades by figures like Karandach, Yuri Nikulin and others.

Keywords: Russian theater; Meyerhold; avant-garde; circus; clown.

SUMÁRIO

As Aventuras da Palhaçaria na Rússia.....	01
Capítulo I – Os Clowns e o Circo Moderno na Europa e na URSS.....	07
Capítulo II – As Vanguardas Russas e o Circo.....	21
2.1 – O Teatro de Vanguarda: A feira e o resgate da teatralidade.....	21
2.2 – Meyerhold: Simbolismo e as máscaras grotescas.....	37
2.3 – Meyerhold e Maiakóvski: Ecos futuristas e o Construtivismo.....	66
2.3.1 – <i>Mistério Bufo</i>	73
2.3.2 – <i>O Percevejo</i>	82
2.3.3 – <i>Os Banhos</i>	88
Capítulo III – Os Palhaços Soviéticos.....	100
3.1 – Vitáli Lazarenko: O tribuno acrobata.....	100
3.2 – Karandach e as múltiplas faces da máscara.....	117
3.3 – Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin: Os pescadores de sorrisos.....	131
3.4 – Leonid Enguibárov: Silêncio em cores românticas.....	146
Desdobramentos.....	168
Referências Bibliográficas.....	170
ANEXO – Imagens e Vídeos (DVD).....	175
I – <i>Vitáli Lazarenko</i>	
a) Imagens	
II – <i>Karandach</i>	
a) “Reprizy” (<i>Reprises</i>)	
b) “Fokussy” (<i>Truques</i>)	
c) “Stsenka V Parke” (<i>Ceninha no Parque</i>)	

III – *Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin:*

- a) “Lochadki” (*Cavalinhos*)
- b) “Nassos” (*A Bomba*)
- c) “Alkogóliki” (*Alcoólatras*)

IV – *Leonid Enguibárov*

- a) “Balansy na rukakh” (*Equilíbrio sobre as mãos*)
- b) Reprizy (*Reprises*)
- c) “Jizn’ jenchthiny” (*A Vida da Mulher*) – Seguida de “Youth, Maturity, Old Age and Death” (*Juventude, Maturidade, Velhice e Morte*), de Marcel Marceau.

As Aventuras da Palhaçaria na Rússia

É vasto o território de pesquisa que envolve o arquétipo do palhaço: Desde discussões acerca dos termos *clown* e “palhaço”, até mesmo as diversas disciplinas que tangenciam a “menor máscara do mundo”.

Os que se aventuram ao estudo desta máscara se deparam com um universo inesgotável de possibilidades e novas descobertas. Um dos motivos para isto é, sem dúvida, o fato de o *clown* abordar o humano em sua pluralidade. Por meio da exposição ao ridículo e da exploração do fracasso, a máscara revela o que as amarras sociais exigem que escondamos, curiosamente, o que temos de mais verdadeiro. O belo, quando se trata do palhaço, é alcançado paradoxalmente por meio do grotesco, da carnavalização e da paródia.

Este ser que habita em nós, mas que só conseguimos acessar por meio de um processo longo – e às vezes doloroso –, possui especificidades que se modificam de acordo com a época e o lugar no qual está inserido. O contexto sócio-político pelo qual passou a Rússia no início do século XX, no longo processo que desembocou na Revolução de Outubro, fez com que a arte da palhaçaria desenvolvesse algumas peculiaridades. O nascimento dos *clowns-tribunos* e o diálogo entre o circo e o teatro russo de vanguarda são a força motriz deste trabalho.

O interesse por este universo começou com um *workshop* sobre a linguagem do *clown* ministrado por Ricardo Puccetti, em ocasião da apresentação do espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*¹, do grupo LUME, em 2007, no Sesc Paulista. Após este encontro, veio a necessidade de sentir na pele o contato com a máscara. Desde então as pesquisas práticas foram ininterruptas, sob a orientação de verdadeiros mestres, como Bete Dorgam e Ésio Magalhães, entre outros.

Já na Habilitação em Russo do curso de Letras da USP, principalmente nas aulas de Teatro Russo – ministradas pela Professora Arlete Cavaliere (orientadora deste trabalho) – identifiquei muitos pontos de contato entre a linguagem do *clown* e personagens da literatura russa: Bobtchinski e Dóbtchinski, de *O Inspetor Geral*; Niúkhin, de *Os Males do Tabaco* e Epikhodóv, de *O Jardim das Cerejeiras*; entre outros. Muitos exemplos poderiam ser citados, não só no teatro, mas até mesmo na prosa de Dostoiévski ou Púchkin.

¹ Espetáculo de clown em que Ricardo Puccetti (Teotônio) e Carlos Simioni (Carolino) desenvolvem inúmeros jogos baseados na relação de Stan Laurel e Oliver Hardy, os quais culminam na construção de um jardim. O espetáculo é uma homenagem a Luís Otávio Burnier – falecido em 1995 –, fundador do grupo LUME, mestre e parceiro dos dois atores. Parte do processo de composição deste trabalho teve como base as pesquisas desenvolvidas por eles na construção do espetáculo *Valef Ormos*.

Com esse elo bem delineado, no mesmo período, tive acesso a alguns registros em vídeo de *clowns* como Karandach e Iúri Nikúlin, bem como a obra *Palhaços*, do Professor Mário Bolognesi, em que no segundo capítulo são mencionados os *clowns*-tribunos da URSS. Nascia, então, o interesse pela teatralidade dos clowns soviéticos e as técnicas circenses incorporadas no trabalho dos encenadores e dramaturgos das vanguardas russas.

Nesse percurso, o trabalho prático esteve presente, paralelamente à pesquisa acadêmica. Após participar de oficinas e vivências para descobrir o meu duplo risível, comecei a apresentar esquetes cômicos nas ruas de Santo André e realizar “saídas²” em São Paulo. O contato direto com o público me fez pensar na função social do palhaço e em como ele foi sempre uma figura importante em momentos delicados, como foi o caso da Revolução de 1917.

Em 2013, mesmo ano em que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa para desenvolver o presente trabalho, fui admitido no curso de *Humor* da SP Escola de Teatro: Centro de Formação das Artes do Palco. O curso, com duração de dois anos³, possibilitou um contato mais estreito com o estudo de máscaras, pantomima e atuação cômica, elementos indispensáveis para a caminhada nos terrenos *clownescos*. Nessa trajetória, o trabalho com a máscara neutra, máscara larvária, *Commedia dell’Arte* e bufão ajudam a compreender o *clown* e sua história milenar.

No caso dos *clowns* soviéticos, a ancestralidade dos ritos pagãos está presente com grande força em sua máscara, passando pela incorporação do palhaço tradicional do circo europeu e o rompimento com o mesmo, em detrimento de uma poética própria. Os palhaços soviéticos, com o desejo de se aproximarem mais do povo, deixam de lado as perucas, sapatos enormes e até mesmo o nariz vermelho, construindo figuras excêntricas que se assemelhem ao homem comum. Devido a essa mudança de paradigmas, aliada a ideologia política do socialismo, aproximaram-se dos encenadores do teatro de vanguarda, que caminhavam na mesma direção.

Em plena decadência do regime tsarista e com as primeiras ebulições do que viria a ser a Revolução de 1917, a Rússia viveu uma efervescência de ideias e práticas políticas, o que contribuiu muito para que os artistas gozassem de uma liberdade ímpar para conceber as mais ousadas obras.

² Saídas de palhaço são procedimentos em que um cortejo de clowns sai pela rua com a finalidade de interagir com o público e aprimorar as técnicas já apreendidas.

³ O Curso de Humor, assim como os outros cursos regulares, é composto por quatro módulos, com aulas de terça a sábado.

No campo teatral não foi diferente. Esses artistas, como Meyerhold, Maiakóvski e Taírov, trouxeram para os palcos russos experimentos e encenações que marcaram a história do teatro mundial.

Para conseguirem tais efeitos, resgataram técnicas próprias do teatro de feira que, segundo Meyerhold, abarca todas as formas teatrais consideradas menores (como o circo, a *Commedia dell'Arte* e as operetas⁴).

Nos séculos XVIII e XIX, esse tipo de espetáculo popular foi abafado, respectivamente, pelo teatro de corte e pelo teatro naturalista, nos quais eram apresentadas peças em que os textos de autores já consagrados ainda exerciam a sua supremacia sobre os outros elementos da cena. Quanto a atuação, tentava-se representar a vida tal como é, sufocando, assim, a teatralidade do teatro. O estopim para uma inversão radical desses valores foi a apresentação de *A Barraquinha de Feira de Variedades*, de Alexandr Blok, dirigida e encenada por Meyerhold em 1906.

A partir daí, diretores como o próprio Meyerhold, Evréinov e Vakhtângov evocaram como principais diretrizes o uso das máscaras da comédia italiana e da pantomima. Meyerhold desenvolveu as técnicas corporais da *Biomecânica*, que dialogam com o trabalho desenvolvido pelos mimos e *clowns*, devido ao estudo aprofundado do movimento e à construção de sentido por meio de acentuada fisicalidade e nela a ausência de psicologismos.

O escopo almejado pelos artistas fez com que houvesse uma “cirquização” do teatro e uma “teatralização”⁵ do circo, ou seja, iniciou-se um diálogo entre as duas artes, no qual ambas se transformaram positivamente. Isso não quer dizer, entretanto, que as duas artes se fundiram em uma só. Apesar do forte diálogo tecido, cada uma delas manteve as suas especificidades. Nesse contexto, esses encenadores começaram a prestar mais atenção na atuação dos palhaços do circo, descendentes diretos dos artistas itinerantes de tempos remotos e das máscaras da *Commedia dell'Arte*. Até mesmo as relações entre os palhaços na cena descendem, como veremos adiante, das relações das máscaras da *Commedia* em seus roteiros de ações (*canovacci*).

Muito do que foi colocado sobre a *Commedia dell'Arte*, na tentativa de traçar o percurso histórico dos jograis da Idade Média até os palhaços do circo, estruturou-se a partir de anotações feitas em uma vivência prática sobre o tema, ministrada por Enrico Bonavera.

⁴ Ele desenvolve essa ideia na terceira parte de sua obra “Sobre o Teatro”, em que fala do teatro de feira e do grotesco.

⁵ AMIARD-CHEVREL, C. “La Cirquization du Théâtre Chez Maïakóvski”. In: *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1983.

Durante um mês, o ator – um dos maiores especialistas em *Commedia dell'Arte* de todo o mundo – do *Piccolo Teatro di Milano* conduziu-nos aos meandros das máscaras da comédia italiana e sua tradição. Este foi um trabalho muito rico, pois possibilitou maior entendimento acerca do modo como a *Commedia* foi trabalhada pelos encenadores de vanguarda, cada qual com a sua concepção.

Há inúmeros relatos de companhias teatrais que trabalharam em conjunto com artistas circenses no século XX. Maiakóvski escreveu algumas de suas peças para que fossem encenadas utilizando as acrobacias e os elementos grotescos que o *clown* traz consigo. Nas peças *Mistério Bufo*, *O Percevejo* e *Os Banhos* – além da pantomima heroica *Moscou em Chamas* –, as personagens são construídas por meio de traços hiperbólicos, tipos que representam alegoricamente os cidadãos e o poder soviético, o que os faz possuir características *clownescas*. Isso pode ser observado nas máscaras de *Mistério Bufo*, como a do demônio, interpretado pelo palhaço Vitáli Lazarenko, ou em Prissípkin, personagem principal de *O Percevejo*, interpretado por Igor Ilínski, cujos traços *clownescos* são marcantes. Não são diferentes as personagens que representam os burocratas soviéticos em *Os Banhos*, em que Pont Kich e Pobedonóssikov, por exemplo, compõem algumas das cenas mais engraçadas escritas por Maiakóvski.

Desde o ressurgimento das personagens Colombina, Arlequim, Pierrô – interpretado pelo próprio Meyerhold – e o Palhaço, em *A Barraquinha de Feira de Variedades*; até a participação do *clown* Vitáli Lazarenko nos trabalhos do amigo Maiakóvski, o *clown* ganhou grande representatividade no fazer teatral russo.

É importante assinalar que, no momento em que irrompe a Revolução Bolchevique, os *clowns* russos participaram ativamente dos eventos políticos à sua volta. Os *clowns-tribunos*, diferentemente dos europeus, buscavam maior proximidade com o operário, desde a construção de seu figurino e maquiagem, até a temática de seus números.

No terceiro capítulo, dedicado aos palhaços soviéticos, tentaremos mostrar como estes *clowns-tribunos* se aprimoraram, à medida que a situação política da URSS se modificava. Falaremos sobre Vitáli Lazarenko, Karandach, a dupla Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin e Leonid Enguibárov.

Vitáli Lazarenko é um exemplo de *clown-tribuno*. Participou ativamente da vida política de seu tempo e colocava em seus números temas relativos à Guerra e à Revolução, utilizando-se de sua habilidade com palavras na composição de trocadilhos, enquanto realizava seus saltos-mortais até mesmo sobre elefantes.

Outro palhaço em que o viés político não deixava de aparecer era Mikhail Rumiántsev, o *clown* Karandach. Este palhaço, que começou como imitador de Chaplin nos picadeiros russos, logo encontrou uma forma própria de atuar e de se relacionar com o público, por meio das múltiplas faces de sua máscara *clownesca*. A representatividade de Karandach era tamanha que, mesmo entre os grandes palhaços da União Soviética, ele foi considerado o grande mestre. Muitos clowns começaram a atuar nos picadeiros sob a sua orientação, como é o caso de Oleg Popov e da dupla Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin.

Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin foram muito populares em seu tempo. Em suas entradas no picadeiro, recriaram muitos temas da palhaçaria clássica, como números equestres ou intervenções nas quais os dois saíam da plateia como se fossem viajantes vindos de outro lugar e, por acaso, entravam no picadeiro. Começaram como alunos e *partners* de Karandach, ganhando os picadeiros do mundo todo e, no caso de Nikúlin, as telas de cinema e a televisão.

Por último, falaremos do *clown* e mímico Leonid Enguibárov, que começou trabalhando como palhaço nos moldes tradicionais, mas desenvolveu seu *clown* Liônia sem a utilização do nariz vermelho ou figurinos muito excêntricos. Vestia-se como um jovem qualquer de Moscou ou São Petersburgo, utilizando apenas alguns acessórios que o faziam destoar de um cidadão comum, como o seu lenço de bolinhas amarrado no pescoço. Seu trabalho com mímica começou após conhecer a técnica do francês Marcel Marceau, que excursionava pela URSS. A partir desse contato, o jovem Leonid começou a desenvolver suas pantomimas cômicas e trabalhar de uma forma única a relação de seu corpo com o espaço cênico. Seus números, mesmo que risíveis, sempre deixavam ao espectador uma nota de reflexão existencial.

O universo dos *clowns* soviéticos é muito extenso. Nos anos que seguiram a Revolução, até o período pós Segunda Guerra Mundial, foram muitos os palhaços que desenvolveram seus números com as características apontadas pelos Irmãos Dúrov, Lazarenko e seus seguidores. Alguns grandes palhaços, devido à vastidão do tema, não puderam ser contemplados, como é o caso, por exemplo, dos palhaços Aleksei Serguêievitch (Muslia), Iúri Kuklatchiov e seu circo de gatos, ou o casal Elena Amvrossíev e Gueorgui Chainin.

O presente estudo, portanto, pretende mostrar como a figura do *clown* possibilitou ao profissional do teatro trabalhar o grotesco, a paródia e a carnavalização em suas montagens, bem como técnicas de improviso e o *jogo* em cena, algo inadmissível na escola naturalista. Da

mesma forma, ao esmiuçarmos algumas entradas e reprises dos palhaços, tentaremos mostrar a teatralidade contida neles.

Como fontes de pesquisa, foram utilizados volumes e enciclopédias russas sobre circo, pois são praticamente inexistentes as referências sobre o assunto em outros idiomas que não o russo, por mais que haja raro material em inglês, francês e italiano. Em nosso idioma, os *clowns* estudados foram pouquíssimas vezes mencionados. Pela primeira vez o público brasileiro poderá entrar em contato com esses artistas revolucionários, que mostram outra face da cultura russa, estruturada no riso e na comicidade, o que vai além das associações à sobriedade e ao frio glacial característico de seu clima.

Capítulo I – Os Clowns e o Circo Moderno na Europa e na URSS

Alguns temas são delicados em seu tratamento e o trabalho teatral com máscaras não foge a essa premissa. No meio teatral brasileiro cresce o interesse, há mais ou menos três décadas, no aprofundamento do trabalho com as máscaras. As pesquisas desenvolvidas por pesquisadores europeus, como Jacques Lecoq⁶, trouxeram noções que mudaram a maneira de se trabalhar o tempo, o espaço e a fisicalidade em cena.

Junto ao trabalho com máscara neutra, larvária, expressiva etc., desenvolveu-se o trabalho com a “menor máscara do mundo”, o nariz do clown. Para um possível esclarecimento desse percurso, entretanto, é necessário entender como se desenvolveu essa figura do clown nos circos europeus, de onde ela vem e como se transforma com o desinteresse da população pelas artes circenses tradicionais.

Um percurso diacrônico já pode ser traçado, graças a pesquisas sobre as origens das máscaras. Num contexto europeu, já é possível vislumbrar que artistas itinerantes pagãos deram origem aos saltimbancos da Idade Média e posteriormente às companhias de *Commedia dell'Arte*. Com a invenção do circo moderno, atribuída ao inglês Philip Astley, muitos desses artistas começaram a se apresentar nesse espetáculo de variedades. As atrações, que no início eram realizadas por meio de números com cavalos, somente, aos poucos cedeu espaço aos funâmbulos, acrobatas, malabaristas e aos palhaços.

A palavra *palhaço* vem do italiano *pagliaccio* – *paglia*, e quer dizer “vestido de palha”, pelo cômico, uma espécie de bufão, vestir uma roupa do mesmo material que revestia os colchões e trazê-la recheada com palha – o que ajudava a compor o traje grotesco e a amortecer os impactos das quedas –, esse nome “passou a designá-lo por analogia⁷”. Já o termo *clown* “parece uma corruptela da palavra inglesa ‘clod’, que significa camponês, colono⁸”. Em português, *clown* foi traduzido como *palhaço*, o que muitas vezes confunde aqueles que seguem seus estudos nessa máscara e mesmo algumas pessoas do público.

Mais interessante, entretanto, que pensar se o que vemos é um *clown*, *palhaço* ou *mimo*, é compreender o *estado* pedido pela máscara. Desde os tempos mais remotos, nas ditas sociedades primitivas, faz-se o uso das máscaras (tanto o artefato máscara, quanto pinturas ou similares), o que gera naquele que a veste um *estado*. Na maioria desses casos, esta “presença cênica” serve para colocar o homem em conexão com o impalpável, com as suas entidades e

⁶ Ator e mímico francês que ressignificou o trabalho teatral com máscaras, criando uma pedagogia própria.

⁷ FONSECA, Maria Augusta. In. *O Palhaço da Burguesia* (p.20).

⁸ Idem, *ibidem*.

elementos sobrenaturais. A máscara possui, além de outras, a função de conectar o homem com o desconhecido. Voltaremos a isso posteriormente quando falarmos das máscaras utilizadas pelos artistas itinerantes no início do império russo e na *Commedia dell'Arte*, porém, a ideia de “estado” deve sempre estar presente quando pensamos em máscaras, seja ela qual for.

Nesse viés, é interessante notar o que diz Jaques Lecoq sobre a máscara do *clown*, no desenvolvimento de sua pedagogia, o que possivelmente o fez captar a essência do trabalho do clown, existente em todos os seres humanos. Para ele, o *clown* “não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir”⁹.

O senso de ridículo provocado pela dilatação do eu, com uma lupa sobre o que nele é torpe e excêntrico existe em todos. Basta trabalhar para que ele aflore. Luis Otávio Burnier, o discípulo brasileiro de Lecoq, principalmente no que tange ao jogo e à relação com a plateia, reforça a ideia de que a diferença está nas técnicas desenvolvidas por cada humanidade em jogo:

Palhaço e clown são termos distintos para se designar a mesma coisa. Existem sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou clowns) americanos, que dão mais valor à *gag*, ao número, à ideia; para eles, o que o clown vai fazer tem um maior peso.

Por outro lado, existem aqueles que se preocupam com o *como* o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto *o que* ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do clown e sua personalidade; esse modo de trabalhar é uma tendência a um trabalho mais pessoal. Podemos dizer que os clowns europeus seguem mais essa linha¹⁰.

Como esta não é a discussão central de nosso trabalho, usaremos as duas terminologias. É importante, contudo, manter o devido cuidado na utilização do termo *palhaço* somente quando estiverem em foco os artistas que se utilizam da máscara neste *jogo*, especificamente, sendo *clown* um termo mais abrangente, o qual pode designar personagens com traços *clownescos*, como é o caso de Prissípkin, em *O Percevejo*. Este personagem maiakovskiano, por exemplo, não está totalmente imerso no *jogo* da palhaçaria, mas “flerta” com este universo. Os palhaços do circo moderno, tanto na Europa, quanto na Rússia, trazem a herança do “colono”, do ser desajeitado que explora o seu próprio ridículo por meio de traços grotescos e procedimentos que remontam à *carnavalização* e à *paródia*.

⁹ LECOQ, J. “Os Clowns”. In: *O Corpo Poético*. São Paulo, Editora do Sesc, 2010. (p.213).

¹⁰ BURNIER, L. O. “O Clown e a Improvisação Codificada”. In: *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Editora Unicamp, 2009. (p. 205).

No Brasil, por exemplo, poder-se-ia dizer que os palhaços dos circos de médio e pequeno porte parecem preferir – apesar de sua filiação europeia – mais as *gags*, as piadas em si, a mostrarem personalidades excêntricas individuais. Isso pode ser constatado nas entradas *clássicas*¹¹, (como *Abelha*, *abelhinha*, *Dói-dói*, *O Caveirão*, entre outras). Apesar disso, como nos revelam as pesquisas de Mário Fernando Bolognesi, seria no mínimo negligente deixar de notar a individualidade dos palhaços que a executam. Cada um a sua maneira desenvolve a sua própria dramaturgia com base no roteiro apreendido.

O *clown*, desde os egípcios, traz a porção estúpida e grotesca do ser humano. Aqueles que a eles assistem, riem por uma questão paradoxal: ao mesmo tempo em que se identificam com o que veem, sentem-se superiores em relação às “trapalhadas” apresentadas, regozijando-se por não serem tão caóticos em suas ações.

Os faraós, tal qual os nobres medievais, não viviam sem um bufão ao seu lado. Parece que os *deuses na terra*, que exerciam um poder de vida e morte sobre os seus súditos, adoravam o contraste de ter a seus pés alguém autorizado a contradizer e ridicularizar o próprio faraó. Devia ser muito difícil tal ofício, pois nem sempre os poderosos aceitavam bem as brincadeiras e o castigo vinha rápido e definitivo: a morte. Os mais hábeis eram considerados verdadeiros sábios, conseguindo manter o sutil equilíbrio de divertir sem se comprometer muito. Como os bufões medievais, os palhaços das cortes egípcias eram, em sua maioria, anões ou corcundas. A deformidade lhes colocava em posição de inferioridade, o que facilitava a aceitação de seu comportamento ousado. Afinal, o que vem de um ser tão “desprezível” não deve ser levado a sério, é “só” uma piada...¹²

Na Rússia, a construção dessa máscara remonta, assim como no ocidente, aos rituais pagãos. Uma característica marcante do povo russo, ademais, é a teatralidade contida em suas ações cotidianas, que possivelmente descendem dos ritos antigos. Como nos mostra Marc Slonim, as cerimônias dos antigos eslavos, como as “boas-vindas à primavera, e mais tarde os ritos cristãos de Natal e Páscoa, ou os rituais mistos de Carnaval análogos aos ritos dionisíacos gregos, foram todos verdadeiras representações teatrais¹³”.

Assim como na Idade Média havia jograis e hístriões mascarados, que antecederam os cômicos italianos da *Commedia dell'Arte*, na Rússia essas “mascaradas” eram realizadas por

¹¹ Os “esquetes” executados pelos palhaços nos circos; russos, franceses ou brasileiros, recebem o nome de *entradas* ou *reprises*. As entradas são números próprios (inéditos) ou clássicos, já conhecidos pelos palhaços por serem passadas de gerações para gerações – principalmente em circos de tipo familiar, como são os pequenos e médios circos brasileiros. Essas entradas são como *canovacci*, ou seja, um simples roteiro de ações que serve de base para a improvisação. Cada palhaço tem a liberdade de incrementar esse roteiro como melhor lhe apraz.

¹² CASTRO, A. Viveiros de. “Palhaços Sagrados e Profanos”. In: *Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo*. Ed. Família Bastos. Rio de Janeiro, 2005. (p. 20).

¹³ SLONIM, Marc. “Los Orígenes del Teatro Ruso”. In: *El Teatro Ruso: del Imperio a los Soviets*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. (p. 1).

saltimbancos chamados *Skomorokhi*. Algumas gravuras desses artistas itinerantes podem ser vistas nas antigas pinturas da “catedral de Santa Sofia em Kiev¹⁴”. As técnicas que culminaram no palhaço circense anterior à Revolução de Outubro atravessaram os séculos em meio à mascarados itinerantes, companhias profissionais de teatro de feira e grupos que se assemelhavam às companhias da comédia italiana de máscaras, até encontrarem o seu espaço no picadeiro.

Os tipos dos palhaços tradicionais podem ser agrupados em duas categorias principais: o *branco* e o *augusto*. Essa divisão acontece tanto na descoberta pessoal de cada palhaço quanto no jogo cênico envolvendo geralmente dois ou três palhaços. O *branco*, também conhecido no Brasil como *escada*, representa a organização, o ser cerebral. Seu ridículo se encontra justamente nesse exagero de sobriedade. Tradicionalmente, tem o rosto todo branco e os lábios discretamente pintados de preto. Seu figurino mostra glamour e refinamento, com vestes com lantejoulas e um chapéu cônico. Já o *augusto*, conhecido aqui como *Tony Excêntrico*, é o ingênuo, crédulo e muitas vezes maltrapilho. Seu figurino é disforme, com roupas desproporcionais – ora muito curtas, ora demasiadamente longas –, sua maquiagem quase sempre traz um exagero grotesco na boca e nos olhos, o que causa, em alguns casos, até mesmo comoção. Por este tipo ser o que sofre as reprimendas e cai nas “armadilhas da ordem”, o público geralmente se identifica mais com ele¹⁵. Federico Fellini, ao estudar os palhaços e seus tipos, escreve sobre a divisão entre branco e agosto:

O clown branco se converte em Mãe, Pai, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer. Então, o Augusto, que devia sucumbir ao encanto dessas perfeições, se não fossem ostentadas com tanto rigor, se rebela (...) O Augusto, que é a criança que faz a sujeira em cima, se revolta ante tanta perfeição, se embebedra, rola no chão e na lama, numa rebeldia perpétua. Essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão, onde o estético é proposto de forma despótica e o instinto, à liberdade do instinto. O clown branco e o Augusto são a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro, e até se podia dizer que o anjo com a espada flamejante e o pecador. São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima e o impulso para baixo, divididos, separados. O filme (*I Clowns*) termina com as duas figuras se encontrando e desaparecendo juntas. Por que comove essa situação? Porque as duas figuras encarnam um mito que está dentro de cada um de nós – a reconciliação dos opostos, a unidade do ser¹⁶.

¹⁴ Idem. (p. 2).

¹⁵ Sobre os tipos de clown, algumas dessas referências foram tiradas do documentário ficcional *I Clowns*, de Federico Fellini.

¹⁶ DORGAM, Elisabete V. *Chá de Alice: A utilização da máscara do clown no processo de criação do ator*. Tese (Doutorado). 163 págs. ECA-USP. São Paulo, 2004. (p. 60). Apud. FELLINI, Federico. *Fellini on Fellini*. New York: Press/ S. Lawrence, 1976. (p. 124).

Essa divisão nasce, vale esclarecer, no circo, território em que o palhaço alcança seu apogeu. No picadeiro, trabalha com o fracasso, com o erro, com elementos grotescos. Para além de suas muitas outras características, leva o público ora ao riso, ora ao enternecimento. Geralmente, antes de serem palhaços, aprendem quase todos os ofícios do circo, por esse motivo – também – existem diversos tipos de palhaços: saltadores, músicos, malabaristas, funâmbulos etc. Um exemplo de “clown branco e augusto” no Brasil pode ser visto na famosa dupla Arrelia e Pimentinha, famosos por terem ido do circo para a televisão na década de 1950.

Arrelia (augusto)

Pimentinha (branco)

Na natureza e no universo é constante o movimento de tensão e relaxamento, de expansão e retração. No corpo dos seres vivos, isso se manifesta na respiração e na maneira como são realizadas as ações. Para correr ou saltar, por exemplo, as pernas primeiramente se contraem para depois se alongarem ou impulsionarem o corpo. No circo ocorre o mesmo movimento. Trabalha-se num constante crescendo, no encadeamento dos números, da sensação de risco – o que gera grandes tensões à audiência. Essa tensão deve ser quebrada, ou interrompida, em alguns momentos, para garantir a manutenção do espetáculo e a fruição estética do público. A função do palhaço é justamente essa, proporcionar dialeticamente o relaxamento necessário para que a atenção do público se mantenha acesa e o seu interesse vivo pelo espetáculo. O relaxamento vem pelo riso, um apelo à inteligência do público que, assim, pode, ao mesmo tempo, divertir-se e refletir acerca do seu próprio ridículo. O clown, sem dúvida, vive o seu apogeu sob a lona, associada a sua imagem há mais de dois séculos. No circo, os clowns desenvolveram as suas habilidades e características, que, ainda hoje, com

a disseminação das artes circenses pelas ruas e teatros, estão impregnadas em seus corpos, junto à tradição que manifestam. Herdeiro direto das máscaras utilizadas em ritos pagãos, passando pelos bobos da Idade Média e pelos cômicos da *Commedia dell'Arte*, o nariz do clown é dotado de grande potencial expressivo e muito revela sobre características entranhadas no ser humano. É por esse campo que tentaremos ressaltar a sua importância. No contexto soviético, peculiaridades interessantes sobre o circo permitem a visualização de algumas das características mais marcantes de seus profissionais, entre eles, os *clowns*.

Num primeiro momento, é possível que gere certo estranhamento a palavra *peculiaridades*, porém, a tentativa de elucidar as especificidades do circo soviético aponta para uma premissa que não deve ser negligenciada: O circo é um microcosmo da sociedade na qual está inserido, com os seus problemas e qualidades, em outras palavras, sem o diálogo direto com o povo e cada local específico por onde se instala, não existe espetáculo circense. No picadeiro é representado o espírito de cada época. Não poderia ser de outra forma, uma vez que no circo o contato com o público é direto, não havendo, como no teatro até o século XIX, por exemplo, a noção de *quarta parede*. Tudo acontece no calor do momento e o espetáculo caminha, também, de acordo com as reações do espectador. Para todos os artistas essa relação é fundamental. No caso do *clown*, isso toma proporções muito maiores, pois ele só existe quando em relação com o seu parceiro, com algum objeto ou com o público. Sem este último, ele simplesmente não encontra meios de se manifestar.

Quanto à história do circo, o que não se pode também esquecer é o seu caráter predominantemente itinerante. Isso esclarece algumas questões quanto às metamorfoses sofridas pelo espetáculo, por incorporarem os traços culturais e o processo histórico em contato com as localidades pelas quais passa. Rússia, França e Brasil são exemplos de lugares nos quais o circo chegou e se adaptou. Como foi mencionado anteriormente, a relação com o público é intensa e ela acontece não somente no picadeiro. No momento em que o circo chega a uma cidade, é de grande importância que os artistas travem contato – ainda que mínimo – com os seus habitantes, para se informarem dos seus gostos e ao que são avessos. Isso para o *clown* é precioso, pois em sua entrada ele pode utilizar essas informações no meio de improvisações, como forma de se aproximar ou “aquecer” a plateia para o jogo. Essas noções ficarão mais claras no momento em que falarmos das entradas dos palhaços e de como cada um desenvolve a sua técnica.

Sabe-se que o circo moderno surge com o suboficial reformado Philip Astley. O nascimento do circo é a ele atribuído, pois foi quem concentrou os números equestres, que

anteriormente aconteciam nas praças de Londres, numa arena de treze metros de circunferência. As demonstrações com cavalos compreendiam números de homens em pé sobre o dorso de um cavalo – ou dois –, manobras e exibições de montaria. Essas exibições, segundo Mário Fernando Bolognesi, aconteciam desde 1758 a céu aberto. Astley construiu um anfiteatro com o seu nome e proporcionou aos cavaleiros um local fechado para que mostrassem suas habilidades, assim, poderiam se apresentar para muitas pessoas e ingressos seriam cobrados. Esses cavaleiros eram oficiais reformados ou dispensados do serviço militar que, agora, poderiam seguir uma carreira profissional, exibindo seu domínio de forma artística. “Ao mesmo tempo, as habilidades e as preferências cultuadas pelos militares e pela aristocracia poderiam, então, se expandir para as demais classes¹⁷”.

Já no anfiteatro Astley, que foi construído em 1782, os números evoluíram para acrobacias sobre os cavalos, com saltos, pirâmides e piruetas sobre o dorso dos animais. Além disso, foram construídas pantomimas e mimodramas com os cavalos e seus cavaleiros, tudo sempre aludindo a cenas militares e aos grandes feitos dos oficiais¹⁸. Havia, já nesse tempo, contudo, a preocupação de proporcionar o riso ao público. Astley compôs números cômicos para o seu espetáculo, utilizando também os cavalos.

Por adotar o cavalo como seu principal símbolo e elementos militares como parte componente do espetáculo (a própria cavalaria, a banda marcial, a disciplina rígida etc.), pensa-se muitas vezes que há uma filiação direta do circo de Astley ao circo Romano. Tal afirmação pode conduzir a arcaísmos perigosos, em que sólidas argumentações não podem ser sustentadas. No momento em que surge esse novo espaço londrino, a Europa encontra-se num momento de grandes transformações econômicas e intelectuais. Com o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia, há, por um lado, certo saudosismo por parte daquela com relação a seus hábitos refinados, e, por outro, esta deseja absorver parte do comportamento distinto dos nobres, o que denotaria “bom gosto” e refinamento.

A tendência aristocrática do circo acentuou-se por volta de 1830, com a chamada “alta escola de montaria”. Essa escola proporcionou à classe burguesa uma forma de introjetar esses ideais aristocráticos de beleza, pureza e harmonia entre o corpo do homem e o corpo do animal. Isso causava um sentimento de recusa à desordem e ao grotesco. No lugar de acrobacias arriscadas, a alta escola realizava demonstrações de alto rigor e elegância. Até os

¹⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando. “Astleys – Observações históricas sobre o circo”. In: *Palhaços*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. (p.32).

¹⁸ Idem.(p.32). Apud. RÉMY, T. *Petit Stoire du cirque. Acrobates spectaculaires et spectacles de curiosités*. Texto original de 1961. In: PRETINI, G. (org.) *Thesaurus circensis*. Reana del Rojale: Trapezio Libri, 1990. (p. 927-54). v.2.

trajes dos cavaleiros e amazonas eram suntuosos e elegantes, ao contrário dos utilizados pelos cavaleiros acrobatas. Era um espetáculo que proporcionava ao público burguês o requinte da clássica escola de montaria. Por esse motivo, a consolidação da *alta escola* fez com que esses dois setores da sociedade se amalgamassem.

Voltando a possíveis comparações entre os circos moderno e romano, muitas das hipóteses que legitimam as semelhanças como dominantes podem ser refutadas se for levado em conta o que o cavalo representava para as duas sociedades. O cavalo simbolizava para os romanos a força física, bélica, a possibilidade de conquista de outros povos e o seu aniquilamento. No circo romano, os espetáculos eram relacionados aos esportes e, até no domínio da arte, traziam a ideia de disputa, de competição. No circo moderno, é desenvolvida a noção de “adestramento”, ou seja, nesse momento, o que chama mais a atenção são as demonstrações de elegância e destreza, ações que mostrem o pleno domínio do homem sobre o animal.

O cavalo, sobretudo para os povos ocidentais, foi e ainda é um símbolo muito representativo, sua imagem esteve, durante muitos séculos, associada a conquistas e imagens positivas, como na figura de Pégaso ou cavalos brancos em geral; ou a maus agouros, como na Idade Média, em que a morte era representada muitas vezes montada em um cavalo negro. Na mitologia greco-romana, a junção de homem e cavalo representava o lado escuro da simbologia do cavalo, como o Centauro ou os Sátiros¹⁹. No Império Romano, o cavalo, como já foi dito, representa todo o arsenal bélico que representa as vivências daqueles homens, o que não deixava de ser representado no circo. Na sociedade dos séculos XVIII e XIX, o cavalo cada vez menos possuía esse status de máquina de guerra. Com a evolução dos meios de transporte, as imagens associadas ao animal paulatinamente foram associadas à elegância, charme e masculinidade, destituídas, porém, do domínio dos soldados. O cavalo, para o aristocrata, posteriormente para o dono dos meios de produção, era uma forma de representar a sua superioridade, o seu bom gosto e, acima de tudo, para os homens, uma extensão de sua virilidade.

O modo como o homem europeu do século XIX projetava a sua imagem no cavalo pode ser comparada, guardadas as proporções, à maneira como alguns povos – que possuem contato mais direto com a sua natureza – se espelham em determinadas espécies. O antropólogo Clifford Geertz²⁰, por exemplo, ao analisar o modo como os balineses se

¹⁹ LEXICON, H. In: *Dicionário dos Símbolos*, Ed. Cultrix. (p.49)

²⁰ GEERTZ, Clifford. “Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa”. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro. LTC, 2008.

relacionavam com os seus galos, constatou que o animal, naquela localidade, era um desdobramento dos desejos e da masculinidade dos homens. Um dos eventos mais representativos dali, naquele momento, eram as rinhas ou brigas de galos. Geertz, por meio de uma descrição densa, mostra todos os preparativos, o envolvimento dos habitantes com o evento e as marcas deixadas em todos após cada confronto. O mesmo ocorre no documentário *Bode Rei, Cabra Rainha*, de Helena Tassara, de 2008, em que é mostrada a relação do nordestino com o Bode, animal característico da região agreste. Os homens admiram a virilidade do bode, a sua força para sobreviver no clima rigoroso da Caatinga e os seus hábitos. Eles comem a carne do bode, utilizam o seu chifre e cascos para a confecção de objetos e a sua pele para cortarem trajes, em suma, vestem-se de bode.

Nessa associação de homens e cavalos, a alta escola de montaria passa a causar certo tédio em seus espectadores. Como mencionado anteriormente, o nascimento do circo moderno ocorre em meio a ebulições e revoltas sociais. Historicamente, com a nova organização do trabalho, na qual o artesanato cede espaço a processos semimanufaturados, as feiras começam a deixar de existir nos moldes que até então se constituíam. Com isso, todos os artistas ambulantes, herdeiros ainda das trupes medievais e companhias de *Commedia dell'Arte*, além de funâmbulos, acrobatas, músicos, mimos, ilusionistas etc.; perdem grande área de atuação.

Nesse movimento, o então empresário Franconi incorpora essas formas populares no espetáculo equestre, dando origem ao espetáculo circense tal qual o conhecemos hoje. Ele, ademais, foi quem batizou a arena de *circo*, retomando o nome usado em Roma. É importante ressaltar, entretanto, que a retomada do nome continua não prestando filiação direta ao seu antepassado.

No circo romano, havia um caráter sagrado – ligado aos mitos, que o circo moderno não possui:

Os espetáculos do circo romano tiveram sua origem na religião, nas festas públicas que apresentavam corridas de carros e outras exhibições atléticas. Diz a tradição que o quinto dos sete lendários reis de Roma, Tarquínio Tasso, fixou o lugar onde surgiria o primeiro circo. Os princípios religiosos sempre se fizeram presentes nos jogos circenses, que eram sempre acompanhados de rituais específicos (Weber, 1986, p.61). As normas da religião foram superadas apenas com o intuito de prolongar a duração dos jogos, inicialmente previstos para um único dia no ano²¹.

Já no circo moderno:

²¹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Op. Cit.* (p. 28). Apud. WEBER, C. W. *Panem et Circenses. La politica dei divertimenti di massa nell' antica Roma*. Roma: Garzanti, 1986.

O lugar ocupado pelo mito e pela religião tornou-se laico e, mais especificamente, comercial. Ele passou a ser regido pelo imperativo do dinheiro e da bilheteria, para sustentar a empresa, e do trabalho, para a sobrevivência dos artistas, das trupes e das famílias circenses. O culto cedeu lugar à abstração da moeda²².

Na germinação da abstração do capital, o circo se reestrutura. Seu caráter sagrado sofre um deslocamento. Não se encontra já no domínio religioso, mas na rigidez dos treinamentos e na dedicação com que trabalham os artistas, o que exige deles – excluindo-se as questões financeiras – um sacerdócio quase sempre incompreendido pela mesma sociedade que vibra no momento do espetáculo. Essa relação dúbia entre os circenses e seu público, em parte ocorre pois alguns hábitos de vida (como o nomadismo, por exemplo) são conservados em sua ancestralidade e vão de encontro aos ideais burgueses de estabilidade.

Em suas contrariedades e ideais, o circo, no início do século XIX, dialogava em muitos aspectos com o Romantismo enquanto escola. O espetáculo circense concentrava todos os saberes artísticos, oriundos das artes populares, e já havia conquistado algumas liberdades estéticas que nem sequer nos teatros mais avançados da época se mensurava, como o contato direto com o público e a improvisação nas entradas dos palhaços, bem como as atrações exóticas trazidas de outros países, animais nunca antes vistos e muitas outras atrações. Essa característica encantava os românticos, que acreditavam residir nas formas populares a verdadeira arte e a identidade de um povo. Por meio disso, ademais, o circo conseguia dialogar com a essência da cultura local, o que ia ao encontro do que defendiam os românticos quanto à busca por uma identidade nacional. O teatro de vanguarda, posteriormente, desenvolverá muito de seus postulados com base no teatro de feira, nos artistas da *Commedia dell'Arte* e no circo, o que será retomado posteriormente.

O espetáculo circense, apesar de estruturado de uma forma lógica, de acordo com as reações que se queria provocar na audiência, é um espetáculo em que o objetivo é causar emoções fortes ao público. Não há lugar para o racionalismo contemplativo de quem analisa um quadro imóvel ou a postura passiva diante de uma obra de arte tradicional. O movimento é frenético e as atrações acontecem sucessivamente, com interlúdios – cômicos, geralmente – entre elas. A fluidez e dinamicidade da totalidade do espetáculo também confluíam para os ideais românticos.

²² Idem. (p.24).

O circo também manifestava a sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo e, ao contrário da valorização dos atos intelectualistas do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, quer seja pela via do sublime, quer seja pela do grotesco²³.

O *clown*, nesse contexto, é a manifestação do corpo grotesco, que contrasta com os sublimes voos dos trapezistas ou os mundos inebriantes criados pelos mágicos. Era cada vez mais comum, o que corrobora esse contraste, nas entradas clownescas, nos trapézios, ou até nos números com animais, a presença das mulheres. A aparente delicadeza que envolve o universo feminino provocava uma tensão interessante quando próxima à força dos animais ou aos desengonçados *clowns*²⁴. Ainda no terreno da palhaçaria, é comum, até os dias atuais, números de palhaços em que moças com aparência delicada sejam convocadas na plateia para participarem das entradas ou reprises. Um bom exemplo disso é o palhaço Galetti, que constrói o seu número de equilíbrio na corda bamba com a sua filha, que, primeiramente, executa as manobras de uma forma leve, sem abandonar certa sobriedade. Essa performance prepara o público para o que virá. Há, então, grande contraste quando o palhaço vai realizar suas manobras na corda. Trabalhando constantemente com o erro e os desdobramentos disso, Galetti prende a atenção de todos com enrosco e dificuldade, até que num piscar de olhos atravessa toda a corda. Eis o mundo às avessas proposto pelos *clowns*.

A escola soviética, sem dúvida alguma, transformou radicalmente o circo russo. De todas as modalidades apresentadas, a palhaçaria foi uma das que mais sofreu transformações. Há, para além das reformas estéticas, necessárias a qualquer arte para que se mantenha viva, um motivo político-ideológico, que funciona como mola propulsora desse movimento.

Era seguido o modelo dos palhaços europeus do século XIX, principalmente porque muitas famílias da Inglaterra e França, por exemplo, se instalaram na Rússia.

²³ Idem (p.44).

²⁴ Algo lícito a se perceber é a predominância, no circo tradicional, de palhaços homens. Não podemos afirmar categoricamente o motivo disto, mas, parece que as mulheres, quando abandonam as suas funções (no trapézio, no tecido, assistente de atirador de facas, etc.), não caem na palhaçaria como o homem. Elas ocupam outros postos, até mesmo nos bastidores. Outro fator é a associação da feminilidade ao belo e sublime, o que as distancia do universo *clownesco*. Atualmente, o número de palhaças cresce significativamente, sendo comum encontrar mulheres nesse ofício em ruas, teatros e picadeiros.

O circo foi introduzido nesse país em 1793, por Charles Hughes e o seu Royal Circus. Desde então, até 1917, ele seguiu o modelo europeu admitindo a polaridade Clown Branco e Augusto. Em torno da revolução de 1917, no entanto, houve uma mudança significativa nos tipos cômicos russos. Os palhaços russos abandonaram as características dos ocidentais e procuraram novos caminhos em conformidade com o novo que a época almejava. Eles colocaram os velhos estigmas da arte clownesca em um novo registro e superaram a oposição básica da comicidade circense. Após a Revolução, os palhaços russos procuraram outros caminhos para a comicidade. Essa busca levou-os ao encontro de personagens conhecidas e Chaplin foi a principal delas. A arte clownesca associou-se à luta política, surgindo a figura do *clown-tribuno*, que participava das marchas populares e também das militares²⁵.

Até a Revolução de 1917, portanto, os *clowns* seguiam os paradigmas já trabalhados pelos palhaços mais a oeste. A maquiagem exagerada, o figurino, os tapas e gags, assim como o repertório, era praticamente tudo importado. Isso, para os *clowns* e os pesquisadores soviéticos, era visto com maus olhos, pois essas práticas não estavam de acordo com o modo de vida dos trabalhadores soviéticos. *Clowns* como Karandach, Oleg Popov, Engibárov e outros, começaram a desenvolver seus números buscando proximidade com o *homo-soviéticus*, suas virtudes e seus fracassos.

Vale ressaltar, entretanto, que no domínio da arte, é grande a possibilidade de cair em anacronismos e cadafalsos estéticos quando se propõem comparações de cunho estético, nas quais são tecidos juízos de valor; principalmente se levarmos em conta as diferentes épocas e diferentes fatores culturais nos quais se manifestam. Os palhaços soviéticos inauguraram técnicas e um posicionamento político muito peculiares e avançados em relação aos de outras localidades do mundo, mas não nos esqueçamos de que eles viveram em um contexto sócio-político muito particular, o que reflete sem dúvida em suas criações.

Na França, por exemplo, como aponta o pesquisador Tristán Remy, existiram *clowns* excepcionalmente talentosos e inventivos, como Rhum, por exemplo. Este, com uma feição particularmente melancólica e de forte personalidade, apresentava-se (com seus parceiros Dario e Bario) com um paletó escuro, da mesma tonalidade de suas calças curtas, com pouca maquiagem e uma habilidade imaginativa fora do comum, levando o público às mais diversas situações e gradações de riso. Há uma entrada, por exemplo, das que foram transcritas por Tristan Rémy na obra *Entrées Clownesques*, chamada *A Televisão*. Nessa entrada, Rhum leva o público em uma “viagem futurista” com o advento do televisor. Ele instala uma câmera em sua casa e vê o que lá acontece. O número se constrói até o ponto em que ele vê que está sendo traído pela esposa, com o primo. O ridículo desse homem, que pensa exercer algum

²⁵ BOLOGNESI, Mário Fernando. “Os palhaços e seus tipos”. In: *Palhaços*. Ed. Unesp, 2003. (pp. 80-81).

poder sobre sua mulher, a forma como ele narra o que se passa e o seu estado são muito fortes e prendem o público pela imaginação.

Rhum.

Da mesma forma, os Fratellini não eram somente palhaços com a cara enfarinhada que desferiam bofetadas aos montes, como apontam alguns pesquisadores; em seu tempo foram personalidades dotadas de grande generosidade e habilidade cênica. Todos eram instrumentistas e “burlavam”, de certa forma, a polaridade existente entre Branco e Augusto. Além de se apresentarem em três – o que molda o jogo com a figura do contra-augusto²⁶ (Albert Fratellini) –, o clown branco, François Fratellini, não se comportava de forma autoritária como os outros brancos de sua geração, por exemplo: Antonet, Pipo ou Footit, de quem falaremos mais detalhadamente no segundo capítulo. Os clowns brancos, na maioria das vezes eram repressores e violentos com seus augustos. Isso revela a filiação desses números com a pantomima inglesa, extremamente violenta, e um fator – novamente – sociocultural.

²⁶ Também chamado de contra-palhaço, em francês *contre-pitre*, é o nome dado ao segundo augusto de um trio de palhaços. De personalidade mais excêntrica e espalhafatosa que o augusto, em algumas entradas, alia-se ao branco para pregar peças no augusto.

Albert (Contra-augusto), François (Branco) e Paul (Augusto)

As breves descrições anteriores mostram a impossibilidade de classificar todos os *clowns* europeus – e isso vale para quaisquer outras localidades e épocas – da mesma forma, como se fossem todos a “cópia” um do outro. Paradoxalmente, mesmo que haja uma tradição circense de números e técnicas, ela é destruída e enaltecida a todo instante, pois, no domínio da palhaçaria, os *clowns* apresentam entradas tradicionais de outros palhaços, mas sem deixar de recriá-las a seu modo.

Os *clowns* soviéticos abominavam as técnicas da palhaçaria clássica, inclusive as desenvolvidas por alguns de seus conterrâneos, como Bim Bom, Dim Dom, os irmãos Kostandi, Irmãos Lavrovi, Koko e Roland e outros; que seguiam a polaridade branco-augusto e trabalhavam os números clássicos, destituídos de engajamento político e temas marcadamente nacionais. Eles abandonam, então, os figurinos exagerados, as maquiagens excessivas e a relação entre os *clowns* alicerçada por uma figura autoritária e inteligente em contraste com outra, inocente e crédula – mesmo que este, na maioria das vezes, reverta o jogo. Na União Soviética, os números eram desenvolvidos com base no que ocorria no calor do momento e a relação entre os palhaços na cena ocorria pelo contraste de suas personalidades. Na dupla Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin, por exemplo, os dois possuíam mais ou menos a mesma indumentária e maquiagens semelhantes, porém, a agilidade e o olhar perscrutador de Chuidin contrastava com a expressão tranquila e doce de seu parceiro Nikúlin. Adentraremos com maior foco no universo de cada uma dessas figuras e em suas realizações no picadeiro, mas, antes serão necessários alguns esclarecimentos acerca das vanguardas e do ambiente que proporcionou a sua ascensão.

Capítulo II – As Vanguardas Russas e o Circo

2.1 – O Teatro de Vanguarda: A feira e o resgate da teatralidade

Na abordagem das técnicas circenses pretendidas neste trabalho, a ênfase recai sobre a figura mais inquietante, por vezes assustadora, dos picadeiros: o *clown*. No caso soviético, eles desempenharam, sem dúvida nenhuma, um papel fundamental na vida social, além de trazerem frescor e novas perspectivas às artes cênicas no século XX. Em grande parte isso se deve a um movimento no teatro moderno de buscar inspiração em formas teatrais consideradas menores pela “intelectualidade teatral”, que são

formas teatrais cuja especificidade trazia no seu bojo uma desvalorização, quando não uma eliminação, do texto. Apesar dos seus sucessos, a pantomima permaneceu sendo, no século XIX, uma atividade marginal, e hoje em dia tende-se ainda a esquecer que a palhaçada circense, o music-hall, o balé e a ópera também fazem parte do teatro²⁷.

O problema da superioridade do texto teatral estava intimamente ligado à “hierarquização” das funções nas companhias de teatro. O teatro naturalista ainda centrava na figura do dramaturgo o grande progenitor da ideia, que seria organizada pelo diretor e seguida à risca pelos atores, cenógrafos, músicos etc. Da mesma forma, no teatro simbolista a palavra ganha outro patamar, mas tão alto que era difícil atingir os ideais ali descritos por meio de qualquer materialização cênica. Assim, o ator não possuía autonomia suficiente para a criação da personagem conforme a sua personalidade e o recorte de suas experiências.

Konstantin Stanislávski, com sua particular argúcia, soube compreender que o ator também é um criador e não somente um instrumento para “falar” o texto. No caso do trabalho com a estética simbolista, ele próprio – quando encena a trilogia *Os Cegos*, *A Intrusa* e *Interior*, em 1904 – encontra dificuldades em encenar adequadamente o chamado “novo drama”. Como mostra o Prof. J. Guinsburg, ao citar um trecho de *Minha Vida na Arte*, Stanislávski encontrava-se aflito e se perguntava:

²⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. “O Trabalho com o Texto”. In: *A Linguagem da Encenação Teatral*. Ed. Jorge Zahar. (p. 47).

Meu Deus!... Será possível que nós, artistas do palco, estamos condenados pela materialidade de nossos corpos a exprimir eternamente um grosseiro realismo e nada mais? Será que estamos destinados a não ir mais longe que os realistas foram na pintura, em seu tempo? Será que somos apenas precursores na arte cênica? E o balé e seus melhores expoentes, Taglioni, Pávlova e outros?... Não há aí separação de materialidade do corpo? E os acrobatas que voam como pássaros de um trapézio a outro? Nunca se poderia crer que possuem um corpo. Isso significa que pode haver uma separação do corpo. Ela deve ser descoberta e desenvolvida...²⁸

É interessante perceber que, mesmo Stanislávski, considerado no ocidente de forma geral o “naturalista” por excelência, devido ao desdobramento de seu trabalho no *Actors Studio*, alude às artes circenses e à dança como modalidades cênicas que podem trazer inovações ao teatro. No trecho supracitado, não há como não perceber que, além de uma busca estética, há um desejo de autonomia na realização da materialidade cênica em detrimento do texto.

A recusa à “textocentrização” e a tentativa de resgatar a criação do ator e encenação foram práticas adotadas no teatro de vanguarda europeu no século XX. Isso proporcionou o retorno a algumas práticas marginalizadas pela elite nas artes cênicas. Na Rússia, os cubofuturistas e, posteriormente, os construtivistas fizeram com que esses anseios se manifestassem entre os encenadores do período. Com o pensamento voltado às relações das vanguardas com as artes circenses, principalmente no trabalho dos palhaços e dos atores, é necessário entendermos como esse diálogo acontece.

No começo do século XX, na Rússia, ocorre uma chamada *cirquização* do teatro e uma *teatralização* do circo, ou seja, uma relação entre circo e teatro em que ambos os elementos se transformam pela ação do outro. Utilizando como ponto de partida a ideia de que os palhaços do circo são herdeiros diretos das máscaras da *Commedia dell’Arte*, entendamos agora como se deu a inserção dessas máscaras em solo russo e como as relações dos personagens da *Commedia dell’Arte* se transformaram nas relações entre *branco* e *augusto*. Da mesma forma, veremos de que maneira esse *jogo* foi incorporado nos trabalhos realizados pelos encenadores do teatro russo de vanguarda.

As origens da *Commedia dell’Arte* são remotas, daí uma das dificuldades em precisar quando exatamente surgem as primeiras companhias. Sabemos que os grupos de teatro itinerantes que circulavam pela Europa, desde a alta Idade Média, são oriundos dos rituais praticados pelas sociedades ditas primitivas, em que as máscaras eram utilizadas pelos sacerdotes com a finalidade de se conectarem com o mundo oculto dos espíritos. Além disso,

²⁸ GUINSBURG. “O Estúdio de Stanislávski e Meierhold: O Encontro do Desencontro”. In: *Stanislávski, Meierhold & Cia*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2008. (p. 21).

não podemos perder de vista que as máscaras sempre estiveram presentes em ritos de passagem como cerimônias religiosas, casamentos e sepultamentos.

A máscara no processo ritual é algo, portanto, sagrado; longe de um simples ornamento, é o meio através do qual o oculto se comunica com os homens. O caráter sagrado da máscara ritual será conservado nessas companhias mambembes de teatro, bem como a sua simbologia. Cabeças de animais e feições angulosas dotadas de cores e texturas das mais variadas, que se modificam de acordo com cada cultura, serão utilizadas no processo de criação dos atores.

Sobre o uso das máscaras na Idade Média, M. Bakhtin aponta para a importância das mesmas na representação dos tipos sociais de forma *carnevalizada*:

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo: a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos²⁹.

Com as transformações político-sociais que culminaram na passagem da Idade Média à Idade Moderna, houve, por conseguinte, uma modificação nesses grupos teatrais itinerantes. Mesmo que muito do que vinha sendo desenvolvido por eles tenha se conservado, o uso das máscaras se modifica substancialmente. Ocorre um processo de “humanização” das figuras representadas pelas máscaras, que passam a representar tipos marcantes da então recente sociedade burguesa. Como a *Commedia dell’Arte* nasce na Itália, as máscaras representam alegoricamente cidadãos de todas as regiões do país, além dos estrangeiros que ali passam para travar relações comerciais ou fixar residência. Em suma, representam um microcosmos carnevalizado e grotesco da sociedade italiana.

Tradicionalmente, situa-se o nascimento da *Commedia dell’Arte* em meados do século XVI. O primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou “cômicos”, de que se tem conhecimento data de 1545. Na outra ponta, marca-se como o fim da *Commedia dell’Arte* o fim do século XVIII³⁰.

²⁹ BAKHTIN, M. “Introdução: Apresentação do Problema”. In: *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. (p. 35).

³⁰ BARNI, R. “Mas o que é, afinal, a *Commedia dell’Arte*?” In: *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’Arte*. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2003. (p. 17).

O nome *Commedia dell'Arte* traz já uma nova carga ao trabalho dessas companhias, principalmente no que diz respeito aos atores. Pois nesse período, esse trabalho desenvolvido passa por um processo de profissionalização. Nasce a figura do *capo comico* – espécie de diretor que encabeçava as companhias, geralmente familiares. Flaminio Scala é um exemplo de *capo comico* que, além de escrever inúmeros *canovacci*, pertencia a “uma das maiores companhias da época, *I Gelosi*³¹” e atuava sob a máscara de enamorado, de nome Flavio, impressionando o público pelo domínio erudito da língua.

Nesse período, o ofício desenvolvido por essas companhias “se centra e vive, ao redor de seu eixo principal: os atores³²”, os quais disseminaram, por meio de suas habilidades e de seu corpo acrobático, muitas técnicas utilizadas pelas vanguardas teatrais por todo o mundo. Um dos elementos que possibilitou tal desenvolvimento das técnicas de atuação foi a dramaturgia “aberta” de cada roteiro de ação (*canovaccio*) por eles executado. Tratava-se, resumidamente, de um texto curto em que as ações das personagens eram descritas de forma sintética, sem falas sistematicamente determinadas ou cenas fechadas. As situações dadas abriam espaço a uma infinidade de improvisações que poderiam ser vividas pelas máscaras. Não podemos, entretanto, intuir erroneamente que a improvisação era algo desenvolvido de forma totalmente livre pelos atores. A eles era exigido um treino rigoroso, ademais, cada ator se especializava em uma determinada máscara e com ela seguia por toda a sua vida, aperfeiçoando os seus gestos e cada vez mais procurando entender as relações dela com as demais, todos para a construção de “espetáculos teatrais ‘totais’, com representação, cantos, danças, exibições de diversas habilidades e verdadeiras acrobacias, concentrando diversas competências cênicas³³”.

As máscaras da *Commedia dell'Arte* se dividem em dois núcleos principais na dramaturgia dos *canovacci*, simetricamente organizados. São dois velhos, dois criados (Zanni) e quatro enamorados; somente a criada quebra esse sistema. O cenário, na maioria das vezes, mostra duas casas, uma em cada canto do palco, de onde entram e saem as personagens. Além desses dois núcleos, há algumas máscaras “móveis”: *Capitano*, feiticeira, dono de taberna ou estalagem, etc.

O primeiro velho, **Pantalone**, existe como uma sátira aos mercadores de Veneza. É muito rico e avaro. Em algumas comédias seu nome vem acompanhado da alcunha “dei

³¹ Idem, ibidem.

³² Idem, ibidem.

³³ Idem. (p. 20).

Bisognosi” (dos necessitados), como forma de ironia³⁴. Além disso, aparece quase sempre tolaamente apaixonado, comportando-se como se sua virilidade fosse o seu traço principal, apesar de serem nítidos os sinais do tempo em seu corpo. Movimenta-se por meio de gestos em *staccato*, seus olhos são vivos e, por vezes, assume um comportamento um tanto colérico e autoritário. Em muitas vezes cai nos trâmites de seus criados ou das moças por quem se apaixona. A máscara de Pantalone é escura, com sobrancelhas senis alongadas e um nariz adunco.

Dottore, o segundo velho, por sua vez, é o típico acadêmico – geralmente associado à região de Bolonha, cidade em que comporta a universidade mais antiga da Europa. Fala por meio de aforismos e pensamento pseudo-filosóficos que não passam de um discurso vazio, articulado por meio de palavras empoladas. Seu discurso é repleto de termos difíceis e tom pedante. Na maioria das vezes aparece como um jurista, raramente é médico. É chamado muitas vezes de Dottore Graciano ou *Balanzone* (alusão às Bagatelas que diz ou à balança da justiça). Usa a toga preta dos advogados e quase sempre entra em cena com um livro nas mãos.

Há, também, os **Zanni**, que são os empregados. As representações artísticas de viés cômico dialogam fortemente com o seu tempo e as máscaras da *Commedia dell'Arte* não fogem à regra. Há um motivo, portanto, social e cultural para que os *Zanni* venham da região

³⁴ Idem. (p. 23)

de Bérghamo. A pobreza e a falta de emprego em sua região faziam com que os jovens montanhese a descessem às cidades e desempenharem as mais árduas funções, como carregadores nos portos – geralmente Genova e Veneza – ou carregadores de cestas nos mercados. A população local se sentia ameaçada pela chegada desses trabalhadores e muitas vezes reagia com hostilidade e zombaria. Mas essa zombaria não passava de diversão e confabulação³⁵.

Havia sempre dois *Zanni* em cena. **O primeiro Zanni**, geralmente com o nome de Pedrolino, Bunratino ou Briguella, é aquele que confabula e cria as situações dentro do *canovaccio*. Esse *Zanni* usa a inteligência para obter aquilo que lhe é de interesse, geralmente dinheiro ou proteção. Muitas vezes finge ajudar seu patrão para conseguir o que quer. O corpo desta máscara é curvado para a frente e com os braços fortes, devido ao trabalho pesado. São astutos e têm gana de acumular dinheiro, por esse motivo, engendram uma infinidade de situações e problemas para que depois possam solucioná-los em troca de algum bem material.

O Segundo Zanni é preguiçoso e infantilizado em algumas atitudes, como na parte sensual. Em muitos *canovacci* tenta seduzir a criada da casa, mas, como suas tentativas são frustradas, direciona a sua libido para a gula. É sempre zombado e espancado pelos outros personagens. Nas companhias do norte, o segundo Zanni é representado pela máscara do *Arlecchino* e nas companhias do sul o predominante é a de *Pulcinella*. Apesar do caráter aparentemente ingênuo e brincalhão de *Arlecchino*, sua máscara esconde uma simbologia que flerta com o mal. Há um ponto vermelho em sua testa, cujo significado aponta para o caráter endemoniado desta personagem, como se ele tivesse um chifre que fora lixado. Em muitos momentos do *canovaccio*, *Arlecchino* pratica alguns atos dotados de uma infantil crueldade, o que trás um caráter ambíguo e contraditório a essa máscara. Atua muitas vezes junto ao primeiro *Zanni* ou junto ao *Capitano*, provocando um rico contraponto no jogo cênico. Suas roupas, por terem sido muitas vezes remendadas, deram origem aos losangos vistos até hoje.

³⁵ Idem. (p. 25).

Pulcinella, por sua vez, traz em suas vestes brancas mais suavidade que *Arlecchino*, até mesmo com uma ponta de melancolia. Conserva o mesmo caráter infantil, mas se aproxima mais de um sonhador.

Arlecchino

Pulcinella

É interessante perceber como na França haverá uma transformação da figura dos *Zanni* na máscara de Pierrô. Sobre esta máscara, é mister notar que ela não fazia parte da *Commedia dell'Arte* italiana, em nenhum *canovaccio* de Flaminio Scala, por exemplo, essa máscara aparece. É irrefutável, todavia, a semelhança dos figurinos de Pulcinella e alguns de seus gestos, modificados e adaptados ao contexto francês.

Há também na *Commedia* o **Capitano** (Spavento, Matamoros, Spezzaferro, Fracassa³⁶). Máscara de tom grotesco que mostrava grande virilidade por suas atitudes militarizadas, desafiando a todos. Mas no momento do confronto, toda a sua construção imagética se desfazia em pura covardia. Essa máscara mostrava o descontentamento dos italianos com a atitude de fanfarronada dos dominadores espanhóis.

Havia também as criadas: Smeraldina, Ricciolina, Diamantina, Coralina, *Colombina*. É a versão feminina dos *Zanni*, muitas vezes dotadas de uma beleza mais sensualizada,

³⁶ Sobre este nome e a máscara de Capitão, o cineasta Ettore Scola em 1990 dirige *Il Viaggio de Capitano Fracassa*, obra na qual são abordadas as vidas e dificuldades de uma companhia itinerante.

quando comparadas às enamoradas, por exemplo. Ao contrário dos outros servos, não usavam máscara, eram sempre alvo dos gracejos desajeitados de *Arlecchino* ou de seus patrões. Contribuíam com os planos dos outros *Zanni* e frequentemente eram responsáveis por levar recados dos enamorados uns para os outros.

Colombina

Esmeraldina

Além dessas personagens, há os enamorados. Na maioria dos *canovaccio*, aparecem em dois pares. Essa configuração permite que haja um contraste entre eles, sendo um homem e uma mulher de personalidade mais cômica e sonhadora, enfatizando o amor fraternal, romântico. Os outros dois mostram uma personalidade mais “forte”, ou seja, detêm com mais veemência o controle das situações vivenciadas nas comédias e seu amor é caráter menos idealizado, quando comparado com os outros dois. O contraste dessas personagens mais nobres e “sublimes” promovia instigante contraponto junto às máscaras grotescas dos outros personagens.

Ainda que a aura dos enamorados fosse mais “leve” que a do universo dos servos e dos patrões mascarados, em muitos dos roteiros de ações a sua atmosfera levava o público ao riso por meio de atos um tanto sombrios. Na comédia “A Ciumenta Isabella”, por exemplo, as

intrigas dos enamorados se desenrolam num ambiente noturno, em que Pantalone e Dottore – de nome Graciano nesta comédia – vagueiam pela ruas após uma bebedeira na taberna de Burattino, enquanto Capitão Spavento desafia um dos enamorados – Flávio – para um duelo, fugindo, quando este lança mão de suas armas contra ele. A violência de tom farsesco permeia os *canovacci*, de um modo geral, de forma que o público não se envolvesse emocionalmente, o que sempre gerava o riso. Além disso, na estrutura das comédias, nas quais ocorria uma série de quiproquós, havia a resolução dos mesmos e a restauração da harmonia entre as figuras, sem maiores danos permanentes.

Mesmo que nas comédias o principal seja os temas ligados ao amor, são importantes as relações de trabalho existentes nos *canovacci*, o que nos ajuda a entender muito da relação entre o *clown* branco e o augusto do circo. Primeiramente, há uma relação hierárquica entre os patrões e empregados, que apanham e são humilhados por eles. Mas, as relações entre essas máscaras não são pautadas apenas na questão das camadas sociais, elas nos possibilitam pensar a questão da função no *jogo* cênico. Um exemplo disso é a relação de Pantalone e seu criado Pedrolino (relação esta que aparece em muitas das comédias). Pedrolino, por ser empregado, já se encontra em uma posição de augusto com relação ao seu patrão, por este representar a ordem e a disciplina em relação a ele. Em alguns casos, porém, isso se inverte, pois Pedrolino – o primeiro *Zanni* – com a astúcia que lhe é peculiar, engana o seu patrão nos fios de suas imbricadas tramas. Dessa maneira, ele faz com que o patrão haja de acordo com a sua forma de organização. Não queremos afirmar aqui que eles invertem as suas máscaras, mas que há uma filiação direta das entradas *clownescas* do circo e os roteiros da *Commedia dell'Arte*. Em muitas entradas e reprises, o augusto é humilhado pelo branco, mas consegue inverter a situação e surpreender o público com a sua lógica própria. A dupla Foottit e Chocolat, clowns que fizeram escola no fim do século XIX, é um exemplo significativo.

Foottit aprendeu as artes circenses com o seu pai, que já se apresentava como acrobata e *clown* em um circo em Manchester, construiu um *clown* “inteligente, nervoso, desenvolto³⁷”, que se apresentava com um figurino próximo ao de um pierrô, que ajudava a compor a imagem de sua máscara branca. Seu parceiro, Chocolat, de nome Raphaël, era cubano e chegou a Bilbao para trabalhar como servente de “Madame Castanio, residente em uma grande propriedade em Castrosopuerta³⁸”. Teve vários empregos, trabalhando até mesmo como mineiro, até que encontra o *clown* Tony-Greece, quem o contrata e o leva para trabalhar com ele no circo. Um serviçal já era, na época, um elemento cômico no circo, no caso de Raphaël, entretanto, o fato de ser negro contribuía para que a sociedade o visse como um personagem cômico, devido ao exotismo atribuído aos negros nesse período.

Tony-Greece foi contratado pelo *Circo Moderno* de Paris e com ele levou Raphaël, o futuro Chocolat. No *Circo Moderno*, Foottit, companheiro de trabalho de Tony-Greece, prestou atenção nas habilidades cômicas de Raphaël e o chamou para que realizassem a parceria. Chocolat era o oposto de Foottit no picadeiro: “limitado, com movimentos lentos e com uma capacidade para quase tudo suportar³⁹”. Segundo Foottit, Chocolat era alguém imperturbável, de uma excentricidade combinada a sua estupidez. Era de uma cordialidade estoica que se assemelhava a uma força da natureza, o que possibilitava a ele desenhar as situações mais desconcertantes⁴⁰. Justamente essas situações “um tanto embaraçosas”, para se dizer o mínimo, eram o que gerava mais prazer ao público, que apreciava a maneira humilhante como o negro era tratado, incrementada com elementos farsescos envolvendo tapas, pontapés e perversidades várias, geradas pelas situações das entradas cômicas. Evidentemente, esse é um caso extremo, em que o racismo torna mais perverso. Outros *clowns* do mesmo período, os já mencionados Bario, Dario e Rhum, ou os irmãos Fretellini, não trabalhavam dessa forma, por mais que as relações de branco e augusto ali estivessem presentes.

Como vimos nos exemplos citados, a *Commedia dell'Arte* mudou os rumos de todo teatro na modernidade, influenciando os artistas circenses e dramaturgos como Goldoni e Molière em suas comédias. Isso se deve, dentre outras razões, à itinerância das companhias italianas, que disseminaram essa modalidade teatral pela Europa. Com as políticas reformistas de Pedro, o Grande, a *Commedia dell'Arte* chegou ao solo russo.

³⁷ RÉMY, T. “Foottit eu Chocolat”. In: *Les Clowns*. Ed. Bernard Grasset, Paris. (p. 111).

³⁸ Idem. (p. 109).

³⁹ Idem. (p. 111).

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

Em seu projeto de reformar a Rússia, que incluía o desejo de abrir as suas portas ao ocidente com a construção de São Petersburgo, Pedro I traz a Moscou, em 1702, uma companhia de atores alemães, liderada pelo empresário Johann Kunst. No mesmo período chegam ao solo russo companhias para apresentar entreatos cômicos inspirados na *Commedia dell'Arte* e na farsa francesa⁴¹. Ainda no início do século XVIII, esses entreatos são representados no Teatro de Natália Alekseiêvna, sobrinha de Pedro, aos quais se amalgamaram elementos da sátira sociopolítica desse tempo. Consta que “a primeira trupe de comediantes italianos foi enviada por Augusto II, em 1731, diretamente da Itália, como presente à Anna Ioánovna, na ocasião de sua coroação”. Após a chegada desse grupo, os personagens da comédia italiana popularizaram-se, saindo da corte, e se fundiram com algumas personagens das feiras russas, como Petruchka, o arlequim russo.

O conhecimento, por parte dos habitantes das duas capitais, das arlequinadas, resultou no fato de que o Arlequim, Kedril (também conhecido como Pedrilo, Petrukha Farnos, que surgiu graças ao palhaço da imperatriz Anna Ioánovna, o italiano Pietro Miro) e Pantalón tornaram-se uns dos personagens cômicos mais queridos do povo russo, protagonizando os quadros *lúbok* e *intermezzo* do teatro de rua russo. A vontade de apresentar nos feriados as comédias com participações desses bufões fez com que a tesouraria passasse a destinar à polícia uma verba especial a ser gasta na organização dos teatros populares, que começaram a surgir, a partir do ano de 1771, nas capitais. Cada companhia amadora tinha o seu próprio *capocomico* que não apenas dirigia mas também compunha suas “arlequinadas” – *intermezzo* que posteriormente foram reunidas em múltiplas coletâneas⁴².

A aceitação dessas personas cômicas pelas camadas mais populares da sociedade mostra a força das “arlequinadas” que, por meio de improvisações e sátiras, conseguiam criar uma relação de proximidade com o público. Desde sempre, a *relação* com o público é uma característica fundamental para o desenvolvimento das técnicas de *clown*. Esse percurso aponta para o modo como esse tipo de atuação será encampada pelo circo soviético e pelo teatro russo de vanguarda, sendo, portanto, um de seus elos em comum.

Antes de adentrarmos mais detalhadamente nos pontos de contato entre as artes cênicas e o circo, é preciso dar um passo atrás e entender como se deu o processo de consolidação das vanguardas no campo das artes, não só das artes do palco, mas também das artes pictóricas e sensoriais. Concomitantemente, tentaremos expor algumas diferenças fundamentais entre os

⁴¹ Cf. THAIS, Maria. “A Tradição da Teatralidade: Fontes”. In: *Na Cena do Dr. Dapertutto*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2009. (pp. 111-113).

⁴² SCHERBAKÓV, V. “Os Motivos da Comédia de Máscaras Italiana na Arte de Encenação Russa dos anos 1910-1920”. In: *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. Ateliê Editorial. São Paulo, 2011. (pp. 63-64).

movimentos de vanguarda europeus e os russos, esclarecendo, assim, algumas peculiaridades dos artistas russos e, conseqüentemente, sua maneira de se relacionar com o circo e com os *clowns*.

Na Europa, o termo vanguarda era já empregado mesmo antes das manifestações mais significativas das escolas as quais temos hoje acesso. O escritor francês conhecido mundialmente como “o pai da modernidade”, Charles Baudelaire, utiliza o termo vanguarda em 1864 em sua obra *Mon coeur mis à nu* para se referir a literatos que já realizavam procedimentos mais ousados⁴³.

Primeiramente, o que chama a atenção no termo “vanguarda” é a alusão ao militarismo⁴⁴, todavia, segundo Philadelpho Menezes⁴⁵, é compreensível a adoção de termos militares em uma cultura que cresceu e se fortaleceu entre o militarismo nacionalista de Napoleão e o nascimento da esquerda, o que viria a desembocar na Comuna de Paris.

Do referido texto de Baudelaire, alguns conceitos importantes podem ser extraídos a fim de elucidar pilares básicos do que seriam as vanguardas estéticas. Primeiramente, aponta – ainda que indiretamente – que a distinção entre *modernidade* e *vanguarda* merece ser discutida, uma vez que a vanguarda exige do artista que este siga os padrões de uma determinada escola em seu processo de criação. Para o autor de *As Flores do Mal*, isso restringe a liberdade do artista e a sua criatividade. Ele, que acompanhou a marginalização dos poetas por parte da sociedade industrial, seguiu ideais estéticos de forma solitária e consolidou sua poética sem necessariamente pertencer a qualquer grupo. A individualidade do artista, no século XX, será um traço distintivo entre os artistas modernos e os artistas de vanguarda.

Noções como a visão social da arte de vanguarda e a utopia da mescla entre a vida e a arte são discutidas por ele; como contradições que viriam a se perpetuar não só nas vanguardas primitivas do século XIX, mas também nas vanguardas do século XX. Para o poeta “maldito”, que não consegue se inserir no contexto presente e salienta o lado negativo da vida nas grandes cidades, sua superficialidade e relações liquefeitas, é inaceitável os vanguardistas (os primeiros) que colocam a sua arte como um instrumento político vinculado a um grupo ou a uma ideologia.

⁴³ MENEZES, Philadelpho. “O eclipse do passado”. In: *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. Experimento. São Paulo, 1994. (p. 79).

⁴⁴ O termo vanguarda vem do francês *avan-garde*, que designavam os soldados que lutavam na linha de frente nas batalhas.

⁴⁵ Op.cit.

No seguinte trecho, Menezes mostra como alguns dos preceitos de Baudelaire irão se materializar com o nascimento das vanguardas artísticas:

Mesmo sem se referir àquele vanguardista do século XX, que daquele original do século XIX se distancia principalmente pela inversão do papel da arte (no século XX, a visão social é que se dissolve e se adapta ao projeto artístico das vanguardas, ao contrário daquele momento inicial, quando a arte e o artista são submetidos à disciplina da visão social), Baudelaire sintoniza elementos que passariam a compor também o quadro de contradições internas das vanguardas posteriores: a utopia da integração estética-ética (ou seja, um modo de conciliar arte e vida) muitas vezes se resolveria no campo da transitoriedade das fórmulas inovadoras circunstanciais; a criação de grandes projetos estéticos grupais, contidos nos movimentos das vanguardas, cancelaria as possibilidades de afirmação das próprias ideias pelo fato de conter, na disciplina e nos preceitos de grupo, uma pregação subliminar (quando não explícita) de anulação das individualidades em função do coletivo⁴⁶.

Do trecho destacado, vemos que Baudelaire discute dois pontos que serão caros às vanguardas em geral, mas que no caso russo assumem importância ímpar: a vontade dos artistas de incorporarem os seus preceitos estéticos no cotidiano e a consolidação do fazer artístico sob um pensamento comum entre os de mesma corrente estética.

O teórico italiano A. M. Ripellino⁴⁷ mostra como os cubo-futuristas adotavam seus ideais artísticos na própria vida, por meio de indumentárias e hábitos extravagantes que chocavam a sociedade da época. Com o foco na figura de Vladímir Maiakóvski, o ensaísta resgata alguns fatos curiosos sobre esse grupo.

Vassíli Kamiênski assim recorda em suas memórias a primeira aparição em público dos cubo-futuristas fantasiados:

Burliuk tinha uma sobrecasaca com listras de várias cores e um colete amarelo com botões de prata, além da cartola.

O meu terno parisiense, cor de cacau, era guarnecido com brocados de ouro. Também levava uma cartola na cabeça.

Com o lápis de sobancelha Maiakóvski desenhou na minha testa um aeroplano e sobre uma das faces de Burliuk um cachorrinho com a cauda levantada.

Tínhamos um aspecto de mascarada, extraordinariamente pitorescos...

Às doze em ponto, cada um de nós com uma colher de pedreiro presa na botoeira, apresentamo-nos na ponte Kuzniétzki.

⁴⁶ MENEZES, Philadelpho. Op.cit. (p. 80).

⁴⁷ RIPELLINO, A. M. “As Aventuras dos Futuristas”. In: *Maiakóvski e o teatro de Vanguarda*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1986.

*Entrando lentamente, com absoluta seriedade, começamos logo a recitar, um de cada vez, os nossos versos.
Rígidos, austeros. Sem sorrisos.*

Muitos tomam-nos por artistas do picadeiro, campeões de luta franceses ou até por índios da América⁴⁸.

À primeira vista, um relato desses poderia soar quase meramente documental, porém, os nomes citados pelo poeta e ele próprio já traziam consigo obras que, apesar de não agradarem à maioria dos críticos e ao cidadão russo médio, apresentavam consistência formal e relevância histórica. O que eles queriam, enfim, era vivenciar e mostrar a sua arte.

Ao nosso objeto de estudo essa passagem é bastante elucidativa, pois mostra já uma ligação de Maiakóvski e os artistas russos das vanguardas com as artes circenses. Ademais, o fato de sentirem prazer ao se expor ao ridículo mostra que, além de um postulado estético que trazia como um de seus pilares a valorização das artes populares, e aí se insere a arte *clownesca*, eles próprios viviam momentos *clownescos* em suas aparições. Segundo relatos da época, quando Maiakóvski começava a vociferar seus poemas, os que se encontravam ao redor assistiam a verdadeiras performances de um ator burlesco, “como um misto de traços atléticos e clownescos⁴⁹”.

Esse desejo de chamar a atenção era sempre ligado a um ideal político e estético. Assim como artistas de outras escolas artísticas recorriam a um tipo de experimentalismo que trabalhava com materiais inusitados ou manifestos com críticas diretas a figuras importantes da sociedade, os cubo-futuristas russos, além de realizarem ações similares, iam ao encontro do público por meio de recitais performáticos de poesia.

No futurismo italiano, havia também a ideia de promover a aparência dos artistas com a finalidade de mostrar as suas ideias. O problema é que, devido ao enaltecimento quase absoluto que a escola de Marinetti e seus seguidores faziam das máquinas, caíam eles numa contradição quanto ao modo de produção de suas vestimentas.

Como primeiro movimento de vanguarda, o Futurismo propõe a intervenção no campo da produção industrial da moda dentro de uma ótica de exaltação da indústria enquanto nova técnica, mas de negação dos produtos dessa mesma técnica. Talvez nesse sentido possa se entender grande parte da contradição dos futuristas em,

⁴⁸ Idem. Apud. Vassíli Kamiênski. *Jizn s Maiakóvskim (Vida com Maiakóvski)*, Moscou, 1940. (pp.20-21).

⁴⁹ Idem. (p. 22).

ao mesmo tempo enaltecer o presente e refutá-lo, num comportamento agressivo contra o resto da sociedade⁵⁰.

Nesse caso, a paixão dos Futuristas pelas máquinas, pela velocidade e pela produção em escala industrial tornava-os, em certa escala, reféns desse processo e de suas consequências. Assim, uma relação estreita entre a vida e a arte se tornava praticamente improvável.

Para os cubo-futuristas, não havia, conforme mostra Philadelpho Menezes, um desejo megalômano de interferir diretamente no mundo da moda, como queriam os futuristas italianos. As vestimentas que compunham as aparições públicas deles eram, em grande parte, feitas por eles mesmos, ou adaptadas, com o intuito de chocar a sociedade e chamar a atenção dela para a sua arte. Com a Revolução de Outubro, entretanto, os movimentos de vanguarda na Rússia sofrem intensa transformação, podendo vislumbrar uma influência maior na sociedade por meio dos moldes soviéticos.

No vazio da desorganização social, os movimentos de vanguarda encontraram lugar para atuar diretamente no processo de construção da sociedade socialista, fornecendo, segundo a sua visão, ligações entre a concepção marxista e o fenômeno da experimentação artística e, principalmente, entre essa experimentação e a produção industrial (...) Esse transplante alcança seu resultado mais imediato e expressivo justamente no âmbito da indústria da vestimenta⁵¹.

Vemos claramente que há divergências políticas entre os dois grupos artísticos, de um lado, os cubo-futuristas trabalhavam em prol do socialismo, enquanto os italianos se concentravam em questões estéticas ligadas ao desenvolvimento industrial nas grandes cidades, apropriadas posteriormente pela direita. Focados em projetos voltados ao coletivo, não poderiam estes centrar-se em uma única figura, mas sim num grupo com uma mesma concepção de mundo. Até uma figura emblemática como Maiakóvski, pelo menos num primeiro instante, concebe a sua arte aliada a normas muito claras. Sobre isso, mais adiante veremos como o seu caso foi pouco a pouco se tornando peculiar, à medida que seu descontentamento com a sociedade bolchevique e os seus burocratas ganhou paulatinamente proporções insuportáveis. Essa distinção entre individualidade e trabalho coletivo é um dos fatores principais que distingue os artistas modernos e os artistas de vanguarda.

⁵⁰ MENEZES, Philadelpho. Op. cit. (p.100).

⁵¹ Idem. (p.101).

Por agora, entraremos precisamente nas artes do palco, que nesse período compreendiam um amálgama de todas as artes consideradas menores e o teatro. Além disso, muitos encenadores de vanguarda consideravam que o teatro era uma arte total, que deveria trazer em sua composição elementos de todas as outras. Por meio desse intercâmbio entre todas as artes, pôde-se, talvez como nunca, repensar o espaço cenográfico, os figurinos dos atores, questões relativas à sonoplastia e até maneiras de trabalhar o corpo do ator no espaço. Outro problema que volta à tona é a questão da literatura no teatro. Não só a maneira de utilizar o texto dramático na *encenação* se torna um problema de suma importância, mas como se apropriar de outros gêneros literários e adaptá-los ao teatro e, ainda, como tornar a palavra potente quando aliada ao gesto dos atores e aos outros signos cênicos. Uma das alternativas encontradas foi, por meio do resgate da *Commedia dell'Arte*, trabalhar a improvisação sobre um roteiro de ações. Outra solução, entre muitas, foi a abolição total da palavra: resgata-se a pantomima.

Noções como o lúdico em cena, o jogo, a improvisação e um corpo acrobático como forma expressiva levam os encenadores e dramaturgos, como Maiakóvski, por exemplo, a buscarem inspiração nas formas relegadas de espetáculo. Veremos a seguir como esses artistas incorporaram as técnicas dos mascarados da *Commedia dell'Arte* e de seus sucessores diretos, cuja máscara se reduziu a um nariz, ou, simplesmente a um estado físico, os *clowns* do circo.

Nesse período, especificamente, muitos diretores e encenadores soviéticos começaram a olhar para algumas formas de espetáculo marginalizadas pelo teatro de corte do séc. XVIII e pelo teatro naturalista do século XIX.

Eles resgataram alguns motivos da *Commedia dell'Arte* na Rússia e o *music hall*, além de reconhecerem a importância do teatro de feira e do cabaré. Entre eles, no entanto, havia um ator e diretor com enorme gana de mudar os paradigmas das artes cênicas por meio desses artifícios; trata-se de Vsévolod Meyerhold.

2.2 – Meyerhold: Simbolismo e as máscaras grotescas

Meyerhold, nascido a 25 de janeiro de 1875, em Penza, uma cidade a sudoeste de Moscou, era filho de Emil Fiódorovitch e Alvina Danílovna. Como consta na maioria das referências à sua biografia, foi ela a responsável pelos primeiros impulsos artísticos de

Meyerhold. Era uma mulher ligada às artes, introduzindo-o à música e ao teatro. Também foi ela que lhe proporcionou os primeiros contatos com a *intelligentsia* russa, por meio de encontros com intelectuais e artistas que passavam pela cidade.

Instrumentista e maestro, o encenador defendia que a música era o melhor meio de se organizar a cena e com ela propunha inúmeros jogos aos seus atores. O jogo que se estabelece entre ator e música não é simplesmente aliar os gestos à melodia e aos compassos desta, embora isso ocorresse também como proposta. Muitas vezes, Meyerhold instigava seus atores a fim de que ouvissem e compusessem uma partitura corporal em andamentos distintos dos que ouviam, ou densidades outras em relação aos timbres e melodias dos instrumentos.

Meyerhold, desde o período em que trabalhou no Teatro-Estúdio⁵², até a sua última fase, denominada “sintética”⁵³, dialogou com as demais manifestações artísticas. Ele defendia, sobretudo após 1917, que o teatro deveria abarcar todas as artes, não fundir-se totalmente a elas, mas experimentar um encontro entre as áreas e transformar-se através dele. Esse processo começa em seus trabalhos com o teatro simbolista, quando foi convidado pela atriz Vera Komissarjévskaja para dirigir alguns trabalhos em sua companhia. Vale, por conseguinte, abordarmos algumas características nesse movimento artístico e expor alguns de seus mecanismos, desde seu nascimento até as suas transformações, quando chega na Rússia.

O simbolismo como corrente estética nasce na França, em fins do século XIX, como uma manifestação contra alguns preceitos disseminados pelas escolas realista e naturalista, principalmente no que se refere ao positivismo e ao materialismo como norteadores do pensamento estético e filosófico. Desde o seu surgimento, o simbolismo se manifestou fortemente, entre outras esferas, na poesia; tanto que, até os dias atuais, quando esse período é mencionado, os nomes de poetas como Paul Verlaine, Arthur Rimbaud ou Stéphane Mallarmé são os primeiros a serem citados. Do fim do século XIX francês, contudo, as ideias defendidas pelos simbolistas se espalharam pelo mundo e plantaram suas raízes fortemente em países como Portugal e Brasil. Já na virada do século, um dos poetas mais importantes do simbolismo – considerado o pioneiro dessa corrente em língua portuguesa – foi o português Camilo Pessanha, junto a outros escritores de grande escala, como Eugénio de Castro e António Nobre. Desses ecos, em terras brasileiras, nasceram poetas de extrema importância, como Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães.

⁵² Referimo-nos aqui ao Estúdio da Rua Povarskáia, montado por Stanislávski em 1905 – sob a direção de Meyerhold – para que fossem realizadas experimentações cênicas sem o peso da tradição do Teatro de Arte de Moscou.

⁵³ Em “O Teatro da Teatralidade: Meierhold”, J. Guinsburg mostra que o trabalho de Meyerhold pode ser dividido em quatro partes: a simbolista, a esteticista, a construtivista e a sintética. In: *Stanislávski, Meierhold & Cia.*

Na Rússia, o simbolismo, “que do homônimo francês praticamente só tomou emprestado o nome⁵⁴”, sofreu significativas transformações e adaptações, sendo alçado à categoria de filosofia de vida. Ideias como a aproximação com o “eu profundo”, a comunicação com o mundo onírico e a recusa da arte realista, passaram a nortear os anseios da *intelligentsia* russa, que se via num impasse.

Essa *intelligentsia*, em meados de 1880, achava-se dividida, *grosso modo*, entre dois polos radicais: de um lado o marxismo de Plekhánov⁵⁵, que já havia conquistado subterraneamente uma parte de seus membros; de outro, o idealismo místico de Soloviov⁵⁶. Os primeiros, dando continuidade à tradição iniciada pelo crítico V. Belínski, partiam do pressuposto de que a arte devia contribuir ‘para o desenvolvimento da consciência humana, para a melhoria do regime social’; os segundos, de que a arte já era um objetivo em si, ou seja, pregavam a arte pela arte. Ambas as tendências representavam as pontas de lança num quadro das ideias dominantes e sua convivência, apesar das dificuldades decorrentes do radicalismo das posições e da oposição genética (materialismo histórico de procedência ocidental e idealismo religioso com raízes no eslavismo e vistas no cristianismo ocidental, respectivamente), ora implicava polêmicas diatribes por meio da imprensa, ora intercâmbios impensáveis. De qualquer modo, o choque dessas correntes mantinha borbulhando, de início em fogo brando, o caldeirão das ideias que mais tarde iria se derramar nos acontecimentos de 1905 e 1917⁵⁷.

O “estar entre” essas duas correntes radicais foi um dos fatores determinantes para a peculiaridade dessa escola artística na Rússia. Os adeptos do simbolismo entendiam, de fato, o universo como um sistema simbólico, algo totalmente avesso ao pensamento cientificista dos marxistas e à preocupação excessiva com a forma por parte dos “místicos”. Diante disso, é importante não perdermos de vista que o simbolismo é um dos principais responsáveis pela renovação estético-cultural pela qual passou a Rússia no fim do século XIX e começo do XX.

Essa renovação trouxe – assim como nos países citados anteriormente –, entre outros fatores, um alvorecer da poesia, com nomes importantes como A. Biély, Valéri Briússov, Sologúb e Aleksandr Blok. Após a morte do grande poeta russo Aleksandr Púchkin, em 1837,

⁵⁴ ANDRADE, H. “Breves noções sobre o simbolismo na Rússia”. In: *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. Ed. Humanitas. São Paulo, 2005. (p. 144).

⁵⁵ G. V. Plekhánov (1857-1918), teórico marxista. Suas contribuições à filosofia e à estética marxista deixaram em segundo plano o seu papel de fundador do movimento trabalhista russo. Em suas teorizações sobre a arte abriu novos caminhos ao rentar estabelecer uma ligação entre desenvolvimento artístico e econômico. (N. do A.)

⁵⁶ Vladímir Soloviov (1853-1900), poeta, filósofo e estudioso de literatura. Sua obra *A beleza na natureza* (1889), bem como vários artigos sobre a poesia e os poetas russos constituíram um dos marcos iniciais no que se refere aos estudos de Estética na Rússia. Filósofo da corrente espiritualista, Soloviov considerava a mística uma forma de conhecimento e, portanto, parte integrante da filosofia, e preconizava a síntese da filosofia, da ciência e da religião. Em seus estudos de estética, ele estabelecia ligações entre a arte e a experiência mística. Esses estudos tornaram-se a base da escola simbolista na Rússia e desempenharam notável influência sobre Aleksandr Blok, cujos versos sobre a Bela Dama têm como substrato filosófico as ideias soloviovianas. (N. do A.)

⁵⁷ Idem. (pp.147-148).

a Rússia passou por um período de esparsas vozes poéticas. Além disso, as ideias da *intelligentsia* pululavam e se modificavam a cada geração – desde os *Dezembristas* dos anos de 1820, até os *Niilistas* da década de 1860. Nas artes literárias, desde a década de 1840 até o fim da década de 1870, foram muitas as ideias manifestas em longos escritos em prosa, de autores como Gógol, Dostoiévski, Tolstói, Nikolai Leskov, Tchékhov, entre outros. O ressurgimento da poesia possibilitou diálogos profícuos com outras artes e outras áreas do conhecimento. O teatro foi uma das artes que mais dela se aproximou.

Assim como em outras esferas da arte russa, o teatro passou – de forma contundente e muito particular – por um momento de reavaliação de seus valores quando se aventura nas experimentações simbolistas. Foram dois os principais precursores da cena simbolista na Rússia: Konstantin Stanislávski e seu aluno egresso Vsévolod Meyerhold.

Stanislávski, ao contrário do que se disseminou no ocidente, principalmente após a adoção de seu “método” pelo *Actors Studio* (fundado em 1947, nos Estados Unidos) não restringiu seu trabalho somente ao teatro naturalista. Em sua obsessão pelo trabalho do ator e pela “verdade cênica”, Konstantin Stanislávski foi uma personalidade inquieta, sempre questionando o fazer teatral e seu próprio trabalho.

Na verdade, desde o início as suas atrações estéticas estiveram marcadas por um certo dualismo fundamental: atraía-o a fiel representação da vida em sua forma escrupulosa do naturalismo, com sua análise minuciosa da natureza do homem e das condições do meio e, ao mesmo tempo, caprichos do impressionismo e certos lances poético-metafísicos próprios do decadentismo e do simbolismo, com seus meios-tons e sua sensibilidade repleta de nuances⁵⁸.

Pensando-se nas encenações dirigidas por ele no TAM⁵⁹, há um trajeto que se inicia com montagens como *Tsar Fiódor Ioanovitch* – de Aleksei Tolstói – e *Júlio César* – de Shakespeare –, em que o naturalismo e seu “ateliê das minúcias⁶⁰” se manifestam com o intuito de representar detalhadamente a vida no palco; até o teatro “sociológico”, período pré-revolução em que são encenadas as peças de M. Górkí. Entre esses períodos, há a fase tchekhoviana, na qual se manifestam os tons psicológico-impressionistas na cena. Tais incursões na dramaturgia de Anton Tchékhov, com seus mergulhos profundos na alma humana, abriram já alguns caminhos para os trabalhos futuros com o simbolismo – mesmo

⁵⁸ CAVALIERE & VÁSSINA. “O simbolismo no teatro russo nos inícios do século XX: faces e contrafaces”. In: *Tipologia do simbolismo nas culturas ocidental e russa* (p.113).

⁵⁹ Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko.

⁶⁰ Nome dado por Angelo Maria Ripellino ao primeiro capítulo da obra *O Truque e a Máscara*: “O Teatro como Ateliê das Minúcias”, no qual aborda o método de Stanislávski e algumas montagens realizadas por ele no TAM.

que isso não fosse efetivamente trabalhado na época no TAM. Foi o próprio autor de *A Gaivota* e *O Jardim das Cerejeiras* que, em 1902, sugeriu a Konstantin Serguêievitch “que as inovadoras peças de Maeterlinck fossem montadas nos palcos russos⁶¹”.

O dramaturgo, poeta e ensaísta belga Maurice Maeterlinck foi o principal expoente do teatro simbolista na Rússia, mesmo que tenha sido reconhecida a importância de Ibsen e Strindberg – ainda que seja um tanto problemático classificar como simbolistas esses últimos. Stanislávski já acompanhava há algum tempo o trabalho de Maeterlinck, sem, entretanto, ter o ímpeto de montá-lo de pronto – o que só acontece em 1904:

Em maio de 1904, ele começa a ensaiar três peças curtas de Maeterlinck. Seu interesse pelos textos do dramaturgo belga não era novo. Em 1893, em Paris, Stanislávski assistira ao drama *Pelléas e Mélisanda*, espetáculo encenado por Lugné-Poe, um dos principais idealizadores do simbolismo francês. Desde então, passa a acompanhar com interesse a criação artística de Maeterlinck, embora, durante quase uma década, sequer vislumbrasse a possibilidade de incluir os dramas do mestre do simbolismo ocidental no repertório de sua Companhia⁶².

A empreitada de uma montagem simbolista não foi, contudo, uma tarefa simples para o diretor russo. E ele ainda tateava as melhores formas de adentrar no universo abstrato desse teatro de paisagens nebulosas. Eram necessárias reformulações quanto ao ritmo cênico, à organização do espaço, ao trabalho físico dos atores e à maneira de se trabalhar o texto. Tudo deveria confluir para a criação de uma atmosfera outra, ainda desconhecida.

Konstantin Seguêievitch monta *A Intrusa*, do dramaturgo belga, em 1904. A montagem, entretanto, não obteve êxito. Para além da incompreensão do público – com uma sensibilidade já familiarizada com os paradigmas das encenações tchekhovianas –, parecia transparecer na relação entre palco e plateia a liminaridade atravessada por Stanislávski quanto a sua insatisfação com a cena naturalista e as dificuldades de se trabalhar com os atores que não mais desempenhassem seu papel por meio de corpos e interpretações cotidianas. Seria necessário que os atores entrassem em cena como “personas”, com movimentos e gestos extracotidianos, alusivos, que sintetizassem o que não podia ser dito por palavras, assim como desejava o próprio dramaturgo na concepção de seus trabalhos. O impasse, entretanto, vinha da

[...] impossibilidade de criar caracteres vivos em obras baseadas em generalidades e conceitos abstratos. Os atores acabavam por se converter em máscaras e símbolos, e

⁶¹ CAVALIERE & VÁSSINA. Op. cit.

⁶² Idem. (p.109).

isso, por certo, ia contra a essência mesma do método e das aspirações fundamentais de Stanislávski, que por sua vez, já não se sentia completamente satisfeito com algumas dessas produções, embora tivesse profundo interesse pelas possibilidades artísticas que lhe oferecia o simbolismo⁶³.

Podemos observar, por meio desse momento de transição, os primeiros esboços de uma das noções mais valiosas ao trabalho do ator que viria a ser desenvolvida posteriormente: a *máscara*. Este trabalho específico da técnica da atuação – o qual detalharemos mais adiante – possibilita ao ator um desenvolvimento diferenciado em seus gestos e na maneira de se relacionar com o espaço. Stanislávski, desde o início de seus trabalhos como diretor e pedagogo, incentivava os seus discípulos a praticarem paralelamente ao seu aprendizado na sala de ensaio a esgrima, alguma dança ou qualquer atividade física que auxiliasse na composição de um corpo disponível à interpretação. Por este motivo, entre outros, os seus alunos (os futuros diretores e encenadores do teatro de vanguarda) foram buscar inspiração no teatro de feira, na *Commedia dell'Arte* e no circo.

Stanislávski, portanto, longe da restrição imposta pelos stalinistas logo após a sua morte, não foi um artista ancorado o tempo todo nos preceitos de seu *método*, que, ademais, fora reformulado diversas vezes pelo próprio autor. Foi alguém, por conseguinte, inquieto e atento aos movimentos sociais e artísticos de seu tempo. Assim como perscrutou o trabalho de Maeterlinck por anos, antes de se decidir a montá-lo, sua curiosidade sempre o levava a entrar em contato com diversas manifestações artísticas. Em outros termos, Stanislávski, mesmo antes de se decidir a investigar empiricamente os meandros do simbolismo e das marionetes, manifestou interesse pelo humor e pelo grotesco. Muitos teóricos apontam que, desde os primeiros passos do jovem Konstantín, ainda nas apresentações realizadas num ambiente estritamente familiar, havia, já, uma forte tendência à escolha dos papéis dos homens mais tolos. Da mesma maneira, como nos mostra o ensaísta Angelo M. Ripellino, mesmo em concepções cênicas baseadas em autores consagrados, como Ostróvski, o encenador russo não esteve totalmente desligado das formas teatrais populares:

Frequentemente a sua fantasia desenfreava-se em “prodígios” e metamorfoses do teatro de feira, como se percebe, por exemplo, em *Snégurotchka*⁶⁴, na cena das árvores-fauno que, encrustadas de musgo e líquen, despertavam da hibernação invernal. Árvores com pelagem de raposa, cortiças enrugadas com galhos

⁶³ Idem. (p. 113).

⁶⁴ *A Donzela da Neve*, em português. Texto do dramaturgo Aleksandr Ostróvski, montado por Stanislávski, em 1900, no Teatro de Arte de Moscou.

retorcidos espreguiçavam-se como marmotas surpreendidas pela nova estação. Ásperos troncos chamuscados, negros abrolhos contorcidos libertavam-se do aperto da neve, transformando-se em fantasiosas criaturas silvestres. Um fauno enorme salpicado de musgo e vergônteas, saía com dificuldade da cavidade de um pútrido cepo, agarrando-se com as patas aduncas; outro, ainda sonolento, esfregava seu ventre redondo e avermelhado, o rosto porcino, os olhos ramelosos de fungos. Uma floresta animada, um *tableau vivant* vegetal, uma vitrina de desajeitados espantalhos arbóreos⁶⁵.

Esses procedimentos experimentados por Stanislávski, entretanto, não o salvaguardou do malogro propiciado pela encenação de *A Intrusa*. Esse acontecimento, ao contrário, o impulsionou a continuar com as suas novas buscas estéticas e não o fez desistir do simbolismo. Uma das saídas encontradas por ele para que as pesquisas continuassem foi a utilização de “Estúdios”, que seriam dirigidos por seus melhores alunos do TAM. Um dos mais importantes foi o Teatro-Estúdio da Rua Povarskáia, confiado a Meyerhold, em 1905.

Apesar de sua curta duração, essa experiência plantou sementes frutíferas, tanto no trabalho posterior de Stanislávski, quanto – e principalmente – no trabalho de Vsévolod Meyerhold.

Meyerhold, por desavenças estético-ideológicas com Stanislávski, deixa o TAM três anos antes da fundação do “Estúdio”, em 1902, momento em que era encenado o texto *As Três Irmãs*, de Tchékhov. Nesse período,

[...] após uma viagem pelo norte da Itália, organizou um grupo que recebeu o nome Trupe de Artistas Dramáticos Russos, e que se propunha a levar um novo tipo de espetáculo às províncias do Império. Meyerhold começou por uma cidade da Criméia, Kherson, cujo teatro municipal arrendou para a temporada de 1902-1903. A iniciativa era arriscada, pois nem o diretor nem os demais partícipes do elenco dispunham de recursos materiais para financiar as montagens⁶⁶.

Como mostra J. Guinsburg, o repertório empreendido pelo jovem diretor – junto a “Aleksandr Koshevérov, trãnsfuga como ele do Teatro de Arte, e mais 27 atores⁶⁷” – tomou de empréstimo peças encenadas pelo Teatro de Arte, as “obras escolhidas incluíam, além de *A Gaivota*, *As Três Irmãs* e *Tio Vânia*, de Tchékhov, dramas de Hauptmann e Ibsen⁶⁸”. Quanto

⁶⁵ RIPELLINO, A.M. “O Teatro Como Ateliê das Minúcias”. In: *O Truque e a Alma*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1996. (p.49).

⁶⁶ GUINSBURG, J. “No Palco Stanislavskiano: Meyerhold”. In: *Stanislávski, Meyerhold & Cia*. (p. 15).

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

à maneira de se levar o texto à cena, estava ainda impregnada das técnicas aprendidas por ele quando no TAM, sob a regência de Konstantin Serguêievitch Stanislávski; o que foi reconhecido posteriormente pelo próprio Meyerhold.

A supracitada ida à Criméia rendeu bons resultados, pois, se em Moscou aquela forma de atuar representada ali não mais causava grandes furores, nas províncias foi alvo de grande admiração por parte do público. Isto ocorreu porque nessas localidades os grupos de teatro ainda conservavam o amadorismo das “falas enfáticas” e operavam na chave das grandes figuras das companhias, que, na maioria das vezes, preocupavam-se mais em enaltecer a própria imagem do que com as relações estabelecidas entre as personagens. Os atores de Meyerhold, todavia, haviam aprendido – e nesse momento aperfeiçoavam – as técnicas de representação dos papéis da forma mais verdadeira possível, com ênfase nas relações entre as personagens e na construção de uma poética que se sustentasse na obra de arte em questão. Quanto ao trabalho textual, estudavam os matizes necessários para dizer, no caso das peças de Tchékhov, por exemplo, de forma clara e sutil, justamente o contrário do que gritavam as almas das personagens.

A animação causada pela temporada em Kherson fez com que o grupo continuasse a trabalhar em cidades próximas. Em Sebastopol, Meyerhold monta pela primeira vez um texto de Maeterlinck: *A Intrusa*, encenada “em 18 de maio de 1903, para apresentação que integrou A Noite da Nova Arte⁶⁹”.

A Intrusa, peça cujo título evoca a detentora da maior e mais aguardada experiência humana – a morte –, assim como a maioria dos textos do dramaturgo belga encenada na Rússia, é um entre muitos pontos de contato entre Meyerhold e Stanislávski. O insucesso da montagem de Stanislávski, (note-se, um ano após a montagem meyerholdiana), como citado anteriormente, fez com que o diretor do TAM se tornasse mais inquieto e instigado a conhecer os meandros do simbolismo. Isto, no entanto, não poderia ser realizado por meio da estrutura já estabelecida do Teatro de Arte – “o teatro da autêntica emoção” –, uma vez que nem o público e nem a crítica estavam preparados para algo que fugisse muito do que já havia sido conquistado, sobretudo concomitante à dramaturgia tchekhoviana. Daí vem a ideia de criar espaços nos quais poderiam ocorrer experimentações de várias ordens, sem arriscar o que já havia sido levantado.

O Estúdio da Rua Povarskáia, aberto aos ensaios em 1905, marca uma transição importante na carreira de Vsévolod Meyerhold, uma vez que começa a buscar de forma mais

⁶⁹ CAVALIERE & VÁSSINA. Op. Cit. (p. 112).

contundente, por meio de procedimentos aplicados aos atores e de escolhas quanto à encenação, como extrair as potencialidades do grotesco cênico, sem sucumbir às armadilhas da superficialidade plástica. A busca da forma, portanto, não deveria se dar somente como ceifadora dos estados de alma do teatro naturalista, mas, ser trabalhada para a construção do teatro de *convenção*.

A peça escolhida para o início dos trabalhos foi *A Morte de Tintagiles*, novamente de Maeterlinck, por meio da qual pôs em prática muitas das suas aspirações como pesquisador, encenador e pedagogo:

Durante o processo de criação de *A Morte de Tintagiles*, efetiva-se a estrutura do espetáculo simbolista: Meyerhold rejeita o palco convencional para criar um espaço estreito que buscasse, antes de tudo, formar uma percepção “vertical” do espetáculo. Em vez do cenário tradicional, aparecem telas coloridas que criam a desejada atmosfera do irreal. A interpretação dos atores torna-se acentuadamente plástica e surge uma nova maneira de “leitura” do texto: leve, fria, solene, não-emocional e não-individual. Finalmente, também a música se propõe a conferir a sensação de um “mergulho” na pura metafísica do mundo ideal⁷⁰.

A encenação meyerholdiana começava a se delinear. Como um maestro que rege a sua orquestra, equalizando os mais sutis semitons, ritmos e melodias, a fim de alcançar a mais sublime das harmonias. Meyerhold reformula o espaço cênico, concentrando a ação no proscênio, para que os gestos dos atores possam ser melhor vistos pelo público e haja maior proximidade com o mesmo. Além disso, experimenta uma iluminação mais fraca, com tons matizados entre o verde e o violeta, passando por tonalidades de azul, o que imprimia à montagem um tom mais etéreo e melancólico. Da mesma forma, foram cuidadosamente harmonizados o figurino dos atores e sua maquiagem, com máscaras brancas que enfatizavam suas expressões.

Outro elemento cênico, talvez um dos mais importantes para a cena meyerholdiana como um todo, trabalhado com grande maestria nessa primeira experiência com *A Morte de Tintagiles* foi a sonoplastia, que ficou a cargo do maestro e compositor Iliá Sats. Por possuir sólida formação musical, Meyerhold criava utilizando a música como base para o ritmo do espetáculo e como criadora de paisagens sonoras. Assim como o encenador, Sats já se mostrava um compositor aberto às experimentações musicais no teatro. Formado na Escola de Música de Kiev, em 1897 e no Conservatório de Moscou, em 1899, Sats foi um dos primeiros

⁷⁰ Idem. (pp. 117-118).

compositores do mundo a realizar experimentações com o “piano preparado”⁷¹. No caso específico desta montagem,

[...]o compositor dota a orquestra sinfônica de sonoridades pouco habituais, reestrutura-a conservando apenas alguns elementos (flauta, contrabaixo, violino, tambor), utiliza o corne inglês e introduz instrumentos de timbre novo, como gongos ou objetos que produzem um som estranho, como o da lona posta em movimento pelo sopro de foles. A música de Sats cria o uivo do vento, as ondas do mar, ouvem-se os golpes, estremecimentos. Ouve-se também um coro *a capella* no qual as vozes cantam *boca chiusa*, sem nem o diafragma nem a potência vocal⁷².

Do excerto supracitado, é importante destacar que estes procedimentos utilizados pelo compositor, totalmente ao encontro do que desejava Meyerhold, estavam totalmente ligados à cena, longe de ser somente um som ambiente para a ação. Dessa maneira, essas sonoridades criavam uma atmosfera de sensações, ou seja, por meio dela, o medo causado pelas incertezas diante da morte iminente ganhava proporções muito maiores. A palavra, outrossim, por meio da já exposta “leitura textual fria”, solene e não-emocional, deveria adentrar na paisagem sonora criada pela sonoplastia de uma forma bem específica:

O som deve ser claro, ter a ressonância de uma gota de água caindo no fundo de um poço profundo. Nenhuma vibração, nem *tremolo* nem *glissando*, nenhuma modulação, uma rejeição da modulação rápida. (o que não significa uma elocução uniformemente lenta): uma calma épica, de água parada, que elimina as entonações psicológicas, individualizadas, sobre as quais o Teatro de Arte constrói sua interpretação dos estados d’alma tchekhovianos⁷³.

Foi, em suma, um processo riquíssimo – do qual muitas referências foram utilizadas posteriormente por seus componentes. Era 1905 e, por força de exigências internas de membros do Estúdio – principalmente Stanislávski – e devido às atribulações sociopolíticas pelas quais passava a Rússia, o Teatro Estúdio foi fechado antes da estreia de *A Morte de Tintagiles*.

Stanislávski considerou que o elenco de jovens atores não havia conseguido atingir o resultado almejado pelo diretor Meyerhold, portanto, era demasiado arriscado levar a montagem ao público. Por outro lado, a Rússia passava por um momento de eclosão dos

⁷¹ “Piano preparado” é um procedimento em que objetos, como moedas, parafusos, ou quaisquer materiais que alterem o timbre do piano ou sua afinação são a ele acoplados. Esses objetos podem ser postos nas cordas do piano ou na parte interna – martelos ou abafadores –, desde que não modifiquem o instrumento de forma irreversível.

⁷² PICON-VALIN. “No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A Morte de Tintagiles*”. (pp. 20-21).

⁷³ Idem. (p.20).

movimentos sociais de maior peso do país, “aquele Império de pessoas carentes, resignadas, embrutecidas, amedrontadas, aprisionadas, transformou-se subitamente numa sociedade em movimento, exigente, que se organizava e propunha programas e alternativas⁷⁴”.

O fechamento do Teatro Estúdio da Rua Povarskáia fez com que Meyerhold reativassem a sua “Confraria do Novo Drama” e continuassem com os seus experimentos. Já em 1906, por exemplo, quando volta à capital da Geórgia (Tiflis), monta algumas peças ainda do antigo repertório do Teatro de Arte, como *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchékhov, e *Filhos do Sol*, de Górkí. Nesse mesmo período, consegue encenar *A Morte de Tintagiles*, agora com figurinos e cores inspirados – segundo o próprio diretor – no pintor Arnold Böcklin. Com efeito, em alguns dos trabalhos do pintor podemos ver temas muito caros aos simbolistas:

Autorretrato.

Ataque por Piratas

Lago da Montanha com Gaivotas

⁷⁴ AARÃO, R.F. “As Revoluções Russas: 1905-1921”. In: *Uma Revolução Perdida: A história do socialismo soviético*. Ed. Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 1997. (p.49).

Nas obras acima, principalmente em seu *Autorretrato*, é evidente o tema da morte, que no quadro aparece como uma espécie de musa do artista, que toca o seu violino enquanto ele trabalha com a sua paleta. Ademais, é interessante notar que a “intrusa” tão aguardada dos seres humanos aparece no encalço do pintor, ainda jovem, o que revela a ideia de que a temida experiência do perecimento nos acompanha desde o momento de nossa concepção – mesmo que por ventura o homem se preocupe com ela somente no momento mesmo da consumação da experiência da morte. Da mesma forma, em suas paisagens *Ataque por Piratas* e *Lago da Montanha com Gaivotas*, a atmosfera crepuscular causada pela pouca luminosidade dos tons marrom alaranjados trazem a sensação de fenecimento e abandono. O elemento grotesco está presente nessas obras, por exemplo, no efeito de estranhamento causado pelo esqueleto que toca violino, assim como nos olhos pintados em uma das embarcações dos piratas que avançam pela escada de pedra rumo ao castelo no alto do morro, o que parece apontar para “a vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo”⁷⁵. Em *Lago da Montanha com Gaivotas*, a coexistência entre as gaivotas – minúsculos pontos de luz perecíveis e dotados de movimento – e a pedra – enorme rochedo, que, em sua existência estática não se altera com a passagem do tempo – suscita uma reflexão acerca do tempo dado aos homens e de como a natureza sobrevive impassível aos seus dramas.

Esses temas foram explorados pelos simbolistas em geral e amiúde por Vsévolod Meyerhold, mas, na verdade, “a fórmula adotada não se limitava ao pintor alemão, pois, se as sugestões da paisagem vinham de Böcklin, as das poses eram calcadas em Botticelli”⁷⁶. Esse diálogo com as artes plásticas fez com que o encenador russo primasse, no momento de suas realizações cênicas, por um trabalho refinado na formação de imagens, o que não quer dizer que ele abolisse, ou ainda, considerasse desnecessário, o trabalho com a palavra. Como vimos anteriormente, houve uma reformulação na maneira e se ler e dar vida ao texto em cena. No tocante à literatura, isto é, ao texto e à palavra propriamente, Meyerhold, focado na realização de uma materialidade cênica,

coloca na corporeidade gética um dos principais degraus da ‘escada de Jacó’ para atingir a intimidade ou a altitude da visão e revelação espiritual. A palavra, diz ele, não é na obra dramática um instrumento bastante poderoso para expressar o universo do ‘além’ interior ou superior⁷⁷.

⁷⁵ KAYSER, W. *O Grotesco*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013. (p. 107).

⁷⁶ GUINSBURG, J. “Um Encenador de Iluminações Simbolistas: Meierhold”. In: *Stanislávski, Meierhold & Cia.* (p.33).

⁷⁷ GUINSBURG, J. “O teatro da teatralidade: Meierhold”. In: *Stanislávski, Meierhold & Cia.* (p.59).

Durante todo o tempo em que trabalhou como diretor, um dos pilares de seu pensamento foi a vontade de trabalhar com a *Barraca de Feira*⁷⁸, símbolo de escolhas estéticas que englobam o teatro de feira, o circo, o teatro de marionetes, o cabaré, intervenções e esquetes *clownescos*. O universo que abarca a simples barraquinha é imenso e mostra como os encenadores trabalharam a estética do “baixo”, do grotesco e das tradições populares, incorporando em suas obras algumas práticas da *Commedia dell’Arte* e dos sistemas componentes do teatro oriental: teatro *nô* e *kabuki*, por exemplo.

A estética oriunda das pesquisas meyerholdianas acerca da barraca de feira acompanhará todo o trabalho do encenador, metamorfoseando-se e com um aprimoramento ímpar, o que possibilitará um legado sólido a ser deixado a outros encenadores. A incorporação efetiva da ancestral barraca, entretanto, ocorrerá quando, após o malogro do Teatro Estúdio da Rua Povarskáia, Meyerhold começa a trabalhar com a atriz Vera Komissariévskaja em seu teatro.

A atriz Vera Komissariévskaja, nascida a 27 de outubro de 1864, “num clima saturado de cultura⁷⁹”, era filha do tenor Fiódor Komissariévski e de uma cantora da época. Era descrita por seus contemporâneos como uma mulher de sensibilidade ímpar e uma “cinza de luto⁸⁰” no olhar, que não se apagava mesmo quando interpretava as mais luminosas personagens.

Surgiu em 1893 como *ingénue* em Novotcherkassk na companhia de Siniélnikov e depois de duas temporadas em Vilno (1894-1895 e 1895-1896), foi contratada pelo Aleksandrinski de Petersburgo, onde estreou, a 4 de abril de 1896, em *Die Schmetterlingsschlacht*, de Sudermann⁸¹.

No teatro Aleksandrinski, interpretou muitos papéis importantes, entre eles Sônia, em *Tio Vânia*, Nora, em *Casa de Bonecas*, e Nina, na malfadada apresentação de *A Gaivota*⁸², pela qual o próprio Tchékhov opôs-se a novas montagens de seu texto, até ser convencido por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, em 1898. Por meio dessas apresentações, foi uma atriz de destaque no Aleksandrinski, onde permaneceu até 1902. Nesse período, Komissariévskaja aguçou sua técnica e desenvolveu uma forma muito particular de trabalhar

⁷⁸ Балаган [balagan], em russo.

⁷⁹ RIPELLINO, A. M. “Liberty e Demônia”. In: *O truque e a Alma*. (p.93).

⁸⁰ RIPELLINO, Op. Cit. (p. 94).

⁸¹ Idem, ibidem.

⁸² Idem, ibidem.

as suas personagens, sempre construídas de forma muito aproximada à imagem da própria atriz.

Compunha seus negros pastéis, como que envolvendo as personagens numa preexistente aflição, num imutável halo de lágrimas, inoculando no ânimo delas toda a gama dos próprios desalentos, das próprias dúvidas e tormentos. Todos os seus papéis resolviam-se numa tensão espasmódica, numa vertigem que a arremessava ao delíquio, deixando-a exausta e eriçada como um pássaro agonizante⁸³.

O espectro cinzento que pairava em suas interpretações traziam à figura de Vera Komissarjévskaja um lirismo muito em voga no período simbolista. Após deixar o Teatro Aleksandrinski, a atriz segue com seus trabalhos e, a 15 de setembro de 1904, inaugura o seu próprio espaço na Rua Ofitsérskaia. Segundo A. M. Ripellino, o “teatro viveu do fascínio de sua melodiosa figura, de suas intensas apresentações de Ibsen”, porém, não conseguia se desvencilhar das formas naturalistas quanto à concepção cênica. Isso desagradava sobremaneira à atriz, que havia se embebido das ideias simbolistas que abundavam nos grandes centros russos.

Por esse motivo, Vera Komissarjévskaja enxergava a necessidade de encontrar alguém que pudesse trazer o lirismo e novos paradigmas artísticos no campo da direção. Em 1906, por insistência de seu irmão, Fiódor Komissarjévski, convida Vsévolod Meyerhold para encenar as peças em seu teatro. A repercussão dos trabalhos de Meyerhold já era considerável, devido aos seus trabalhos com a “Confraria do Novo Drama” e ao processo que culminou no ensaio geral de *A Morte de Tintagiles*, realizado no Estúdio da Rua Povarskáia. Ele aceita o convite e a parceria – pelo menos por um período – rende excelentes frutos.

O trabalho de Meyerhold com Vera Komissarjévskaja, no entanto, começa a gerar rusgas. Até mesmo o irmão da atriz, um dos principais responsáveis pela presença do encenador em sua companhia, não concordava com a maneira radical por meio da qual ele conduzia os trabalhos, “engessando” os atores. Por acreditar na primazia do trabalho do ator no teatro, que para ele era uma “comunhão com a plateia”, dizia que

[...]todo atentado à integridade e espontaneidade do ator, quaisquer artifícios que o manipulem e pretendam a sua transformação em fantoche e sua “desmaterialização” eram inaceitáveis, uma vez que golpeavam a própria essência e substância do teatro. Ora, o método diretorial de Meyerhold, afirmava o irmão de Vera Komissarjévskaja, fazia precisamente isso, roubando a alma do intérprete, o sentido de sua atuação e de sua comunicação, convertendo-o em mero detalhe decorativo da encenação ou recitador mecânico das falas. O que era verdade em relação ao ator, também o era em

⁸³ Idem. (p.95).

relação ao autor que, segundo essa crítica, via a sua obra convertida em pasto para as fantasias e ideias do encenador, quando o certo seria o oposto⁸⁴.

Meyerhold, desde que começa a trabalhar as suas ideias com o teatro de convenção, recebe inúmeras críticas nesse sentido. Não nos cabe mergulhar profundamente nas questões que abarcam a supremacia do texto teatral em detrimento das alterações sofridas por ele quando em contato com diretores inventivos, como é o caso de Meyerhold, porém, em *A Linguagem da Encenação Teatral*, Jean-Jacques Roubine reserva um capítulo para discutir os embates entre dramaturgos e diretores no momento em que o trabalho de encenação se desenvolve. Disso depreende-se que o diretor, nesse momento, não somente dirige os atores e dá vida ao texto, seguindo-o à risca, e sim consegue transmitir a sua concepção como artista criador operando as diferentes dramaturgias das artes do palco: iluminação, sonoplastia, figurinos etc. Por meio deste processo, até mesmo encenações de textos clássicos são recriadas de acordo com as necessidades mais urgentes de cada época e local em que ocorrem as suas apresentações. Nas palavras de Roubine:

A relação do espaço e com o corpo do ator e com os seus gestos, o jogo de contrastes do movimento e da imobilidade, dos indivíduos e dos grupos, o uso sonoro da voz humana (gritos ritmados, murmúrios...), tudo isso torna-se uma matéria prima privilegiada do teatro meyerholdiano, conforme demonstra a encenação por ele concebida de *Irmã Beatriz*, de Maeterlinck. Pesquisas de ordem musical e pictórica substituem o conteúdo humano do texto. Esse formalismo valeu-lhe fortes recriminações⁸⁵.

De fato, quando encenou o texto de Maeterlinck, assim como o fez com *Hedda Gabler*, de Ibsen, no qual propôs uma atmosfera musical de “outono agonizante”, Meyerhold explorou muitos recursos para ressaltar a “teatralidade” na montagem. Como afirma A. M. Ripellino⁸⁶, a direção de *Irmã Beatriz* foi inspirada em um culto religioso visto por ele em uma viagem à Lituânia. É interessante notar nas descrições feitas pelo autor que o clima litúrgico almejado pelo encenador nesse período o levou a modificar inúmeros elementos de seus espetáculos. As figuras etéreas, com poucos movimentos, limpos e precisos, iam ao encontro do antinaturalismo desejado pelos simbolistas da época.

Cheio de encanto pelo “exotismo” católico, Meyerhold propôs-se a imergir o espetáculo num austero clima de devoção. Reduziu mais uma vez o espaço cênico, levando os painéis pictóricos quase à beira da ribalta, moldou a postura das figuras

⁸⁴ GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia* (p. 123).

⁸⁵ ROUBINE, J. *A Linguagem da Encenação Teatral*. (p.60).

⁸⁶ RIPELLINO, A. M. In: *O Truque e a Alma*. (p.111).

sobre a das personagens das antigas pinturas sacras, sobretudo de Memling e de Botticelli. O espetáculo desenrolava-se com uma sequência de quadros vivos; os contemporâneos relembram especialmente o “afresco” da morte de Beatriz (Komissarjévskaja), baseado nas “deposições dos primitivos”⁸⁷.

Se nessas montagens Meyerhold já causara furor no público e desavenças até mesmo com os artistas de seu próprio grupo, nada se compara ao impacto produzido por ele em sua montagem de *Balagántchik*⁸⁸, de Aleksandr Blok, autor com quem descobriu inúmeras afinidades estéticas e, por isso, consolidou uma parceria que marcaria a sua carreira como encenador. *Balagántchik* faz parte de uma trilogia de textos teatrais curtos escritos por Blok nesse período, junto a “*Korol na plóshadi* (O rei na praça) e *Nieznakomka* (A Desconhecida), [...] sob o título de Dramas líricos (*Liríchtiskie Dramy*, 1907)”⁸⁹.

A estreia do espetáculo se deu a 30 de dezembro de 1906, no teatro de Vera Komissarjévskaja. Como afirmam inúmeros pesquisadores, o referido espetáculo abriu os caminhos para muitas das concepções estéticas das vanguardas teatrais russas – principalmente os cubo futuristas. Segundo Vadim Scherbakóv, a esse “dispositivo explosivo” “foi dada a honra de ser o primeiro na longa fila de ‘indecências’ teatrais do século XX, na qual mais tarde haverá lugar tanto para demonstrações de corpos nus tatuados quanto para cabeças de galinhas, recém-cortadas, que voam em direção ao público”⁹⁰.

O texto de Blok abre uma via interessante de trabalho para Meyerhold, pois nele há inúmeras possibilidades de exploração do grotesco cênico e desnudamento dos processos artísticos por meio da sátira. Nesse caso, especificamente, a sátira recai sobre os lugares-comuns da estética simbolista. O tema da espera da morte e o caráter etéreo das personagens aparecem de uma forma, entretanto, que se possa enxergar essa estética distanciadamente.

O experimentalismo cênico de *Balagántchik* não se deu somente pela radicalização dos procedimentos já utilizados por Meyerhold em sua caminhada como artista criador, mas sim em grande parte por concentrar nesse trabalho o estudo com máscaras, sobretudo as da *Commedia dell'Arte*.

Das máscaras mais utilizadas na dramaturgia da *Commedia dell'Arte*, mostradas anteriormente no presente texto, são usadas nesse “drama lírico” somente as máscaras de

⁸⁷ Idem, ibidem.

⁸⁸ Título que pode ser traduzido como “A Barraca de Feira de Atrações” ou “Barraquinha de Feira”. *Балаганчик* [*Balagántchik*], diminutivo de *balagán*.

⁸⁹ CAVALIERE & VÁSSINA, op. cit. (p.127).

⁹⁰ SCHERBAKÓV, V. “Os Moticos da Comédia de Máscaras Italiana na Arte de Encenação Russa dos anos 1910-1920”. In: *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. (p. 65).

Pierrô, Arlequim, Colombina e a dos Enamorados. Já no próprio uso das máscaras na encenação ocorrem ressignificações interessantes, pois, na comédia italiana, Arlecchino e Pedrolino⁹¹ que possuem o objeto máscara, na montagem de Meyerhold não as têm. Da mesma forma, os enamorados, que nas companhias tradicionais italianas não utilizavam máscaras, no texto aparecem com elas, formando um contraste com as suas capas. Quanto aos velhos, *Pantalone* e *Dottore*, poder-se-ia tecer longinquamente uma similaridade entre Dottore e os místicos, que no início da peça esperam a morte, todavia, não há no texto indicações que possam comprovar tal comparação. Somente um traço de caráter une essas máscaras, a obtusidade dos seres ligados a conhecimentos muito “elevados”. Quanto à Colombina, ela, que desempenha tradicionalmente a função de serva (assim como Diamantina, Ricciulina, Franceschina), vem em *Balagântchik* como uma figura dúbia, a da amada do Pierrô e da esperada morte.

As relações entre as personagens, que procuraremos esmiuçar com maiores detalhes, são a força motriz de *Balagântchik*. Elas alcançaram tamanha excelência, também, pois os signos construídos se harmonizavam com as demais dramaturgias do espaço cênico:

Telas azuis cobriam as laterais do palco e neste perímetro azul surgia um teatrinho, que nós imaginamos como certos teatrinhos encantados de Klee. Seu urdimento não bambolinas, para que cada um pudesse distinguir o entrelaçamento de cabos e contrapesos. Primeiro exemplo de um expediente que reaparecerá frequentemente nas direções meyerholdianas, o ponto, num bizarro figurino, baixava à vista do público em sua caixa, acendendo as velas à sua frente. O cenário do teatrinho constituía de início um banal “palco interno”, evidente paródia dos interiores dos velhos teatros oficiais. Ladeando a janela estavam uma mesinha, um vaso de gerânios e uma cadeira de ouro, onde enlanguescia o enamorado Pierrot. Em frente ao público, em uma longa mesa envolvida de tecido preto (debaixo da qual daí a pouco Arlequim despontaria) os místicos tronejavam imóveis, arremessando à plateia as suas falas truncadas⁹².

Neste cenário, que remontava às barraquinhas tradicionais das ruas e praças, já na primeira cena a comicidade se estabelece por meio de contrastes. Os místicos sentados de ambos os lados da mesa, após um silêncio, expõem a angústia pela espera da morte em falas alternadas. Enquanto isso, Pierrô, que fora interpretado pelo próprio Meyerhold, enlanguescido, espera a sua amada Colombina e expõe de forma derramada o seu dissabor. A

⁹¹ Como observamos anteriormente, a máscara de Pierrô não existia na *Commedia dell'Arte* tradicional italiana, sendo esta uma variação francesa de um dos *Zanni*, que em muitos dos *canovacci* possuía o nome de Pedrolino. Essa personagem nasce no momento em que as companhias de atores ambulantes excursionam por outros países da Europa.

⁹² RIPELLINO, A. M. Op. cit. (p.112).

aproximação entre os seres que se preparam para a passagem provocada pela morte e os seus mistérios em contraponto à espera do amante apaixonado causa de pronto um estranhamento. Por meio do caráter perturbador gerado pela aproximação de situações tão díspares já introduz o elemento grotesco na obra, que vai além da paródia sobre os procedimentos adotados pelo teatro simbolista.

O primeiro místico

Está ouvindo?

O segundo místico

Estou.

O terceiro místico

Está para chegar.

Pierrô

Oh! horror eterno, treva eterna!

O primeiro místico

Está esperando?

O segundo místico

Estou.

O terceiro místico

A vinda está próxima:

Atrás da janela, o vento já deu sinal.

Pierrô

Infel! Onde está você? Pelas ruas sonolentas
Estendeu-se uma longa fileira de lampiões,
E, casal após casal, passam os enamorados,
Aquecidos pela luz de seu amor.
Onde está você? Por que após o último casal
Não entramos nós no círculo designado?
Vou dedilhar a triste guitarra
Sob a janela, onde você dança no coro de amigas!
Pintarei minha face lunar, pálida,
Desenharei sobrancelhas, colarei bigodes.
Ouça, Colombina, como o pobre coração
Entoa, entoa sua triste canção⁹³.

⁹³ Trecho extraído de uma tradução ainda não publicada, disponibilizada pela Profa. Dra. Arlete O. Cavaliere em curso ministrado pelo DLO (Departamento de Letras Orientais) – FFLCH – USP. Autor: Henady Malarenko. Revisão: Arlete Cavaliere.

O solitário pierrô, que destoa do conjunto dos místicos, é cômico em sua lamentação. Esse rico procedimento foi utilizado – e ainda o é – em larga escala pelo teatro popular. Nas máscaras da *Commedia dell'Arte*, muitas vezes o público era levado ao riso devido à dimensão trágica de suas personagens. Em *O Arrancadentes*, de Flaminio Scalla, por exemplo, é cômico ver o desespero de Horácio, filho de Pantalone, quando o pai resolve mandá-lo estudar fora por estar apaixonado pela mesma mulher que ele⁹⁴. Essa dimensão trágica está intimamente ligada à comédia e ao trabalho de máscaras, sendo encontrada no trabalho dos *clowns* posteriormente, em que o erro e as vicissitudes vividas por ele geram a comicidade. No capítulo 8 da obra *Comicidade e Riso*, de Vladímir Propp, o autor trata a “comicidade das diferenças”, mostrando que sempre que algum elemento humano destoa do grupo, é considerado ridículo e, por conseguinte, cômico. Essas situações podem variar de acordo com as características físicas do mesmo, ou conforme se veste, ou ainda, como é o caso de Pierrô, por algum comportamento que o distancia do senso comum.

A excentricidade do Pierrô é levada às últimas instâncias, ao ponto de ridicularizar a si mesmo. Em seu monólogo de chamamento à Colombina, ele revela a convenção de sua máscara ao público quando ameaça pintar a sua “face lunar, pálida” desenhando sobranceiras e colando um bigode. Como uma marionete que toma consciência dos fios que a manipulam, ele pensa em construir uma máscara sobre a sua já existente. Não há como não reconhecer no procedimento adotado o próprio Meyerhold, que naquele período passava por profundas transformações como ator e encenador.

No momento em que o “espectro” aparece, a ambiguidade se mantém. Blok sabiamente soube usar o duplo sentido da palavra *Kossá*⁹⁵, que em russo pode significar tanto “foice” quanto “trança”, e mostra que os místicos se referem ao que ela esconde em suas costas como uma foice, enquanto Pierrô vê apenas a sua amada. No momento em que ele revela aos místicos o seu engano aparente, eles o tomam como louco, o que acentua o contraste entre ele e a comissão. Nesse momento o presidente dos místicos lhe diz:

O Presidente

Senhores! O nosso pobre amigo enlouqueceu de pavor. Ele nunca pensou naquilo para que nos preparamos a vida inteira. Ele não avaliou com profundidade e nem se preparou para encontrar resignado a Pálida Amiga da última hora. Perdoemos magnânimos os pobres de espírito. (*Dirigindo-se a Pierrô*). Irmão, você não pode

⁹⁴ O texto “O Arrancadentes” está na coletânea de *canovacci* traduzidos pela Prof. Dra. Roberta Barni em *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*. Ed. Iluminuras.

⁹⁵ A ambiguidade intraduzível em nosso idioma foi salientada pelo tradutor da obra, Henady Malarenko: Koca [Kossá].

permanecer aqui. Você perturbará nossa última ceia. Mas eu lhe peço, olhe mais uma vez, vê como é branca a sua veste; e que palidez nos seus traços; oh, ela é branca como a neve nos cumes! Seus olhos refletem o vazio especular. Será que você não vê a foice nos seus ombros? Não reconhece a morte?⁹⁶

Ingenuamente, Pierrô se prepara para sair, convencido de que talvez esteja fora de seu juízo perfeito. Colombina diz que não o abandonará e ele hesita. Quando, porém, parece que tudo se acertará e os místicos reconhecerão o seu equívoco, aparece a “esbelta” figura de Arlequim e a chama para um encontro. Pierrô cai de costas e lá permanece imóvel. No mesmo instante, Arlequim a toma pela mão e os dois saem, deixando os místicos desolados.

O que se segue é uma quebra, ocasionada pela segunda aparição do autor. Ele já havia se mostrado no início da peça, após o primeiro monólogo de Pierrô. A interrupção da ação dramática por um elemento externo, oriundo da “vida real”, é um recurso potente quando se pretende revelar a “teatralidade” na obra, ou seja, a ideia é provocar um efeito de distanciamento⁹⁷ no público. Segundo Bergson, o “riso não tem maior inimigo que a emoção⁹⁸”. Tal empreitada destrói a “ilusão”, contida nos dramas naturalistas, por exemplo, a qual envolve emocionalmente o público e bloqueia a sua reflexão acerca do que vê. O distanciamento pode ser constatado na fala do autor, quando ele aparece, indignado, após a referida saída de Colombina e Arlequim de mãos dadas.

O Autor

Caríssimos senhores e senhoras! Eu rogo profundamente o vosso perdão, mas eu recuso qualquer responsabilidade! Zombam de mim! Eu escrevi uma peça absolutamente real, cuja essência considero meu dever explicar-vos em poucas palavras: trata-se do amor mútuo entre duas almas jovens! Uma terceira pessoa se intromete no caminho deles; mas as barreiras finalmente desaparecem, e os amantes são unidos para sempre pelas leis do matrimônio! Eu nunca cobri meus heróis com trajes de palhaço! Eles estão interpretando alguma lenda antiga sem a minha autorização! Não aceito nenhuma lenda, nenhum mito e nada dessas vulgaridades. Especialmente jogos alegóricos com palavras: é indecente chamar a trança de uma mulher de foice da morte! Isto é uma calúnia à espécie feminina. Caríssimos senhores... [grifos nossos]

Uma mão surge detrás da cortina e agarra o autor pelo cangote⁹⁹.

⁹⁶ Op. cit.

⁹⁷ O termo distanciamento, neste caso, não faz nenhuma alusão ao conceito desenvolvido anos depois pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht.

⁹⁸ BERGSON, H. *O Riso*. (p. 3).

⁹⁹ Op. cit.

O ato de revelar as convenções e a não existência de uma quarta parede – o Autor fala diretamente com o público – foram recursos utilizados pelos artistas itinerantes e circenses, desde o seu surgimento. Nas entradas *clownescas* isso ocorre a todo instante, pois a máscara do palhaço só funciona por meio de uma relação de cumplicidade com o público¹⁰⁰. Por esse motivo, as constantes triangulações e o improviso vêm como técnicas para mantê-lo constantemente no jogo.

Voltando a *Balagántchik*, após a segunda saída do autor, que é puxado pelo cangote por uma mão que sai detrás dos bastidores, a cortina se abre rapidamente e acontece o baile das máscaras. Conforme aparece indicado na rubrica, entram as máscaras dos enamorados e passeiam entre outras máscaras, de “cavaleiros, damas, palhaços”. Formam todos um coro grotesco de seres meio humanos, meio títeres. Aqui as máscaras retomam o seu caráter ancestral e ritualístico, em que estão no limiar entre o mundo palpável e o desconhecido. Após um monólogo de Pierrô, em que ele se lamenta por sua noiva Colombina ter fugido com Arlequim e ter se transformado em papelão, destacam-se do coro um casal de enamorados. Ele com a máscara e a capa azuis¹⁰¹ e ela com as mesmas peças, só que em tons róseos. Essas figuras, desde sua composição imagética, mostram o amor idealizado, cândido, dotado de mais elementos que evocam as correntes afetivas do amor. A cena se passa com os dois a se imaginarem sob a cúpula de uma igreja, olhando para o alto da mesma, o que indica uma ligação estreita com o que é etéreo.

Ela

Querido, você murmura – “inclina-se...”
Eu, com o rosto erguido, olho para a cúpula.

Ele

Eu olho para o incomensurável –
Lá, onde a cúpula absorve o crepúsculo.

Ela

¹⁰⁰ Como exemplos disso temos as entradas e reprises dos palhaços brasileiros coletadas e transcritas por Mário F. Bolognesi em seu livro *Palhaços*, muitas das quais foram reformulações das entradas praticadas pelos clowns Europeus. Uma das coletâneas, se não for a mais completa, é a realizada por Tristan Rémy, na obra *Entrées Clownesques*. Da mesma forma, tentaremos mostrar como esses mecanismos funcionam no próximo capítulo do presente trabalho, no qual aprofundaremos a análise sobre o trabalho dos clowns na URSS.

¹⁰¹ Segundo o pesquisador Angelo Ripellino, em *O Truque e a Alma*, o intérprete da máscara azul nessa montagem foi Taírov, futuro diretor russo que realizou, segundo J. Guinsburg, um “teatro de síntese”.

Como é dourado e vetusto lá encima.
Como as imagens brilham lá encima.

Ele

Nossa sonolenta história é calma.
Você inocente fecha os olhos.

*Um beijo*¹⁰².

Não podemos deixar de observar a fina ironia colocada por Blok em uma das falas do enamorado, quando ele diz à sua amada que a história deles é “sonolenta”. Da mesma forma, a frase “você fecha os olhos” gera dupla interpretação: tanto pode se referir ao fechar dos olhos dos amantes para que ocorra o beijo, quanto ao fato de ela fechar os olhos para a história “sonolenta e calma” vivenciada por eles.

O segundo casal de enamorados faz um contraponto ao primeiro. Ele aparece com o figurino – roupas e capa – todo negro, de máscara vermelha, e ela de máscara negra e capa vermelha. A rubrica indica movimentos bruscos numa perseguição, quando se destacam do coro que dança o tempo todo.

Ele

Deixe-me! Não me torture, não me persiga!
Não me agoure destino escuro!
Você festeja a sua vitória!
A máscara poderia tirar? Na noite poderia mergulhar?

Ela

Siga-me! Alcance-me!
Sou mais ardente e triste que a sua noiva!
Abrace-me com seu braço macio!
Tome da minha taça escura até a última gota!¹⁰³

No texto, permeado de exclamações e ameaças, vê-se que se consuma um tipo de atração em que as correntes sensuais do amor são mais evidentes. A sugestão de um triângulo amoroso aborda o lado mais obscuro das paixões humanas, instâncias nas quais não o homem possui o total controle sobre os seus desejos e sofre por isso. A cisão do ser – tema tão caro

¹⁰² Op. cit.

¹⁰³ Op. cit.

aos *intelligenti* do fim do século XIX e começo do XX – aparece em uma das falas do perturbado enamorado:

[...]

Ele

Olhe, feiticeira! A máscara vou retirar!
E você saberá que eu não tenho face!
Você meus traços apagou, às trevas me conduziu,
Lá onde me acenava, acenava – o meu duplo negro!¹⁰⁴

A enamorada, vista como uma feiticeira que desperta o “duplo” negro em seu atormentado amante, pertence ao arquétipo das figuras femininas dos *canovacci* responsáveis por mover as intrigas amorosas na trama. Em muitas delas, essas enamoradas eram responsáveis por disputas entre algum dos enamorados e Pantalone, ou entre qualquer dessas figuras com o grotesco Capitão. Em *Balagántchik*, os traços dessa personagem ficam mais claros em suas últimas falas, às quais exercem grande efeito persuasivo sobre seu amante:

[...]

Ela

Eu sou uma livre donzela! Meu caminho é a vitória!
Venha comigo, aonde eu o conduzir!
Oh, você atrás do rasto ardente há de vir
E em delírio comigo há de estar!

Ele

Sigo submisso o severo destino,
Oh, voe, capa, guia de fogo!
Nós três iremos pela estrada funesta:
Você – eu – e o meu duplo!

Desaparecem no revoar de capas. Parece que atrás deles se desgarra da multidão um terceiro, bem semelhante ao enamorado, todo maleável como uma língua de chamas negras¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Idem.

Similarmente aos roteiros de ações seguidos pelos comediantes italianos do século XVI, Blok se utiliza desses dois pares de enamorados e explora os contrastes entre eles. Mas, além de representar tipos existentes na sociedade e abordar, por meio dessa prática, a comicidade, Blok acentua os elementos grotescos do teatro de bonecos e introduz elementos fantásticos, como é o caso do duplo mascarado do enamorado, que sai do coro dançante ao seu encalço, assim que desaparece com a sua amante.

Há ainda um terceiro casal de enamorados, com uma excentricidade mais exacerbada em relação aos outros dois. Quanto a isso, é interessante notar a gradação com que se intensificam os motivos grotescos nesses casais, uma vez que agora o homem aparece com um elmo de papelão e uma enorme espada de madeira. Ele é grande e “bem proporcionado”, ela, por sua vez, aparenta serenidade e fragilidade. A figura masculina, enquanto a dança se desenrola, faz um círculo no chão, com a enorme espada, em frente a sua amada. A figura feminina segue os movimentos dele. Após um diálogo quase absurdo entre os dois, num tom aparentemente elevado e espectral, há a quebra da ação. O ambiente medieval, por si só, gera um efeito cômico, quando aproximado das outras figuras, distintas em seus figurinos e comportamentos. Não há como não nos lembrarmos, contudo, das entradas e reprises de palhaço – pelo tamanho desproporcional da espada – ou das brincadeiras infantis, nas quais meninos se equipam com elmos de papelão, armaduras feitas de jornal e afins. A todo instante a carnavalização de temas tradicionais são postos em evidencia em *Balagántchik* e isso, evidentemente, é um dos pontos altos das várias camadas desta obra.

[...]

Ele

Oh, Eterna felicidade! Eterna felicidade!

Ela

Felicidade!

Ele (*com um suspiro de alívio e de triunfo*)

Está próximo o dia. Já está no fim essa sinistra noite.

Ela

Noite.

Neste momento, um dos palhaços resolve fazer uma brincadeira. Ele se aproxima do enamorado e mostra a língua comprida. O enamorado golpeia a cabeça do palhaço com uma pesada espada de madeira. O palhaço se debruça sobre a ribalta e fica dependurado. De sua cabeça jorra um suco vermelho de groselha.

Palhaço

Socorro! Estou me esvaindo em suco de groselha¹⁰⁶.

A ação desempenhada por este palhaço, que, assim como as intromissões do autor, revela o “truque” e assume a convenção como tal, já aponta caminhos que seriam seguidos por Meyerhold durante a sua fase construtivista e sintética. Nesse sentido, a quebra do diálogo causada pela sequência *clownesca* do “suco de groselha” marca na peça o início do esfacelamento do cenário e o encaminhamento para a cena final. Arlequim recita seu último monólogo e, ao contrário da desolação completa de Pierrô, quer escapar da caixa teatral em que se encontra, onde “amar ninguém sabe” e se “vive um sonho triste”. Sua fuga vai em direção ao mundo, à primavera e as suas florações que se renovam sempre.

Arlequim

Salve, mundo! Estás comigo de novo!
Tua alma está junto de mim há tanto tempo!
Vou respirar com tua primavera,
No dourado da tua janela!

Pula pela janela. A vastidão do horizonte vista pela janela aparece desenhada no papel. O papel se rompe. Arlequim cai de pernas para o ar no vazio¹⁰⁷.

E quando tudo parece se reestabelecer, mais uma vez as expectativas são quebradas e a personagem rasga os papéis que compõem o cenário da janela e despenca no vazio, de pernas para o ar.

O mesmo movimento ocorre em seguida com a aparição da morte. Todos ficam horrorizados e as máscaras se fundem com o cenário, enquanto as damas espalham flores por todo o palco. Somente Pierrô se aproxima da alva figura espectral da morte. Então, surpreendentemente, as faces do espectro ruborizam e Pierrô reconhece a sua amada Colombina. Amanhece. Mas no momento em que as mãos dos amantes estão prestes a se tocar, entre eles aparece o autor e vangloria-se do desfecho. Em seguida, este quer unir os amantes, mas, no mesmo momento o cenário todo vai para o alto, dispersando todas as máscaras. Ruína completa. Restam, somente, o Pierrô e o autor sobre o palco. Este último foge rapidamente, deixando o outro sozinho.

Diante disso, ficamos em dúvida se tudo o que se apresentou foi um delírio de Pierrô, mas, em uma obra como *Balagântchik*, indagações dessa natureza seriam infrutíferas, pois

¹⁰⁶ Op. cit.

¹⁰⁷ Op. cit.

várias camadas de sentido são construídas por meio de mecanismos como o teatro no teatro e alusões às histórias de Pierrô e Arlequim nas relações entre as máscaras dos enamorados. A verdade acontece por meio das convenções que justamente recusam a mimese da realidade prosaica.

Após o “desaparecimento” do cenário e das máscaras, Pierrô se confronta com a própria solidão e recita o seu monólogo ao público:

Pierrô (*ergue-se triste e sonhador*)

Para onde você me conduziu? Como adivinhar?
Você me entregou a um traiçoeiro destino.
Pobrezinho do Pierrô, já chega de deitado ficar,
Vá, uma noiva para si vai procurar.

(*calado*)

Ah, como é luminosa – aquela que partiu
(O amigo com guizos a conduziu)
Ela caiu (era de papelão)
E eu cheguei para dela rir.

Branca e de braços deitada.
Ah, nossa dança felizarda!
Mas já não podia ser levantada.
Era só uma noiva de papelão!

E eis me de novo em pé, rosto descorado,
Rir de mim, que pecado,
O que fazer! Ela de braços, corpo tombado...
E eu tristonho estou. Mas a vocês, isto é engraçado?¹⁰⁸

No último verso, antes de entoar a canção triste em sua flauta, Pierrô se desmascara novamente diante do público, com maior contundência e seriedade que em trechos anteriores da peça. Ele vive a sua tragédia diante do público e, com a consciência da situação patética em que se encontra, percebe o possível riso da audiência e indaga a eles se o que se passa com ele lhes parece engraçado, cômico. As convenções proporcionadas pela máscara permitem que a ação seja vivida no momento presente, o que transcende a interpretação de um papel. O caráter inovador de *Balagántchik* por proporcionar tal trabalho ao ator é um processo vivido pelos *clowns*, sobretudo quando deixam os picadeiros e se espalham pelo teatro. A semelhança não é gratuita, uma vez que o nariz do *clown*, entendido como uma máscara,

¹⁰⁸ Op. cit.

descende de Pierrô, Arlequim e as demais máscaras utilizadas na peça de Blok. Na descoberta do *clown* pessoal, o ator desenvolve a sua máscara de acordo com as suas próprias características, o que pode culminar em diferentes tipos de palhaço, mais próximos de Pierrô, Arlequim, ou ainda dos enamorados. Nesse processo, muitas vezes doloroso, aprende-se que o público só é levado ao riso se o *clown* consegue expor com verdade o seu ridículo.

Mais do que formas estereotipadas, o que causa o riso são as manifestações autênticas advindas da sensação de desconforto e insegurança do *clown* diante do público. O clown toma consciência de sua estupidez logo após ter sido estúpido; por isso ele é triste. As risadas do público fazem com que ele se aprofunde na própria dor¹⁰⁹.

A importância desse espetáculo, na Rússia, não se deu somente por seu caráter inovador e pelo furor que causou a sua estreia. Desde os fins do século XIX, o *balagan* foi renegado por uma parte da *intelligentsia*, de tendência liberal – segundo B. Picon-Vallin –, que se dedica à pesquisa sobre a criação de teatros ditos populares. O problema é que esses espetáculos eram medianos, com a finalidade de doutrinar ou simplesmente entreter o público.

Ao fim do século XIX, esse teatro de *balagan* esbarra no desprezo da *intelligentsia* liberal, que se dedica então à criação de “teatros populares”. Feitos pelas classes superiores para as inferiores, esses teatros se apresentam com fins didáticos e higienistas (luta contra o alcoolismo), sem abandonar totalmente as pantomimas e as *féeries* da feira (porém controlando-as), nem a comédia russa realista interpretada por atores profissionais mais ou menos bem preparados e por amadores mais ou menos motivados. Gratuitos, esses espetáculos fazem séria concorrência aos *balagany*, ainda mais que em Petersburgo, por exemplo, o poder tsarista, temendo os excessos populares, concede-lhes um lugar, já no fim do século XIX, muito afastados do centro da cidade, onde até então eles vinham se apresentando. Esses fatores concorrem para a marginalização do *balagan*, esmagado por uma cultura dominante que impõe, vigia, corrige. As barracas das feiras de atrações desaparecem; o circo, que se estabiliza na mesma época incorpora um bom número de atores do *balagan*, outros migram para os parques de diversões¹¹⁰.

Ciente de tal percurso histórico, Meyerhold, na terceira parte de sua obra *Sobre o Teatro*, tece considerações sobre a estética do grotesco e sobre o *jogo* e a incorporação de elementos circenses na cena e no trabalho dos atores, com a finalidade de trazer à tona a

¹⁰⁹ BURNIER, L. O. “O clown e a improvisação codificada”. In: *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Ed. Unicamp. Campinas, 2011. (p. 218).

¹¹⁰ PICON-VALLIN, B., “O Balagan na História do teatro do Século XX”. In: *A Cena em Ensaios*. (p.3).

dinâmica e a vivacidade das extintas barraquinhas de feira. Isso, sem dúvida, seria uma das diretrizes do que viria a ser trabalhado por ele nos anos seguintes.

Esse texto, que data de 1912, traz muitas informações interessantes acerca da visão teatral de Meyerhold nesse período. É um texto construído por meio de ideias as quais o autor repudia, ou seja, ele afirma as suas convicções pela via negativa, expondo os motivos pelos quais não concorda com algumas tendências em voga.

Ao criticar o que escreve Aleksandr Benois, em sua carta sobre arte “Um mistério no teatro russo”, na qual defende ainda padrões estéticos do Teatro de Arte de Moscou e afirma que a *Comédie-Française* e Meyerhold eram *cabotinos* e mentirosos. Meyerhold, contudo, atribui um sentido positivo à palavra “cabotino”, afirmando-se como tal e relacionando o termo aos comediantes e artistas itinerantes da Idade Média: “Um *cabotin* – possui uma maravilhosa técnica de ator. Um *cabotin* – é o representante das tradições da autêntica arte do ator¹¹¹”.

Ao afirmar-se como *cabotin*, Meyerhold defende um teatro no qual a herança da *Commedia dell’Arte* e do circo esteja presente, um teatro que comporte o ator como um acrobata, um jogador que saiba improvisar e traga a sua força no gesto, que não seja um “declamador intelectual”. Em inúmeras passagens, ele defende o uso da pantomima em detrimento da verborragia que torna o teatro monótono e estagnado.

Outro ponto importante defendido pelo diretor é o contato direto com o público. Não há mais a necessidade do distanciamento promovido pela imaginária “quarta parede”. Nos gêneros teatrais populares, considerados “inferiores”, isso já não existia há séculos, pois havia a necessidade direta de cativar o público, para que este proporcionasse ao artista o seu alimento naquele dia, algo inimaginável no teatro burguês. A energia gerada por esse estado/presença e o domínio preciso de suas habilidades deveriam ser as características do ator contemporâneo, ou seja, devia ele compreender que “o comediante-mimo tem por tarefa levar o espectador ao país das maravilhas, pelo divertido caminho de seus fascinantes procedimentos técnicos¹¹²”.

A utilização das máscaras reforça o que foi colocado até aqui. Meyerhold trabalhava a ideia de máscara, mas não como um objeto que o ator coloca em seu rosto e vive uma personagem. O artefato “máscara” nunca foi usado por ele em nenhum de seus espetáculos. A ideia de máscara aparece em sua pedagogia como uma atitude física, um tipo a ser trabalhado

¹¹¹ MEIERHOLD, V. “O Teatro de Feira”. In: *Sobre o Teatro*. Traduzido por: THAIS, M. Na *Cena do Dr. Dapertutto*. (pp.323-324).

¹¹² Idem. (p. 332).

pelo ator, em outros termos: um determinado corpo, o qual traz um estado, uma atitude em cena. O corpo veste a máscara, como se diz. Assim como os tipos da *Commedia dell'Arte*, bufões e *clowns* trazem, cada um, uma característica física marcante; o ator meyerholdiano sabia compor seu personagem com base nessa ideia e criar jogos (relações) entre si e o público – sempre cúmplice no jogo. Um exemplo de como ele entendia as máscaras está no trecho que se segue:

É evidente que para Molière, Don Juan – é uma marionete, que o autor necessita para acertar as contas com a inumerável multidão de seus inimigos. Don Juan, para Molière, é o portador de uma máscara. Ora nós vemos a máscara da dissolução dos costumes, da irreligião, do cinismo e da hipocrisia de um cortesão do Rei-Sol, ora a do autor-acusador, ora a máscara de pesadelo que sufoca o próprio autor, essa máscara que ele precisa colocar nos espetáculos da corte, ou então perante a sua mulher infiel¹¹³.

Com as máscaras, as marionetes e os *clowns*, “encontramos nesse manifesto a apologia do procedimento favorito do Teatro de Feira: o *grotesco*¹¹⁴”.

O grotesco é, praticamente, o que sintetiza a estética meyerholdiana. Durante toda a sua vida teatral, o encenador russo conseguiu trabalhar o *grotesco*, como poucos, explorando muitas de suas possibilidades.

O autor cita um verbete da Grande Enciclopédia, de 1902, no qual:

Entende-se por grotesco (do italiano *grottesco*) um gênero literário, musical e plástico grosseiramente cômico. O grotesco limita-se essencialmente a uma extravagância monstruosa, é a obra de um humor que associa, sem razão aparente, os conceitos mais dessemelhantes porque, *ignorando os detalhes e só jogando a partir de sua própria originalidade, ele só se apropria daquilo que convém à sua alegria de viver e à sua atitude caprichosa e brincalhona perante a vida*¹¹⁵.

Certamente, essa definição acima não contempla totalmente a sua arte nesse período, por exemplo, em *Balagântchik* de Blok. Há uma característica importante do grotesco que aí não aparece, e que é fundamental no entendimento de sua manifestação nas obras artísticas: sua relação com o tempo.

¹¹³ Idem. (p.338).

¹¹⁴ Idem. (p.343).

¹¹⁵ Grifos do próprio Meyerhold. Cf. THAIS, Maria. Trad. de “O Teatro de Feira”. In: *Na Cena do Dr. Dapertutto*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2009. (p. 343). Apud. *Grande Enciclopédia*, de 1902.

Em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, Bakhtin mostra essa relação. Apesar de sua transformação ao longo dos séculos, é cabível no que diz respeito ao conceito meyerholdiano:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma¹¹⁶.

O caráter frutífero da ambivalência do grotesco está, entre outras coisas, na aproximação com a maneira como o encenador trabalha o pensamento de vanguarda. Meyerhold e os outros artistas das vanguardas, na Rússia, almejando o futuro, não deixavam de olhar para o passado. As tradições eslavas – e a própria barraquinha de feira – retornam transformadas e impulsionam a criação artística.

O corpo grotesco, assim como a construção de imagens grotescas, une o teatro de Meyerhold ao circo e às personagens *clownescas*. Os palhaços, principalmente os europeus, que usam uma maquiagem mais pesada, ressaltam sempre a boca, utilizam carecas, salientam suas barrigas e as regiões baixas do corpo – tudo com o intuito de representar o lado ridículo do ser humano, suas fragilidades e deformidades.

2.3 – Meyerhold e Maiakóvski: Ecos futuristas e o Construtivismo

No período em que recriou cenicamente as peças do poeta e dramaturgo Vladímir Maiakóvski, Meyerhold utilizou muitos elementos grotescos e circenses. O trabalho em comum desenvolvido por eles proporcionou ao encenador realizar muitas descobertas cênicas, utilizando o ritmo frenético do cubo-futurismo em *Mistério Bufo* e a funcionalidade crua defendida pelo Construtivismo em *O Percevejo* e n' *Os Banhos*.

Maiakóvski foi um escritor ímpar na história da literatura russa. Seu envolvimento com o teatro e com o circo fez com que Meyerhold descobrisse nele alguém que compartilhasse de sua força criadora e o desejo desenfreado de promover quebras de

¹¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média: O contexto de François Rabelais*. Ed. Hucitec. São Paulo, 1987. (pp. 21-22).

paradigmas. Mesmo inserido no grupo cubo-futurista, seu comportamento e os temas de suas poesias fizeram com que se destacasse. Até mesmo o seu engajamento no Partido Comunista foi vivenciado com mútua devoção e recusa.

Muitos pesquisadores encontram nos poemas e na dramaturgia de Maiakóvski muitas intersecções com a sua biografia, sobretudo no que diz respeito ao período em que se envolveu com os cubo-futuristas. Não enveredaremos para este sentido, contudo, seguem alguns dados principais de sua história pessoal:

Vladímir Vladímirovich Maiakóvski nasceu no dia 7 de julho de 1893, filho de um inspetor florestal na aldeia de Bagdádi, na Georgia. Após a morte do pai, em 1906, transfere-se para Moscou com a mãe e as irmãs, e aos 14 anos inscreve-se no partido bolchevique, tendo sido preso três vezes por atividades políticas clandestinas. Abandona a política para se dedicar à arte figurativa, quando ingressa no Instituto de Pintura. Passa a divulgar seus versos por intermédio de David Burliuk, que o considera desde logo “um poeta genial¹¹⁷”.

Como mostra o trecho supracitado, seu envolvimento com o cubo-futurismo e o engajamento político foram escolhas feitas ainda em sua juventude. Esses são alguns dos principais eixos de sua poética. Da mesma forma, seu envolvimento com as artes visuais proporcionaram ao artista um trabalho desenvolvido fortemente por imagens emblemáticas. Esse trabalho foi incorporado, também, em seus textos dramáticos, para os quais ele mesmo desenhava figurinos, cenários e silhuetas de personagens.

A entrada de Maiakóvski no movimento cubo-futurista, que fora inaugurado “em abril de 1910 com o almanaque *Sadók sudiéi* (Armadilha para juízes), redigido por Velimir Khlébnikov, os irmãos David e Nikolai Burliuk, Vassíli Kamiênski e Elena Guro¹¹⁸”, é descrito pelo poeta em sua autobiografia. Para ele, foi memorável a noite de 4 de fevereiro de 1912:

A Sala de Reunião da Nobreza. Um concerto. Rákhmaninov. A ilha dos mortos. Fugi da insuportável chatura melodizada. Instantes depois, também Burliuk. Soltamos gargalhadas, um na cara do outro. Saímos para vadiar juntos. Uma noite memorabilíssima. Conversa. Da chatura rakhmaninoviana passamos à da Escola, e da escola a toda a chatura clássica. Em David era a ira de um mestre que ultrapassara os contemporâneos, em mim – o patético de um socialista que conhecia o inevitável da queda das velharias. Nascera o futurismo russo¹¹⁹.

¹¹⁷ CAVALIERE, A. “O teatro de Maiakóvski, mistério ou bufo?”. In: *Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. Editora Humanitas. São Paulo, 2009. (p. 268).

¹¹⁸ Idem. (p. 265).

¹¹⁹ Idem. (pp. 265-266). Apud. SCHNAIDERMAN, Boris. In: *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

O anseio dos artistas de vanguarda em resgatar as formas tradicionais da cultura eslava e da arte primitiva, que haviam sido deturpadas pelos ideais burgueses, foi uma preocupação de Maiakóvski. No campo teatral, o poeta construiu íntimos laços com o circo e o teatro de feira. Ele mesmo, em suas aparições públicas, incorporava muito das figuras grotescas que admirava e realizava verdadeiras performances, sempre com o teor de militância política que lhe era tão característico.

A desmesurada insolência em Maiakóvski está sempre de acordo com uma vitalidade exuberante, com uma combativa exaltação, como se o ofício de poeta fosse uma contínua prova de força. “De agora em diante” – diz ele no artigo *Tiepier k’ Amerikam!* (E agora, à descoberta das Américas!, 1914) – “lhes mostraremos cotidianamente que sob a blusa amarela de palhaços tínhamos corpos de atletas robustos...”

Segundo o testemunho dos contemporâneos, sua figura se destacava, de fato, como um misto de traços atléticos e clownescos. Korníei Tchukóvski o define: “Isaías com uma máscara de apache” e Bagrítzcki: “touro selvagem com uma cartola luzidia”, “sportsman universal com roupa alaranjada”, “divino sibarita do corpo de bronze”, “comandante urbano de que ladra raivosamente ao Sol”. A Assiéiev ele aparece como um “enorme e caprichoso Sansão de cabelos raspados”. Para Marina Tzvietáieva ele é, contudo, um “um arcanjo carreteiro” e, para o lírico boêmio (tcheco) Vietzlav Nezval, “um atleta com agilidade de um antílope¹²⁰”.

Nas palavras do eslavista italiano Angelo Ripellino, podemos ver que essa personalidade hiperbólica do poeta, ao mesmo tempo em que refletia o espírito de sua época, era um de seus traços peculiares. A título de comparação, o teórico italiano mostra que esse comportamento é o oposto, por exemplo, de Velimir Khlébnikov, uma das mentes mais brilhantes entre os poetas cubo-futuristas, singular por sua excentricidade e desapego aos bens materiais. Até mesmo visualmente, o poeta não era adepto às pinturas faciais e roupas chamativas como as de seus companheiros.

Quanto a Khliébnikov, não houve sequer a necessidade de criar uma “máscara”. A sua jornada terrena foi semelhante a de um ator ambulante, de um trágico de província. Carregava os manuscritos dentro de uma fronha de almofada, como o ator Niechastlivtzev, que no drama *Liéz* (A floresta), de Ostróvski, carregava dentro de uma espécie de mochila todas as suas coisas: uma roupa que tinha sido costurada por um hebreu de Poltava, um chapéu de copa alta, duas perucas, uma pistola ganha em um jogo com um circassiano de Piatgorski, um costume de Hamlet adquirido em Kichiniós em troca de um fraque. (ato II, cena II).

¹²⁰ RIPELLINO, A. “As Aventuras dos Futuristas”. In: *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. (pp. 21-22).

[...]

Se Khliébnikov fugia da multidão como um pássaro espantado, os outros cubo-futuristas, ao contrário, sentiam-se à vontade em meio a um público ululante e exasperado¹²¹.

Os cubo-futuristas defendiam que a sua arte deveria caminhar segundo os ousados passos da pintura e de outras artes, como o cinema e suas experimentações. Ao encontro desse pensamento, o circo ganhou considerável notoriedade para esse círculo de artistas. Eles consideravam a estrutura feérica do espetáculo circense e o seu caráter popular um importante elo entre os artistas e o povo. Ademais, o circo dialogava sobremaneira com as buscas estéticas das vanguardas. Maiakóvski ia frequentemente ao circo, tornando-se amigo do lendário *clown-tribuno* Vitáli Lazarenko, sobre o qual falaremos no terceiro capítulo deste trabalho. Lazarenko participou de muitas pantomimas e esquetes cômicos escritos por Maiakóvski, além de participar da montagem de *Mistério Bufo* dirigida por Meyerhold, e da pantomima heroica *Moscou em Chamas*.

A ligação entre Maiakóvski e Lazarenko possibilitou a ambos o desenvolvimento de um trabalho substancial em suas artes. Trata-se de um dos exemplos mais concretos de como nos primeiros decênios do século XX as artes circenses se contaminaram pelas pesquisas teatrais e de como o teatro se apropriou do universo circense em suas pesquisas. Esse fenômeno pode ser visto desde a disposição do espaço (palco e plateia) – o que influi diretamente no contato dos artistas com o público – até o trabalho dos atores, enriquecido e renovado pelo trabalho dos trapezistas, malabaristas e, evidentemente, dos *clowns* de pista. Podemos ter uma vaga ideia da relação entre o dramaturgo e o palhaço nas palavras do próprio Vitáli:

Maiakóvski interessava-se muito pelo circo e conversava frequentemente comigo, sugerindo-me temas e deixas. Vinha encontrar-me no camarim nos intervalos. Ressaltando os méritos e defeitos, aprovava a tendência dos meus números e elogiava-me sobretudo porque no meu repertório havia muita sátira política e de costumes. Naqueles dias de fato muitos “importantes” do circo, para não se comprometer politicamente, recorriam a “eternos”, fora do tempo e do espaço... Encontrei um apoio constante em Maiakóvski. Infelizmente não tomei nota dos temas que ele me fornecia: os fatos de então envelheciam depressa, passando de moda, eu mudava sempre de repertório e nunca me ocorreu, confesso, que em seguida tudo aquilo teria tamanha importância¹²².

¹²¹ Idem. (p. 19).

¹²² RIPELLINO, A. M. “Maiakóvski e o Circo”. Op. cit. (p. 216).

Sobre o relato de Vitáli Lazarenko, é importante frisar que arte da palhaçaria a serviço de uma ideologia política tão explicitamente é uma peculiaridade soviética. Esses esquetes cômicos, por mais que estivessem aliados fortemente a situações políticas e acontecimentos do momento, não deixavam de abordar questões relativas ao ser, por mais que isso viesse como pano de fundo às sátiras e facécias aos dirigentes capitalistas ou à exaltação do socialismo. Maiakóvski compunha seus “dramas circenses” utilizando o seu conhecimento e habilidade nas artes visuais. Os espetáculos eram sequências de quadros, ou cartazes. Em *Campeonato da luta de classes universal*, seus personagens

[...] desfilavam numa espécie de *parade-allée*, apresentado pelo árbitro com versos picantes, que reproduziam as falas dos “avós do carrossel”. Depois começam a lutar furiosamente, disputando uma coroa, uma enorme moeda de ouro e um saco com os “lucros dos massacres imperiais”. Enfim a Revolução, campeã do mundo, derrota Madame Acordo, e Tio Vânia [árbitro, interpretado por Lazárienko] incita os espectadores a se alistarem no exército vermelho¹²³.

Do Cubo-Futurismo do primeiro decênio do século XX, os anos de 1920 trazem as descobertas do Construtivismo. Com a Revolução de Outubro, resultado de um intrincado processo de revoluções promovidas pelos mais diferentes grupos¹²⁴, os quais os bolcheviques souberam abafar – ou pela força ou por meio de acordos – muitas das pesquisas e inovações dos cubo-futuristas foram radicalizadas e transformadas pelo Construtivismo. As guerras civis e a miséria que sucederam a Revolução, um “mundo pelo avesso, de ponta-cabeça”, favoreceram a atmosfera grotesca nas obras de arte, por mais que se trabalhasse para a consolidação de um sistema que traria dias melhores.

Em 1923, foi fundada a revista LEF, que concentrava as ideias do Construtivismo e buscava organizá-los de uma forma mais racional. Com isso percebemos uma iniciativa em sistematizar as diretrizes da nova arte, que extrapolava os limites da arte e caminhava à construção de uma nova sociedade sob a política socialista.

A arte tronou-se construção de objetos, elaboração técnica de materiais, aproximando-se às formas do artesanato, à experiência operária. Após as imagens absolutas do supematismo, os cubo-futuristas propunham-se portanto a criação de um novo universo de peças essenciais e precisas, contrapondo uma parcimoniosa

¹²³ Idem. (p. 218).

¹²⁴ No começo do século XX, muitos grupos na Rússia reivindicavam seus direitos: povos de nações não russas, camponeses, Mencheviques, Bolcheviques, anarquistas, entre outros.

compacidade de formas, quase um purismo ascético, à prolixidade redundante da época burguesa¹²⁵.

Nas artes plásticas, muitas foram as criações e experiências realizadas pelos pintores, escultores e fotógrafos na criação de “produtos artísticos” que dialogassem com a sociedade operária.

Ao lado de muitas quimeras, o construtivismo elaborou também uma série de “produtos”, de modelos práticos, de coisas concretas. Popova, Stiepánova, Ródtchenko, Lavínski, Lissítzki criaram macacões esportivos (*sportodiejda*) e operários (*prozodiejda*), cartazes publicitários, capas de livros, fotomontagens, mobília, desenhos para tecidos, paginações construtivistas, enfeites de rua e vitrines, decorações para filmes e sobretudo tablados cênicos. Estes trabalhos distinguiam-se pela espessura dos contornos, pela nitidez das formas cortadas com linhas precisas, pelo claro ressaltado dos campos de cor, dispostos simetricamente alternados¹²⁶.

No teatro, essas ideias provocaram mudanças significativas em todos os seus elementos. Meyerhold, assim como Maiakóvski, foi um artista que norteou as suas pesquisas de acordo com os novos tempos. O preparo físico dos atores era permeado por elementos da dança, da música e das artes plásticas, o que não quer dizer que de fato todos os atores deveriam ser peritos em todas essas áreas. O que Meyerhold desejava era que o ator executasse (sempre sob a sua constante direção) movimentos coreografados, com um ritmo preciso e a beleza ornamental digna dos teatros orientais e antigos. Nascia, então, a Biomecânica.

Ao desnudar o palco, o construtivismo desnuda também os artifícios da representação. Em harmonia com os intentos desta corrente, Meyerhold, prosseguindo a luta contra as teias de aranha e a angústia das “revivescências”, inventa a Biomecânica [...] Ele anseia transformar o jogo interpretativo em apresentação atlética, em torneio muscular, em “fuga” de saltos, golpes simulados de esgrima, rasteiras, cintura, flexões. O ator deverá se acostumar a dominar o próprio “aparato biomecânico”, coordenando os seus movimentos com uma meticulosidade algébrica que, ainda assim, não exclua o encanto da agilidade¹²⁷.

O conceito de Biomecânica é vasto e muito complexo, uma vez que são estudos desenvolvidos pelas ciências biológicas que aplicam as leis da mecânica nos organismos

¹²⁵ RIPELLINO A. M. Op. cit. (p. 117).

¹²⁶ Idem. (p. 119).

¹²⁷ RIPELLINO, A. M. “Os triunfos da biomecânica”. In: *O Truque e a Alma*. (p. 261).

vivos. Um exemplo disso é o funcionamento das funções motoras do corpo humano e seus movimentos. Meyerhold estuda a fundo esses conceitos e mescla a eles as suas pesquisas gestuais, que combinavam os movimentos estilizados das marionetes e as oposições do corpo em desequilíbrio da *Commedia dell'Arte*. Junto a isso, são incorporadas a esse estudo as técnicas de ginástica, dança e artes circenses. Por meio desses exercícios biomecânicos, Meyerhold desenvolvia *études*, que se transformavam em pantomimas e partituras corporais, seguidas à risca por seus intérpretes.

Étude: A punhalada

Exercício biomecânico

O grotesco cênico e a utilização de elementos do teatro de feira voltam-se agora às causas do proletariado e isso modificou a forma como dispunha os elementos cenográficos, o figurino dos atores e o contato com o público. Este, não deveria se esquecer de que estava no teatro, assistindo a uma peça, e, ao invés de assistir às apresentações em uma atitude passiva, deveria participar dele com os atores e refletir sobre o que via. Quanto à atuação, o construtivismo trouxe à cena recursos oriundos dos cabarés e do circo, proporcionando ao ator uma gama infinita quanto a sua fisicalidade.

A cena construtivista serviu de apoio e de trampolim ao virtuosismo cinético do novo ator. Os tablados e andaimes serviram de barras, de cavalete ginástico. Volteando sobre os rudes suportes e planos inclinados, o ator projetava nas três dimensões os seus ritmos dinâmicos, a sua desenvoltura acrobática¹²⁸.

¹²⁸ Idem. (pp. 123-124).

Nos trabalhos dirigidos por Meyerhold na época do Construtivismo, o humor se tornou um componente de extrema importância. Um dos motivos disso é a proximidade existente entre a comicidade a sua busca pelo grotesco, desde que deixa o Teatro de Arte, em 1902. Ele tinha plena consciência de que, desde os inícios da arte grotesca, a deformação e o hibridismo nela inerentes pode em muitos momentos provocar o riso. O grotesco, segundo a sua concepção, possui a capacidade “endemoniada” de trazer o humor até mesmo nas situações mais trágicas – como não lembrar aqui do Pierrô de *Balagântchik*? Na terceira parte de seu livro *O Teatre* (Sobre o Teatro), ele nos fornece um exemplo claro desse tipo de acontecimento:

Sob uma chuvosa tarde de outono, um cortejo fúnebre passa pelas ruas. As atitudes das pessoas que seguem o enterro testemunham uma profunda dor. Mas eis que o vento arranca o chapéu de um dos aflitos; ele se abaixa para pegá-lo, mas o vento arremessa o chapéu de poça em poça. Cada salto do senhor curvado que corre atrás do seu chapéu faz sua silhueta dançar de maneira tão cômica que o sombrio cortejo de luto é imediatamente transfigurado por uma mão diabólica, e surge o movimento de uma multidão em festa¹²⁹.

O humor inerente ao grotesco, ademais, contribuiu para a riqueza expressiva de seus atores em cena, uma vez que eles eram submetidos a um rigoroso treinamento físico, com a finalidade de tornar os seus gestos mais precisos, “quase mecânicos”, o que trazia à atuação uma excelência artística das marionetes hoffmanescas. Nesse sentido, a apropriação das técnicas cômicas dos *clowns*: improvisação, ritmo cômico e acrobacias, trouxe a ambivalência à cirúrgica plasticidade desenvolvida por Meyerhold, que sem isso, correria o risco de se tornar inócua. Quanto ao ator, propriamente:

Mas o esquematismo dos gestos o teria transformado num boneco vazio, se à sua precisão de robô não se tivesse juntado um humor “clownesco”, um gosto pela pilhéria e pelo cômico, que tinha as suas origens nos princípios da comédia de improviso, já empregados por Meyerhold em muitos de seus espetáculos, antes da revolução¹³⁰.

¹²⁹ MEIERHOLD, V. “O Teatro de Feira”. In: *Sobre o Teatro*. Traduzido por: THAIS, M. *Na Cena do Dr. Dapertutto*. (pp.344-345).

¹³⁰ RIPELLINO, A. M. Op. cit. (p. 129).

Muitos foram os espetáculos em que esses recursos alcançaram êxito, por exemplo, *A Morte de Tariélkin* e *O Cornudo Magnífico*, ambos levados à cena em 1922. Focaremos, contudo, nas montagens que o encenador realizou das três peças de Vladímir Maiakóvski: *Mistério Bufo*, *O Percevejo* e *Os Banhos*. O recorte escolhido visa, além de enfatizar uma das parcerias mais significativas do teatro moderno, mostrar que estes textos possibilitaram com mais pertinência amalgamarem-se circo e teatro, *clowns* e atores.

2.3.1 – *Mistério Bufo*

O texto *Mistério Bufo* foi escrito inicialmente em 1918 para celebrar o primeiro ano da Revolução de Outubro, sendo reformulado em 1920. Foi encenado em 1918 e reencenado em 1921, já nos moldes construtivistas. A segunda versão do texto já incorpora muitos dos acontecimentos ocorridos nesse meio tempo, daí a existência das personagens Lloyd George e Clemenceau, primeiros ministros, respectivamente, da Inglaterra e da França, responsáveis por intervenções na URSS. A questão da fome, tão evidente principalmente na figura dos impuros foi um problema enfrentado em larga escala devido ao atraso econômico causado pelos constantes conflitos internos. A guerra civil

[...]radicalizou o atraso. Retrocesso econômico, exposto num terrível declínio de todos os índices, produto bruto industrial: menos dois terços. Grande indústria: queda de quatro quintos. Carvão e petróleo: diminuição também de dois terços. Ferro, aço, açúcar, exportações: queda de quase 100%. Produção de energia elétrica e toneladas transportadas pelas estradas de ferro: menos três quartos. Produção agrícola: diminuição de quase metade. Importações: menos 80%¹³¹.

Diante desse quadro assombroso, as ideias contidas no texto de Maiakóvski eram um bálsamo aos adeptos do socialismo, pois em *Mistério Bufo* os impuros – representação do trabalhador soviético – enfrentam todos os obstáculos imagináveis para alcançarem o equilíbrio da “terra prometida” junto aos meios de transporte e ferramentas. Paradoxalmente,

¹³¹ AARÃO, R.F. “As Revoluções Russas: 1905-1921”. In: *Uma Revolução Perdida: A história do socialismo soviético*. (p. 82).

a peça foi classificada pelos dirigentes do Partido como uma “sátira grotesca de mau gosto”¹³².

A segunda versão, escrita em 1920 e encenada sob a direção de Meyerhold no Teatro RSFSR Primeiro, em Moscou, na comemoração do 1º de maio de 1921, não surgiu igualmente isenta de críticas caluniosas, debates estrepitosos e calorosas polêmicas que acusavam a tendência demasiado política e o caráter debochado do espetáculo. Maiakóvski se viu obrigado a fazer leituras do texto em bairros operários, participando de assembleias e comícios para comprovar a perfeita compreensão e a acolhida positiva pelo público popular desta nova versão de *Mistério Bufo*¹³³.

A comédia é dividida em seis atos. No primeiro ato ocorre um dilúvio, que se espalha desde os polos até os mais diferentes países do globo terrestre. O cenário, como indicado na rubrica, mostra um polo do globo terrestre, com latitudes e longitudes cortadas por escadas. Um esquimó tenta com o seu dedo tapar o buraco de onde vaza a água, mas vê ser inútil o seu esforço quando de diferentes partes do mundo aparecem pessoas fugindo do dilúvio. Entram em cena os puros. São sete pares de puros, representando os capitalistas, são eles: O Negus abissino, um Rajá hindu, um Paxá turco, um Especulador russo, um Chinês, um Persa corpulento, Clemenceau, Lloyd George, um Alemão, um Padre, um Americano, um Diplomata e um casal de Australianos.

Desenhos de Maiakóvski representando os puros.

¹³² CAVALIERE, A. Op. cit. (p. 280).

¹³³ Idem. (p.279).

Ainda no primeiro ato, junto aos dois esquimós, o Caçador e o Pescador, entram em cena os outros impuros, que são uma representação dos homens soviéticos do futuro. Seus nomes são os nomes das funções que desempenham em seus trabalhos, isso traz um caráter alegórico, próprio dos textos medievais. São eles: um Lanterneiro, um Chofer, um Mineiro, um Soldado do Exército Vermelho, um Carpinteiro, um Camponês, um Criado, um Ferreiro, um Padeiro, uma Lavadeira, uma Costureira e um Maquinista¹³⁴. Essa dicotomia entre puros e impuros, concebida de forma um tanto maniqueísta, será um dos principais fios condutores da peça. Nas encenações meyerholdianas, essas diferenças serão acentuadas pelo caráter *clownesco* e grotesco atribuído principalmente aos puros, sobre o que falaremos mais adiante. Ainda no primeiro ato, os puros e impuros constroem uma arca, cuja referência é clara.

Desenhos de Maiakóvski representando os impuros¹³⁵.

O segundo ato se passa todo na arca, entre disputas de poder e a tomada do mesmo pelos impuros. Quando assumem o controle, o ato acaba por levá-los ao inferno. O terceiro ato lá se desenrola, com Belzebu e seu exército de diabos. Os impuros passam pelo inferno, mostrando que a fome e as mazelas do trabalho do capitalismo são muito piores do que o fogo e as ameaças do chefe dos demônios. Quebram o inferno e vão para o céu, onde ocorre o quarto ato. O céu os desagrade, pois ali só se aglomeram intelectuais com ideias retrógradas e a comida são nuvens. Quebram o céu e no quinto ato são obrigados a lutarem com a

¹³⁴ Além dos dois grupos de personagens, há alguns esparsos na comédia, como um Conciliador, a Dama com as caixas de papelão, Jeová e o Homem do Futuro.

¹³⁵ Notar a diferença com que o autor concebe os dois grupos. Os puros são desenhados com círculos e formas curvilíneas, para enfatizar a “gordura” e a preguiça dos burgueses. No caso dos impuros, são representados por meio de ângulos retos e traços mais definidos, o que sugere maior vitalidade e força.

devastação e vencerem o cansaço e a fome, com a ajuda das ferramentas e meios de transporte, que têm vida independente. No sexto ato, os impuros e as máquinas conseguem chegar à “Terra Prometida”, onde não há fome, nem exploração, e todos trabalham e vivem felizes. A peça termina com a *Internacional* cantada em coro.

O subtítulo do texto, *Representação heroica, épica e satírica de nossa época*, traz o resgate de uma forma tradicional de teatro, característica da Idade Média, porém de forma carnavalizada, satírica. As personagens da comédia seguem essa aproximação entre o mistério e a bufonaria, sempre de forma paródica. O inferno do terceiro ato traz os seus demônios como “soldados burocratas”, sempre prontos a servir ao chefe Belzebu. Nesse ato, nas montagens de Meyerhold, os diabos são acrobatas e um deles foi vivido por Vitáli Lazarenko, *clown* e amigo de Maiakóvski, cujas habilidades acrobáticas foram bem aproveitadas pelo encenador. No céu estão concentrados os intelectuais que deveriam ser esquecidos pelo novo homem soviético, por defenderem ideias consideradas por eles ultrapassadas – assim como figuras bíblicas e anjos. No ambiente acético do céu, estão presentes Matusalém, Lev Tolstói e Jean-Jacques Rousseau, além de Jeová, do anjo Gabriel e de outros anjos. No quinto e no sexto atos, a dessacralização das figuras sagradas nos atos anteriores sofre uma inversão. Objetos como a Foice, a Plaina, o Martelo, a Locomotiva e o Barco são “sacralizados” por serem os condutores até a Terra Prometida do Socialismo. Quanto aos puros e impuros, vamos nos ater a eles com mais atenção, pois são eles que conduzem a ação em *Mistério Bufo* e trazem com mais representatividade os elementos circenses à encenação.

A atmosfera de circo e os volteios acrobáticos sugeridos pelo texto de Maiakóvski são muitos, junto ao ritmo alucinante das ações, cujo dinamismo ia ao encontro do que pregavam os cubo-futuristas. Para uma realização cênica que contemplasse essas exigências, Meyerhold colocou em prática muito de suas teorias acerca do teatro popular – o que se harmonizava com a linguagem usada por Maiakóvski – e dos gestos em detrimento do texto. As convenções e a estilização utilizadas por ele proporcionaram ao espetáculo maior dinamismo no *jogo cênico*.

Acrobacias solo e aéreas foram incorporadas ao trabalho do ator. Palhaços foram contratados para trabalharem junto aos atores. A admiração de Meyerhold para com os *clowns* circenses, por seu poder de interpretação e a relação direta com a plateia, foi algo desenvolvido por ele desde quando desempenhou seus trabalhos como encenador e pedagogo no Estúdio da Rua Borondiskáia.

As técnicas circenses não foram matéria de um ensino específico no Estúdio, mas a referência ao espetáculo circense era contínua, e Meierhold explicava aos alunos os fundamentos do ofício dos artistas de circo, convidando-os frequentemente, depois das aulas e ensaios do Estúdio, a ir ao circo. Smirnova relata o interesse que o encenador declarava à arte dos *clowns*, e como ele estimulava o aluno a observar nessas figuras circenses seu inerente encanto, a simplicidade da sua conduta no picadeiro e como, sem constrangimento, relacionava-se com todos os intérpretes e com o espetador. A grande sala do Estúdio era decorada por um quadro com motivos circenses, que o encenador usava para demonstrar as habilidades dos artistas de circo, cuja arte dominava simultaneamente a acrobacia, a música e a palavra. O *clown* Donato, pertencente a uma tradicional família circense de São Petersburgo, era um dos frequentadores do Estúdio, mas não encontramos registro de aulas que tenham sido ministradas por ele¹³⁶.

Em *Mistério Bufo*, Meyerhold encontra espaço para trabalhar o jogo *clownesco* em larga escala e, nesse espetáculo inaugura-se uma forma que se repetirá em *O Percevejo* e n' *Os Banhos*. Nesse caso específico, os impuros não são concebidos como *clowns*, apresentam-se com figurinos mais sóbrios e simbolizam a força e a vitalidade do homem soviético. Em contrapartida, os puros surgem com todas as características grotescas e ridículas provenientes da figura do *clown*. Com esse dado, percebemos que a incorporação da figura do *clown* na dramaturgia maiakovskiana e nas concepções cênicas meyerholdianas vem carregada de um caráter pejorativo, ou seja, os *clowns* serão representações esquemáticas daqueles contrários aos ideais da Revolução. Evidentemente, quando adentrarmos posteriormente nas características de Prissípkín, personagem principal de *O Percevejo*, esse esquematismo dá lugar a uma figura *clownesca* excêntrica, que mostra ao mesmo tempo o seu lado cômico e seu lado trágico.

Sobre os elementos *clownescos* nos puros, é interessante notar que, dada a força desse arquétipo, em muitos momentos eles despertam maior interesse no público. Assim como ocorrem nas entradas dos palhaços de circo, é mais interessante a figura do *clown* augusto, por ser aquele que erra, operando sempre no eixo da transgressão, enquanto o *clown* branco e o seu senso de organização e seguidor das regras em muitos casos causa até mesmo distanciamento. Angelo Ripellino, a respeito disso, diz:

O mais intrigante é que, no plano da arte, neste dissídio foram sempre os bufões, os patetas apavorados, as máscaras da fauna burguesa a levarem a melhor; enquanto que os campeões do sim, os paladinos-operários, excessivamente áridos e uniformes, exalavam um invencível tédio¹³⁷.

¹³⁶ THAIS, M. Op. cit. (p. 102).

¹³⁷ RIPELLINO A. M. Op. Cit. (p.257).

Por mais que se incorra em certo exagero, podemos inferir que os personagens responsáveis por realizar o contraponto cômico ao grupo de impuros acabam por se tornar interessantes devido ao seu deslocamento com relação ao que ao redor se configura – o caminhar para a Revolução. Recordemo-nos, diante disso, de Propp e de sua comicidade das diferenças.

Como exemplo de jogo de palhaços em *Mistério Bufo*, pode-se destacar o segundo ato, em que puros e impuros dividem a mesma arca. Todo o ato é uma paródia sobre as formas de governo capitalista, desde a monarquia, até a democracia. No trecho em que os impuros descem ao porão para comerem o que conseguiram com o seu trabalho e os puros ficam sozinhos no convés, começa a confabulação dos burgueses palhaços por meio de um jogo típico das entradas de circo: Eles resolvem “pregar uma peça” nos impuros, nomeando o Negus o seu rei. Assim, segundo a sua lógica, os impuros trabalhariam para angariar suprimentos e doá-los ao rei, tudo sob decreto.

CLEMENCEAU
Vamos eleger-lhes um rei!

CONCILIADOR
Para que um rei?
Melhor seria um policial.

CLEMENCEAU
Para que o rei lance um decreto:
todos os quitutes a ele devem ser doados.
O rei fica saciado,
e nós também –
seus fiéis vassalos.

TODOS
Isso mesmo!

PAXÁ
Muito bem!

ALEMÃO (*contente*)
Eu bem dizia!
Eis aí outro Bismarck, hein?

AUSTRALIANOS
Vamos escolher logo!

ALGUMAS VOZES

Mas quem?

INGLÊS E FRANCÊS

O Negus!¹³⁸

O ato de pregar uma peça, ou “fazer alguém de bobo”, é uma das gêneses da dramaturgia das entradas clássicas de circo. Em inúmeros casos, a espinha dorsal das entradas clássicas de palhaço é o ato de realizar um “pega trouxa¹³⁹”. Segundo Vladímir Propp, na história da literatura russa, desde as suas narrativas folclóricas, há um termo cuja força e a expressividade são intraduzíveis para outra língua: *odurátchivanie*, que significa “fazer alguém de bobo”. Dada a forma utilizada nesta obra por Maiakóvski, que busca, por meio de versos rimados e com termos coloquiais, evocar a cultura popular, encontramos intersecções entre *Mistério Bufo* e os contos maravilhosos, que

[...]não são propriamente cômicos no sentido estrito da palavra: eles não provocam gargalhadas. Mas são permeados por um humor popular incontestável. O ouvinte permanece do lado do enganador não porque o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado¹⁴⁰.

Aproveitando-se da embriaguez dos impuros, que comeram carne de foca e tomaram vodka (aqui aparece o aspecto negativo atribuído à bebida por Maiakóvski), os puros rabiscam rapidamente o decreto que outorga ao Negus o direito de, junto a seus vassalos, confiscar toda a comida, para que depois eles a “dividissem” com os trabalhadores. Numa das passagens mais hilárias da peça, o padre é empurrado para que leia o decreto aos impuros, forçando-os a descobrirem a cabeça e fazerem o juramento ao rei.

PADRE (*lendo o papel*)

“Com a ajuda do bom Deus,

Nós,

Rei das Galinhas Fritas pelos Impuros

e Grão-Príncipe das Ditas-Cujas chocadeiras de ovos,

sem esfolar as sete peles de ninguém

– vamos esfolar apenas seis, a sétima pele fica –,

¹³⁸ MAIAKÓVSKI, V. *Mistério Bufo*. Tradução de Arlete Cavaliere. Ed. 34. São Paulo, 2012. (pp. 54-55).

¹³⁹ São muitos os exemplos encontrados na obra *Entrées Clownesques* de Tristan Rémy e na segunda parte de *Palhaços*, de Mário Fernando Bolognesi. Em ambos os volumes, foram coletadas e descritas entradas clownescas, com base nas apresentações propriamente.

¹⁴⁰ PROPP, V. “O fazer alguém de bobo”. Op. cit. (p. 102).

anunciaremos aos nossos súditos:
tragam tudo –
peixe, torradas, porcos marinhos
e tudo que acharem pelo caminho.
O senado que governa
a nossa grande família
logo vai tomar de alguns
e refazer as partilhas.¹⁴¹”

A situação em si já coloca os puros em um contexto patético e risível, campo de atuação próprio dos palhaços, mas a forma satírica por meio da qual o discurso é construído – que dessacraliza o que seria uma cerimônia de extrema formalidade – extrapola qualquer sutileza e traz elementos bufonescos à obra. Essa estrutura permite tratar assuntos de extrema periclitância de forma cômica, atingindo assim o campo racional do leitor ou espectador.

Quando, após essa nomeação, a peça é pregada nos impuros, ocorre uma reviravolta, que é a peça pregada nos puros pelo então eleito Negus. Quando ele come toda a comida de seus vassalos, conclui-se, à moda das entradas clássicas, o jogo de “pregar peças”. Em muitas delas, aquele que prega a peça é pego pelo mesmo jogo por outro palhaço. Outro dado que nos chama a atenção no campo da comicidade é a revelação de um vício de caráter por parte do Negus. Como nos mostra Henri Bergson, em seu ensaio sobre o riso¹⁴², quando o vício vem como uma “moldura” e nos impõe a sua rigidez, torna-se cômico. São, muitas vezes, ideias fixas ou comportamentos excessivos que se impõem sobre a figura humana que os possui. Esse processo gera *automatismo*, destituindo a humanidade do ser. Dessa maneira, não se cai no domínio do drama, em que as personagens devem envolver o público emocionalmente.

Outra personagem que merece foco em *Mistério Bufo* é o Conciliador, cuja descrição é feita por Angelo Ripellino:

Uma das primeiras “máscaras sociais” foi justamente a do Menchevique-conciliador, encarnada por Igor Ilínski: a barba descuidada, quatro-olhos, a peruca avermelhada, segurando com a mão esquerda um guarda-chuva aberto (indício de fuga), enquanto com a outra mão procurava fechar as extremidades do garnacho, descomposto pelo vento¹⁴³.

O Conciliador encarna, em *Mistério Bufo*, a figura do augusto em sua excelência. Tenta unir de todas as formas partes inconciliáveis e, por isso, sempre acaba por levar

¹⁴¹ MAIAKÓVSKI, V. Op. cit. (pp. 57-58).

¹⁴² BERGSON, H. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

¹⁴³ RIPELLINO, A. M. Op. cit. (p.256).

pontapés e pescoções de ambos. Sua inadequação salta aos olhos, pois está na liminaridade do conflito, dizendo-se adepto da Revolução, mas sem deixar *hábitos de classe* burgueses. A figura do conciliador é uma sátira direta aos mencheviques, que, na visão dos bolcheviques, não queriam romper radicalmente com o mundo tsarista. Sua trajetória no texto maiakovskiano é única, cheia de idas e vindas, o que imprime em sua máscara cômica maior excentricidade e o faz transcender o maniqueísmo em que estão imersos os puros e impuros. Em muitas passagens da peça, ele vai às lágrimas – como fará Stan Laurel¹⁴⁴ – e se lamenta por não conseguir a tão sonhada conciliação.

CONCILIADOR (*choroso*)
Como se esquentam!
Como me xingam!
É mais fácil morrer!
do que fazer com que se entendam¹⁴⁵.

Como um bom palhaço, no instante seguinte se recompõe e segue com a sua ideia fixa, até permanecer com os impuros no final. No arquétipo cômico representado pelo Conciliador, é visto um embrião de um tipo de personagem que ganhou o século XX, o homem desajeitado, sempre em conflito consigo mesmo e com o mundo que o cerca, solitário e sempre em busca de maneiras criativas para sobreviver. Nos palcos, os cômicos dos cabarés e *clowns* vivem tipos deslocados e mostram suas habilidades através de números excêntricos. Na dramaturgia maiakovskiana, o Conciliador parece uma espécie de ancestral do protagonista de *O Percevejo*, Prissípkín, interpretado também por Igor Ilínski.

2.3.2 – *O Percevejo*

Quando dirige *O Percevejo*, em 1929, Meyerhold dá continuidade aos procedimentos cênicos desenvolvidos desde a sua montagem de *Mistério Bufo*, continuando também seu trabalho com as estruturas circenses de espetáculo. Após montar diversos espetáculos nos

¹⁴⁴ Stan Laurel e Oliver Hardy (conhecidos no Brasil como “O Gordo e o Magro”) levaram à arte cinematográfica o jogo *clownesco* de maneira ímpar: Laurel (augusto) e Hardy (branco). Muitos dos encenadores do teatro russo de vanguarda se inspiraram em suas figuras, assim como em Chaplin e em Buster Keaton, por exemplo.

¹⁴⁵ MAIAKÓVSKI. V. Op. cit. (65).

moldes construtivistas e “sintetizar” textos de autores consagrados, como Ostróvski e Gogol, conseguiu aplicar de forma assertiva os seus conceitos sobre grotesco e teatro de feira.

O Percevejo, na contramão do que é ressaltado em *Mistério Bufo*, reflete em algumas passagens o lado amargo da Revolução. Mesmo que Maiakóvski levantasse ainda a bandeira do Partido, os doze anos de União Soviética que se seguiram ao seu início fizeram com que a ótica sobre algumas condutas do mesmo fossem criticadas por ele. No caso deste texto, a crítica recai com mais veemência à Nova Política Econômica (NEP), “inaugurada por Lênin por volta de 1921-1922, quando a Rússia se abre a um breve período de livre mercado, favorecendo o comércio privado e o lucro como forma de substituir o ‘comunismo de guerra’ e de combater a fome que assolava o país¹⁴⁶”. Para o dramaturgo, esse período de abertura fez com que muitos jovens se deslumbrassem com os costumes pequeno-burgueses do ocidente. Na época da implantação da NEP, muitos artistas entusiastas da Revolução de 1917 temiam que esse “deslumbramento” pusesse todos os esforços de outubro de 1917 a perder.

Muitos poetas (especialmente Assiév e Bagrítzcki) temiam então que os costumes do NEP sufocassem as conquistas de Outubro. E ainda hoje, em *Doutor Jivago*, Pasternak define aquela época como “o mais ambíguo e mais falso dos períodos soviéticos” (XV, I). uma imagem alucinada desse período pode ser encontrada na coletânea de Nikolai Zabolótzcki *Stolbtzi* (Colunas, 1929), que registram em pequenos quadros burlescos os casamentos, as festanças, os bailes, as cerimônias dos pequenos burgueses¹⁴⁷.

Igor Ilínski, no papel de Prissípkín.

¹⁴⁶ CAVALIERE, A. Op. cit. (p. 292).

¹⁴⁷ RIPELLINO, A. M. “História de um Percevejo”. In: *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. (p. 164).

Todo o repúdio de Maiakóvski aos costumes burgueses é revelado por meio da personagem principal de sua obra, Prissípkin. Trata-se de um operário que abandona os seus companheiros trabalhadores e os seus costumes operários para se casar com Elzevira Renaissance, filha de David Ossípovitch, um cabeleireiro, e Rosália Pávlovna, também cabeleireira. Muda seu nome para Pierre Skrípkin. O casamento com Elzevira, manicure e caixa, representa o desejo de desfrutar de maior segurança financeira num ambiente mais requintado, após as mazelas provocadas pela guerra civil. O noivado de Prissípkin com Elzevira causa furor em seus camaradas operários e a desolação em sua namorada operária, Zóia Bieriózkina, que se dá um tiro por seu amor.

A cerimônia de união do jovem casal se dá no estabelecimento da família da noiva e é no momento da festa que se reúnem todas as personagens ridicularizadas na peça, em outros termos, as que serão representadas de forma grotesca por traços *clownescos*. Tudo segue a contento, até que, por consequência de uma briga entre os convivas, ocorre um incêndio e todos morrem queimados, com exceção de Prissípkin, que permanece intacto por ser congelado pelos jatos d'água dos bombeiros.

Na segunda parte da comédia, há um salto cronológico de cinquenta anos. Em 1979, a sociedade socialista é ascética e racional, na qual permeia o equilíbrio e a tecnologia a serviço do homem. Nesse ambiente, Prissípkin é encontrado em uma barra de gelo e descongelado pelo Instituto de Ressurreições Humanas. Em seu descongelamento descobre-se o percevejo, também sobrevivente do incêndio, em seu colarinho. A aproximação entre Prissípkin e o parasita que assolava a Rússia nos tempos pós-revolucionários vem como metáfora do que deveria ser extinto com a doutrina soviética. A proximidade entre as duas figuras, que dá o título da comédia, ressalta o caráter grotesco que envolve a personagem Prissípkin e a clara divisão entre as duas épocas apresentadas.

Com seu violão, seus trajes do passado, seu linguajar e suas maneiras “grosseiras”, Prissípkin deixa horrorizado aquele mundo do futuro, onde o amor, o *fox-trot*, a vodka, enfim os prazeres triviais, não têm mais sentido porque representam um passado decadente, superado pela sociedade planificada e racional do futuro soviético¹⁴⁸.

Em uma leitura primeira, as personagens de *O Percevejo*, assim como em *Mistério Bufo*, são divididas em dois grupos. De um lado, os operários da primeira parte e os cidadãos

¹⁴⁸ CAVALIERE, A. Op. cit. (p. 293).

soviéticos do futuro são aqueles dotados de qualidades a serem seguidas pelo novo homem. De outro, a família Renaissance e os “népmâni” da primeira parte, com destaque para Oleg Baian e o próprio Prissípkin, que são ridicularizados por suas maneiras retrógradas e anseios pequeno-burgueses. Nessas personagens são ressaltados os seus traços grotescos, torpes, porém, encontramos neles a inadequação e o desequilíbrio próprio dos cômicos, consequentemente dos *clowns*.

Ao aprofundarmos um pouco mais a leitura da obra, entretanto, percebemos que Maiakóvski constrói camadas de sentido através das relações entre as personagens, sobretudo na segunda parte, em que os hábitos extremos dos cidadãos soviéticos fazem com que a humanidade de Prissípkin venha à tona (o que nos aproxima dele). Isso mostra que o entusiasmo revolucionário de Maiakóvski aparece em *O Percevejo* com pequenas notas de desapontamento e que isso se reflete nas duas partes do texto, que “articulam-se numa oposição orgânica no plano dramatúrgico e acabam por sublinhar a extrema ambiguidade que resulta da leitura do texto¹⁴⁹”.

As características marcadamente *clownescas* em Prissípkin pululam no texto. Desde o primeiro quadro, quando vai às compras com a sogra e Oleg Baian, o exagero com que quer adquirir os bens para a cerimônia mostra o seu deslumbramento com relação ao que a nova política pode oferecer. É interessante notar, contudo, que há uma inerente ingenuidade em seu discurso – também ambíguo – o que eleva a sua riqueza como personagem, tirando-o da condição de “bufão grotesco” simplesmente. Podemos arriscar a afirmação de que essa é uma das personagens de Maiakóvski que mais nos causa compaixão, para além do riso e do escárnio diante de uma figura “negativa”. Sobre isso é importante citar que alguns estudiosos da obra maiakovskiana enxergam em Prissípkin um desdobramento do próprio autor. A ironia com que foi construído o discurso de Prissípkin corrobora a sua estupidez mesclada a certa “inconsciência” do que diz. Eis um exemplo retirado do primeiro quadro:

PRISSÍPKIN

Camarada Baian, eu também sou contra todos esses costumes pequeno-burgueses... essas cortinas com lacinhos, gerânios e passarinhos... Eu sou um homem de perspectivas históricas! No momento o que eu mais quero é uma cristaleira!¹⁵⁰

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ MAIAKÓVSKI, V. *O Percevejo*. Editora 34. São Paulo, 2009. (p. 16). A edição da qual são retirados os trechos citados no presente estudo é uma livre adaptação de Luís Antônio Martinez Corrêa, com revisão e prefácio de Boris Schnaiderman, espetáculo que estreou no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina, em junho de 1981 e em São Paulo no Teatro Sesc-Pompéia, em 1983.

Essa inconsciência, ou “distração” de Prissípkín gera o riso, além da engenhosidade com a qual foi construída a ironia do discurso, por um princípio descrito por Bergson como “automatismo”, ou seja, “basta notar que uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é inconsciente¹⁵¹”.

O mesmo não ocorre no discurso de Oleg Baian, no quadro 3, em que acontece o casamento, por exemplo:

BAIAN

Como são gigantescos os nossos passos na estrada da construção familiar! Quando muitos de nós morreram na batalha de Pierekop, como poderíamos prever que rosas rubras como estas floresceriam no momento histórico presente? Nos tempos em que éramos oprimidos sob o jugo da autocracia, como nossos grandes mestres Marx e Engels poderiam imaginar que os laços do Himeneu poderiam unir o Trabalho, anônimo mas grandioso, ao Capital, destronado mas sempre sedutor?¹⁵²

Mesmo que gerem o riso pela pomposidade de eu discurso, o que o torna ridículo, as referências políticas existentes nele vêm carregadas de certo cinismo, o que leva ao distanciamento desta figura e não à compaixão, como ocorre com relação a Prissípkín.

No mesmo quadro, em que os elementos cômicos são explorados por meio de jogos de palavras – a Testemunha que não escuta corretamente o que dizem os outros e pensa serem insultos à honra dos noivos – e por equívocos situacionais, por exemplo, a discussão de Baian com a Testemunha quando o primeiro se senta ao piano e começa a tocar as teclas pretas. Quando ele é interpelado pela Testemunha a respeito disso, diz tocar todas as teclas e com mais frequência as brancas. Nisso, a Testemunha entende que ele é a favor do “exército branco”. Isso gera uma discussão entre eles, o que logo se transforma num embate físico. Por consequência disso, a noiva cai sentada no aquecedor e seu véu pega fogo, causando o incêndio que matará quase todos os presentes.

A conclusão tragicômica adotada por Maiakóvski na resolução da primeira parte da peça vai ao encontro do que aponta o pesquisador Wolfgang Kayser em sua obra *O Grotresco*, quando fala do grotresco que se manifesta no cotidiano. Ele enfatiza que a festa é o ambiente mágico propício à “magia da transformação”. Ele se refere às situações em que objetos (como é o caso do aquecedor) e ações cotidianas disparam um mecanismo caótico que leva as situações mais sublimes ao grotresco, por meio de

¹⁵¹ BERGSON, H. Op. cit. (p. 12).

¹⁵² MAIAKÓVSKI. Op. cit. (pp. 35-36).

[...]um princípio absolutamente não apreendido pela demonologia: a acumulação turbulenta, o caráter demoníaco de um mecanismo que, uma vez desencadeado, passa a desdobrar-se de forma tumultuosa, pondo fora dos eixos a ordem de todo um setor. Vischer, como teórico do grotesco, distinguiu com clareza este princípio e o nomeou. No seu artigo sobre Töpfer, (em *Jahrbuch der Gegenwart*, 1846) fala do “jogo louco do acaso”¹⁵³.

A chegada dos bombeiros no quadro seguinte enfatiza o grotesco da situação provocada pelo “jogo louco do acaso” do quadro anterior. Mais uma vez a máscara do *clown* é associada negativamente aos pequeno-burgueses, quando um dos bombeiros fala “Mas que fogos de artifício! Parecia um circo! Só que todos os palhaços foram mortos”. Depois o que se segue é uma canção didática sobre os malefícios da vodka e as consequências desastrosas que podem causar o seu consumo.

As personagens cômicas morrem, ao menos as que possuem essa característica apontada com maior clareza. Mas na segunda parte, o deslocamento de Prissípkín e a inconsciência dos seus maus hábitos se intensificam, causando ainda um misto de repulsa e compaixão, na medida em que nos reconhecemos em suas humanas necessidades. Como exemplo há, no quadro 8, um diálogo entre ele e Zóia Bieriózkina, no qual a incomunicabilidade entre os dois gera a comicidade. Ela, já imersa na nova sociedade, entende literalmente quando ele diz que quer algo que o “emocione”, em sentido figurado:

PRISSÍPKIN (*pega o livro e o atira longe*)

Não, isso não serve para a alma. Me deixa em paz com esses livros de propaganda barata! Eu quero alguma coisa que mexa com as entranhas...

ZOIA

Eu não sei de quê você está falando. “Fazer o coração disparar”, “mexer com as entranhas...” O que é isso?

PRISSÍPKIN

O que é isso? Então para que nós derramamos o nosso sangue se agora eu, um líder da nova sociedade, não posso nem dançar uma música?

ZOIA

Eu mostrei seus movimentos corporais ao diretor do Instituto Central de Educação Física. Ele me disse que já viu isso numa coleção de postais de Paris. Mas agora ele disse que ninguém mais sabe o que é isso. A não ser duas velhas, elas ainda

¹⁵³ KAYSER. W. *O Grotesco*. (p. 100).

se lembram dessas danças, mas não podem fazer uma demonstração por causa do reumatismo¹⁵⁴.

A divisão existente entre as duas partes da peça foi aproveitada por Meyerhold em sua encenação. O espaço também se divide em duas atmosferas diferentes. Enquanto a primeira parte, composta pelos quatro primeiros quadros, apresentava cenas de caráter circense, com cenários atulhados de objetos que representavam o “mau gosto” dos pequeno-burgueses e figurinos decadentemente pomposos¹⁵⁵, na segunda parte, ele se utiliza da estética construtivista e projeta a sociedade do futuro com a crueza de suas armações aparentes e estruturas funcionais. Mesmo que tenha se apropriado do Construtivismo em *O Percevejo*, é necessário perceber que, assim como criticou os cânones simbolistas em *Balagántchik*, muitos paradigmas construtivistas foram questionados nessa montagem.

Por isso, às fórmulas cênicas construtivistas, também carnavalizadas e postas agora em derrisão, se aliam não a pesquisa e a experimentação de novas formas de representação artística de um mundo em plena progressão, mas a ridicularização dos seres e das coisas que conformam um tempo futuro, absurdo e grotesco, passível apenas de farsa ou comédia, a marcar o inevitável fim das utopias¹⁵⁶.

Ao seguir as suas pesquisas e acumular experiência por meio de trabalhos anteriores, a montagem meyerholdiana do texto de Maiakóvski proporcionou uma evolução e grande aprofundamento no trabalho de ambos os artistas. Assim como Maiakóvski lapidou seus preceitos estéticos, desde *Vladímir Maiakóvski* e *Mistério Bufo*, Meyerhold desenvolveu, sempre com base no grotesco e no teatro de feira, a Biomecânica de seus atores e a organização espacial cênica como um todo. Essa pesquisa ininterrupta tem continuidade quando monta *Os Banhos*, último texto teatral de Maiakóvski.

¹⁵⁴ MAIAKÓVSKI, V. Op. cit. (pp. 65-66).

¹⁵⁵ Meyerhold já havia realizado a montagem de *O Inspetor Geral* e outros clássicos, em que o construtivismo já não era utilizado como estética predominante.

¹⁵⁶ CAVALIERE, A. Op. cit. (p. 297).

2.3.3 – *Os Banhos*

Se em *Mistério Bufo* Maiakóvski presenteia o seu público com o entusiasmo da Revolução de Outubro, em *O Percevejo*, as suas aspirações são projetadas em um futuro um tanto ambíguo, um contexto em que os avanços tecnológicos são incontestáveis, permeados de frieza e desumanização. Em *Os Banhos*, texto escrito em 1929 e encenado por Meyerhold um ano depois (próximo ao suicídio de seu autor), a crítica recai de forma mais contundente sobre o aparelho burocrático da URSS. Tomamos contato com a decepção do dramaturgo diante dos falsos arautos da Revolução, que sob o ideal do “promover o bem comum” agem apenas em benefício próprio. Nessa obra, Maiakóvski concentra alguns dos procedimentos utilizados em suas peças anteriores, como os discursos irônicos das figuras *clownescas* e o embate entre elas e os realmente engajados na causa bolchevique. Assim como em *O Percevejo*, o insalubre tempo presente abre espaço a projeções de cunho futurista, em que seres mais evoluídos mostram aos homens do presente como são retrógradas as suas práticas. Esse descontentamento reflete as inúmeras mudanças ocorridas na União Soviética desde o seu surgimento, principalmente após a morte de Lênin, em 1924, e o início do Governo Stalinista, um prenúncio do que seriam as próximas três décadas.

As personagens de *Os Banhos* apresentam um exagero e uma comicidade que beiram o absurdo. O tom fantástico e as cenas com ritmo acelerado, devido a quebras e saltos no tempo e no espaço, iam muito ao encontro das pesquisas meyerholdianas, no tocante ao teatro de feira e ao circo. Por meio desses textos, Meyerhold conseguiu colocar em prática suas pesquisas quanto ao *estado de jogo* dos atores. Era exigida a disposição para o imprevisto, a construção “da máscara da sua personagem” e precisão em seus gestos. As partituras físicas eram construídas com base em exercícios de Biomecânica.

Rascunhos de personagens feitos por Maiakóvski

Como aponta Arlete Cavaliere¹⁵⁷, ao retomar *A Geração que Esbanjou os seus Poetas*, de Roman Jakobson, a teoria da relatividade desenvolvida por Albert Einstein encantou Maiakóvski, por pensar que através dela o homem poderia ter controle sobre a morte. Ele se questionava sobre a possibilidade de se ressuscitar os mortos com “a marcha inversa do tempo”, o que só poderia ser atingido ao se ultrapassar a velocidade da luz. Com isso, não há como desvencilhar tais teorias das falas do inventor Tchudakóv, principalmente no primeiro ato da peça, quando explica o funcionamento de sua máquina e o que deseja conseguir com ela.

Os nomes das personagens de *Os Banhos* são constituídos por meio de jogos de palavras que ressaltam sonoridades cômicas e significados estranhos. Sobre o nome de Tchudakóv, vemos que é um nome “não por acaso derivado do substantivo ‘tchudák’ (homem excêntrico, original ou extravagante, da raiz ‘tchúda’, que significa prodígio, maravilha, milagre)¹⁵⁸”. O mesmo ocorre com o nome do burocrata Pobedonóssikov, uma brincadeira com as palavras “vitória” e “nariz¹⁵⁹”, ou seja, aquele que possui o “nariz em pé” pelo “dia da vitória”. Com o trio de operários Fóskin, Dvóikin e Tróikin não é diferente, pois é inegável o efeito cômico provocado pela repetição das vogais e consoantes de seus nomes.

O enredo da peça se estrutura sobre a construção de uma máquina do tempo, realizada pelo inventor Tchudakóv, apoiado pelo guarda popular Velocipiédkin – nome derivado do substantivo “velociped¹⁶⁰” – e pelo trio de operários. A construção da máquina, segundo o seu

¹⁵⁷ CAVALIERE, A. Op. cit. (p. 298).

¹⁵⁸ Idem, ibidem.

¹⁵⁹ Em russo победа [pobeda]: vitória e нос [nos]: nariz.

¹⁶⁰ Велосипед, [velociped], que em russo significa “bicicleta”.

inventor, conseguiria, por meio dos saltos no tempo, pular os anos de tormenta rumo ao futuro, assim como “parar um segundo de felicidade e deleitar-se um mês, até enjoar¹⁶¹”. Para a consolidação de seu projeto, ele contará com empecilhos de ordem vária, colocados por Pobedonóssikov e os outros burocratas do Partido. Esses obstáculos aparecem, por exemplo, quando são impedidos de falar pessoalmente com o “chefe supremo dos umbigos” Pobedonóssikov, bloqueados na sala de espera pelo secretário Optimístenko. Outro problema enfrentado por eles é a falta de verba para a realização do projeto, enquanto Pobedonóssikov desfruta de “regalias” como viagens e a compra de cadeiras estilo Luís XIV.

A julgar pelo subtítulo *Drama em seis atos e fogos de artifício*, os elementos circenses aparecem a todo instante, por meio do olhar hiperbólico e satírico do poeta Maiakóvski, transposto para a cena por Meyerhold. Em sua montagem, utilizou estruturas da máquina teatral exposta, a construção espacial como uma arena circense, as explosões da máquina do tempo e a estilização das personagens. Esta combinação ajudou a recriar o texto maiakovskiano com maestria, levando ao público os resultados dos anos de pesquisa construtivista.

Pela riqueza de truques e prodígios e pelo gosto do maravilhoso, *Bânia* tem todo o aspecto de uma *pièce à machine*, de uma *féerie* de barraca. Os fogos de artifício, as bombas, a “roda do tempo” e a própria aparição da Mulher do ano 2000 nos reconduzem às arlequinadas das feiras¹⁶².

Montagem meyerholdiana de *Os Banhos*. 1930

¹⁶¹ MAIAKÓVSKI, V. *Os Banhos*. A fala de Tchudakóv, bem como todos os trechos citados neste estudo, foi tirada de uma tradução não publicada, realizada por Luiz Sampaio Zacchi e revisadas por Boris Schinaiderman.

¹⁶² RIPELLINO, A. M. “Burocratas no Banho”. In: *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. (p. 201).

As figuras *clownescas* como “máscaras sociais” são uma tônica em *Os Banhos*. Neste texto, as relações de poder entre os patrões e subordinados refletem, por meio do tom carnavalizado utilizado por Maiakóvski, as relações entre os senhores e os *zanni* da *Commedia dell’Arte*. Da mesma forma, essas relações podem ser interpretadas, levando-se em conta o diálogo entre o texto e as entradas dos palhaços de circo, como o que ocorre entre o *clown* branco e o *clown* augusto.

Dois personagens intervêm como augustos, porque sua presença em nada altera o plano dramático. Pont Kich “filatelista célebre na City” utiliza apenas frases incompreensíveis sem interpretá-las. Esta charabá pseudoinglesa constitui um *zaum* exótico ao gosto futurista e ao mesmo tempo retoma alguns modos excêntricos do século XIX. Ivan Ivánovitch repete sempre o mesmo provérbio, propõe-se sempre a intervir junto a algum personagem importante, refere-se constantemente à Suíça ou à Inglaterra... lança fórmulas todas feitas (“é necessário o nosso Edson soviético” alusão ao “Tolstói vermelho” reivindicado pela crítica social), ele se engana presunçosamente (seus domínios literários e teatrais são mostrados em uma passagem por Maiakóvski: “Ah, o senhor já viu a ‘Quadratura das Cerejeiras? Eu vi o ‘Tio das Turbinas’¹⁶³”)¹⁶⁴.

Pont Kitch e seu “*zaum*¹⁶⁵ incompreensível”, juntamente com Mezaliânsova – Colaboradora da Sociedade das Relações Culturais com o Exterior – promove um jogo muito utilizado na dramaturgia das entradas de palhaços. Entram dois palhaços, um deles anuncia que seu companheiro é um estrangeiro (vindo geralmente de algum lugar distante e exótico) e que ele traduzirá o seu discurso para o público. A partir disso, muitas situações cômicas são construídas, desde a disparidade quanto à quantidade de palavras ditas e traduzidas, até a manifestação de costumes “estranhos” por parte do estrangeiro. Tal procedimento é utilizado até os nossos dias, por exemplo, pela dupla *Cia. dos Palhaços* em seu “Concerto em Ri Maior”. Neste espetáculo, o maestro russo Wilson Chevchenco vem fazer um concerto, baseado em suas origens, e conta com a ajuda de seu amigo Sarrafo para se fazer compreender pelo público. No texto de Maiakóvski, o jogo verbal se dá em diversos momentos.

¹⁶³ Na mencionada tradução de *Os Banhos*, explicam-se os equívocos da personagem: É uma confusão com o título das obras *O Jardim das Cerejeiras* e *Tio Vânia*, de Tchekhov, com *A Quadratura do Círculo* (encenada no Brasil como *Quatro num Quarto*), de Katáiev e *O Dia dos Turbini*, de M. Bulgákov.

¹⁶⁴ AMIARD-CHEVREL, C. In: “La cirquization du théâtre chez Maïakovski”.

¹⁶⁵ Língua *zaum* ou linguagem transmental foi um conceito utilizado pelos cubo-futuristas russos, no qual era defendida a recriação artística da língua por meio de sons produzidos sem determinação de significado. Velimir Khlébnikov e Aleksei Krutchionik foram os principais poetas a utilizá-la.

PONT KITCH

O ladrão descaradamente arrancou da tília um jasmim permita-nos cuspar bilheteiro

MEZALIÂNSOVA

Mister Kitch quer dizer que ele está sem o bilhete, porque não sabia qual seria necessário – o do Partido ou o da estrada de ferro – mas que ele concorda em se integrar em qualquer socialismo, contanto que isto lhe seja lucrativo...¹⁶⁶

Quanto a Ivan Ivânovitch, seu discurso vazio, regado a confusões acerca de obras artísticas e ditados que se repetem em suas falas, além de mostrar que os burocratas do Partido não eram dotados de erudição, traz à luz a inabilidade de resolução das causas mais urgentes da sociedade soviética. Ele sempre projeta as suas ações no futuro, enquanto na realidade nada é feito. Junto a isso, há uma clara denúncia ao caráter ameaçador que ele pretende impor quando cita homens importantes e diz que estes são ligados a ele. Ainda sobre o seu “conhecimento” em arte, Maiakóvski aproveita a “máscara” de Ivan Ivânovitch para colocar em evidência a crítica que constantemente recebia do governo soviético, no que diz respeito as suas extravagâncias estéticas serem incompreensíveis para as massas. As características aqui apontadas aparecem em abundância nos trechos citados abaixo, o primeiro, quando conversa com Tchudakóv no 1º ato, e depois, quando fala com o Diretor do espetáculo no 3º:

IVAN IVÂNOVITCH

Bom dia, bom dia, querido camarada! Esteja à vontade! Eu apresento os nossos êxitos, como gosta de falar Aleksei Makssímitch. Eu mesmo, às vezes... o senhor entente, esta sobrecarga! A nós, operários e camponeses é muito, muito necessário o nosso Edson vermelho. É lógico, a crise do nosso crescimento, pequenas falhas do mecanismo; derrubam as florestas – lascas voam... Um esforço a mais – e isto terá fim. O senhor tem um telefone? Ah, o senhor não tem telefone! Então, eu falarei com Nikolai Ivânovitch. Ele não negará. Mas, se ele negar, é possível ir a Vladímir Panfilitch em pessoa. Ele, logicamente, concordará. Pois até mesmo Semión Semiónovitch sempre diz: “É necessário o Edson vermelho, o nosso Edson soviético”.

[...]

IVAN IVÂNOVITCH

Sim! Isso mesmo! Mostre-nos coisas belas! No teatro Bolchói frequentemente nos mostram coisas belas. O senhor viu a “Papoula Vermelha”? Ah! Eu vi a “Papoula Vermelha”. Extremamente interessante! Esvoaçam com flores, cantam, dançam por todas as partes com flores os mais diversos elfos... e sífilides.

DIRETOR

Sílfides, o senhor quis dizer?¹⁶⁷

¹⁶⁶ MAIAKÓVSKI, V. In: *Os Banhos*.

De todos os *clowns* burocratas de *Os Banhos*, Pobedonóssikov com certeza é o principal. Com o seu cinismo e a facilidade em reverter as tramas a seu favor, este “Chefe Supremo da Direção para a Coordenação” foi um dos personagens com maior comicidade criado por Maiakóvski.

A solenidade áulica de Pobiedanóssikov está sempre à beira da palhaçada bufa. As cenas em que dita à Underton o estrambólico discurso sobre bondes e Tolstói, em que discute com Nótkhin se Marx era apaixonado pelo jogo, em que escolhe os modelos dos móveis e se deixa pintar por Belvedónski estão entre as mais divertidas que Maiakóvski escreveu¹⁶⁸.

Na referida cena em que dita a sua secretária Underton o seu discurso sobre bondes, na qual coloca a figura de Tolstói, vemos uma relação hierárquica, na qual a figura que exerce a autoridade comete os maiores absurdos, mas, quando o empregado chama a sua atenção para isso, este não reconhece o seu erro e dissimula. Relações desse tipo sempre aparecem nas entradas e reprises dos palhaços no circo. A opressora relação patrão e empregado, seja ela em qual esfera for, é encarnada pelos dois tipos predominantes das máscaras clownescas, o *branco* e o *augusto*. Como salientamos no primeiro capítulo, o clown *branco* representa a autoridade, a elegância e a organização. Até mesmo no jogo cênico, ele organiza a estrutura do esquete para que o *clown* *augusto* venha desorganizá-la com a sua transgressão. O ridículo do *clown* *branco* está justamente no excesso de rigidez com que pretende realizar as suas ações. A comicidade acontece, também, quando o *augusto* – mesmo sendo aquele que erra, o inadequado e desastrado – está certo, mas não consegue provar isso diante da figura ameaçadora do *branco*. É justamente o que ocorre entre Pobedonóssikov e sua secretária Underton. Ela, na condição de subordinada, está na função de “augusto”, quando em contato com o seu patrão, que neste contexto exerce a função de clown “branco”. Prova disso é que ela, mesmo com plena consciência da falta de nexos dos dizeres de Pobedonóssikov, continua datilografando o discurso. Até mesmo quando interpela seu chefe a respeito do que disse, a lógica de Underton se manifesta de uma maneira muito particular, expressa por um discurso cheio de elementos cômicos.

¹⁶⁷ MAIAKÓVSKI, V. In: *Os Banhos*.

¹⁶⁸ RIPELLINO, A. M. Op. cit. (p. 196).

POBIEDONÓSSIKOV

Prosseguindo, camaradas, esta alarmante, revolucionária, apelativa sineta do bonde, deve tocar como um sino no coração de cada operário e de cada camponês. Hoje os trilhos de Lênin ligam a “Praça Decênio da Medicina Soviética” ao antigo baluarte da burguesia “Mercado do Feno”

(ao telefone)

Sim. Alô! Alô!

(continua)

“Quem andou de bonde antes de 25 de outubro? A desclassificada inteligência, popes e nobres. E por quanto andavam? No bonde amarelo. Quem vai andar agora? Agora nós vamos andar com todas as comodidades soviéticas. No bonde vermelho. Por quanto? Tudo por 10 copeques. Prosseguindo, camaradas...” (Chamado do telefone. Ao telefone). Sim, sim, sim não está? Onde paramos?

UNDERTON

Em “prosseguindo, camaradas...”

POBIEDONÓSSIKOV

Sim, sim... “Prosseguindo, camaradas, lembrem-se de que Leão Tolstói é o maior e inesquecível artista da pena. A sua herança do passado brilha para nós na fronteira entre dois mundos, como uma grande estrela artística, como toda uma constelação, como a maior das maiores constelações – a Ursa Maior. Leão Tolstói...”

UNDERTON

Perdoe, camarada Pobiedonóssikov. O senhor estava escrevendo sobre o bonde e agora por algum motivo o senhor fez Leão Tolstói tomar o bonde andando. Até onde se pode entender, houve aqui uma transgressão das normas bonde-literárias.

POBIEDONÓSSIKOV

O que? Qual bonde? Ah! Sim... Com essas ininterruptas saudações e discursos... Peço: sem observações durante o trabalho! Para autocríticas foi reservado para vocês o jornal mural. [...] ¹⁶⁹

O que se estabelece no trecho citado é, guardadas as proporções, uma constante no tratamento de Pobedonóssikov para com aqueles que o cercam, desde o pérfido secretário Optimístenko, até o retratista Belviedónski, com quem tenta expor os seus “conhecimentos” sobre arte:

¹⁶⁹ MAIAKÓVSKI, V. Op. cit.

BELVIEDÓNSKI

O seu cavalo eu já desenhei em casa de memória, inspirando-me em corridas e até pode não acreditar, mas em algumas partes eu mesmo posei no espelho. Agora me falta apenas juntar o senhor ao cavalo. Permita-me afastar um pouco este cestinho de papéis. Quanta modéstia para tantos méritos! Deixe à vista o contorno de sua perna de combatente. Como brilha a sua bota, dá até vontade de lamber. Somente em um Miguel Angelo encontrou-se um contorno tão perfeito. O senhor conhece Miguel Angelo?

POBIEDONÓSSIKOV

Dos Anjos, armênio?

BELVIEDÓNSKI

Italiano.

POBIEDONÓSSIKOV

Fascista?

BELVIEDÓNSKI

Não, nunca!

POBIEDONÓSSIKOV

Não conheço.

BELVIEDÓNSKI

Não conhece?

POBIEDONÓSSIKOV

Ele me conhece?

BELVIEDÓNSKI

Não sei... ele também é pintor.

POBIEDONÓSSIKOV

Ah! Então ele deve me conhecer. Você sabe, pintores há muitos, mas Chefe Supremo da Direção para a Coordenação há apenas um!¹⁷⁰

O pintor não consegue contradizê-lo. Mesmo sabendo ser impossível Miguel Angelo conhecer Pobedonóssikov, ele não consegue apontar a ignorância de seu superior. A única personagem a desestabilizar o poder exercido por ele é a Mulher Fosforescente, representante do socialismo do ano de 2030.

Ela se materializa por meio da invenção de Tchudakóv, que, mesmo com todos os problemas, sai do projeto e funciona perfeitamente. A Mulher Fosforescente, com o seu tom de profecia, vem para salvar a todos e levá-los ao verdadeiro Socialismo: sem papéis, sem

¹⁷⁰ Idem.

departamentos e isento de corrupção. Essa personagem rapidamente se junta ao inventor e seus afins, desprezando todos os hábitos grotescos dos burocratas. Assim como nas duas peças anteriormente analisadas, percebemos que as personagens ligadas ao “eixo do bem” apresentam certa aridez, provocada pela linearidade de sua linha de raciocínio e pela maneira sobriamente correta com que se portam diante das situações apresentadas. Nesse sentido, é importante salientar que algumas personagens, como a secretária Underton e Pólia, mulher de Pobedonóssikov, não tomam partido de nenhum dos lados, mesmo que no final sejam arrebatadas com os “impuros” do drama. Sobre a cisão do elenco em dois grupos, segundo Angelo Ripellino, a encenação meyerholdiana acentuou os traços distintivos de cada grupo por meio de seus contrastes.

A direção tornou ainda mais marcante o contraste entre os amigos do inventor e os seguidores do arrogante funcionário. Vestindo macacões operários, não muito diversos da *prozodiejda* de *Le Cocu Magnifique*, os “impuros” moviam-se em ritmo de dança, como ginastas alegres. Com um enorme par de óculos e ceroto nas sobrancelhas, com um chapelão deformado de abas caídas, Maksim Strauch fazia de Pobedonóssikov um *clown* bobalhão e desajeitado. Na sua antecâmara guardada pelo bigodudo Optimístienko (V. Záitchkov), que parecia modelado nos tipos das comédias de Mack Sennett, os postulantes de tanto esperar transformavam-se em fantoches.

Meyerhold introduziu na comédia um novo personagem, “pomriev”, ou seja, assistente de direção: com enormes calções bufantes e malha listada, Liev Svierdlin encarnava essa figura, parodiando os costumes e movimentos dos atores do teatro Kabuki, que estivera em Moscou em agosto de 1928. Os intérpretes da pantomima exibiam-se em exercícios com varas e arcos, e o Capital dançava de cartola, de camisa de gala e calção de banho¹⁷¹.

No sexto e último ato, os últimos reparos na máquina preparam a ida ao futuro. Mesmo com os embates entre a Mulher Fosforescente e Pobedonóssikov, ele e seus seguidores aparecem – como se desejassem a construção da máquina desde o início – prontos a embarcar. A chegada do “chefe supremo” é cômica em si. Vem cheio de objetos que não condizem com a viagem a ser realizada, como “caixas de chapéus, quatro cães setter e armas de caça”, carregados por Dvóikin, dizendo que tudo está de acordo com a modéstia de sua vida particular. Nos diálogos desse ato, acirra-se o contraste entre a Mulher Fosforescente e Pobedonóssikov. O autor parece querer sublinhar a ideia de que só conseguirão transcender o tempo e espaço presente aqueles que se livrarem dos hábitos mesquinhos de protocolar documentos e dos relatórios e solicitações que atravancam a vida do homem soviético.

¹⁷¹ RIPELLINO, A. M. Op. cit. (p. 205).

Pobedonóssikov e a Mulher Fosforescente na montagem de Meyerhold, em 1930.

Contagem. A máquina se põe a funcionar e, entre estouros e fogos de artifício, acontece a “Marcha do Tempo” rumo ao futuro. Assim como os puros não conseguem chegar à Terra Prometida em *Mistério Bufo*, os burocratas não alcançarão o ano de 2030 em companhia daqueles que realmente trabalharam para isso. Após o blackout provocado pelo sumiço da máquina, Pobedonóssikov, Optimístenko, Belvedónski, Mezaliânsova, Pont Kitch e Ivan Ivânovitch são arremessados para fora e ficam “espalhados pela roda diabólica da máquina do tempo”.

Nas últimas falas da peça, o oportunismo das personagens recusadas pela máquina é levado ao extremo. Com exceção de Ivan Ivânovitch, que repete os seus jargões e parece não compreender exatamente o que houve, Belvedónski e Mezaliânsova se voltam contra Pobedonóssikov. Ele se recusa a pintar um retrato seu e ela o abandona, saindo com Pont Kitch. A fala final de Pobedonóssikov é mordaz e constituída de muitas camadas de significação. Quando ele questiona: “Ela, os senhores, o autor – o que vocês quiseram dizer com isto? Que eu e meus semelhantes não somos necessários para o comunismo?”, a desfaçatez da personagem causa abjeção, como um criminoso que jura sua inocência após ser pego em flagrante. Nesse sentido, não há como compará-lo, por exemplo, com Prissípkin, de *O Percevejo*, que no fim da peça deixa um sentimento ambíguo de distanciamento e comiseração. Sobre isto, escreve Ripellino:

Não se deixe enganar o leitor pelo tom contrito da fala final. Há uma diferença entre Prissípkin e Pobiedanóssikov. O herói de *Klop*, no fim, desperta em nós ternura. Pobiedanóssikov porém não tem esfumaturas escusantes ou atenuantes: é uma múmia, um autômato bravateador, um empaste de parágrafos¹⁷².

¹⁷² RIPELLINO, A. M. Op. cit. (p. 194).

Longe de conseguir abarcar a grandeza da obra de Vsévolod Meyerhold e Vladímir Maiakóvski, o recorte escolhido visou abordar como a parceria entre os dois estetas das artes cênicas possibilitou um enriquecimento das mesmas. Ademais, o intuito deste percurso foi mostrar como as artes circenses – principalmente a figura dos palhaços – se manifestaram, tanto na dramaturgia maiakovskiana, quanto no trabalho de encenação desenvolvido por Meyerhold.

No próximo capítulo, escolhemos alguns palhaços soviéticos que, através das pesquisas desenvolvidas pelo teatro de vanguarda – aliadas ao contexto histórico e social da URSS – revolucionaram a arte da palhaçaria mundial. Deles, somente Vitáli Lazarenko teve contato direto com Maiakóvski e Meyerhold, porém, mesmo décadas após a ebulição vanguardista nas artes, os *clowns* soviéticos desfrutaram de seus ecos em suas composições cênicas.

Não há como negar que o circo também se modificou após essas experiências. Os diretores circenses aprenderam com os diretores teatrais a constituir espetáculos mais coesos e esteticamente sustentáveis, assim como os homens de teatro aprenderam – e ainda aprendem – com os circenses a incorporar em seu fazer teatral a dedicação e o rigor na construção de espetáculos mais próximos do seu povo, desafiando os limites humanos ao explorar o máximo de suas habilidades.

Capítulo III – Os Palhaços Soviéticos

3.1 – Vitáli Lazarenko: O tribuno acrobata

Como foi dito anteriormente, quando a história do circo é revisitada, constatamos que muitas das técnicas utilizadas pelos clowns surgem a partir de outras funções exercidas no espetáculo circense. Basta, por exemplo, olhar atentamente para as *reprises* dos clowns, nas quais retomam de forma paródica o número executado anteriormente.

Como retoma Fiódor Razzakov¹⁷³, os clowns podem ser de vários tipos: “Clowns-mimos”, “Clowns-oradores”, “Clowns-músicos”, “Clowns de pista”, “Clowns-satíricos” etc. Evidentemente, essas classificações não são estanques e, muito menos, devem ser vistas isoladamente para entendermos qualquer clown, principalmente os da escola soviética. Na maioria dos casos, esses mestres do picadeiro começaram a atuar ainda crianças, adquirindo, assim, várias habilidades. Esse é o caso de um dos ícones da palhaçaria soviética: Vitáli Lazarenko.

Segundo as informações contidas no texto de I. Dmitrev, no primeiro volume da *Enciclopédia Para Pais e Filhos “Mundo do Circo”*¹⁷⁴, Lazarenko nasceu a 9 de maio de 1890, na cidade de Aleksandr Grushévski, na qual a atividade nas minas era a principal fonte de renda de seus moradores. Lazarenko era de uma família de mineradores. Sua mãe era modista. Como era filho único, gozava de uma vida material estável, pelo menos até os seus sete anos de idade.

Quando o pequeno Vitáli Lazarenko completou oito anos, uma tragédia aconteceu: seu pai morre. Esse acontecimento tornou a situação da família um tanto difícil. Em sua cidade, não havia grandes possibilidades de escolha para os homens, a maioria trabalhava como mineiro, porém, o pequeno Lazarenko ainda não podia desempenhar tal ofício. Pensando, então, em qual a melhor maneira de encaminhar seu filho, Marfa Lazarenko consulta seu irmão, V. Kalínin, que rodava o país com o seu carrossel de dois andares, que comportava em seu interior uma orquestra mecânica¹⁷⁵.

¹⁷³ RAZZAKOV, F. In: *Samy Dobry Kloun: Iuri Nikúlin i drugie*. Èskmo. Moskva, 2012. (p. 7).

¹⁷⁴ DMITREV, Iu. “Vitáli Lazarenko”. In: *Enciclopedia dlia Detei i Roditelei Mir Tsirka – Tom 1: Klouny*

¹⁷⁵ Idem.

Kalínin, tio de Vitáli, gostava de viajar com a sua “casa” e, vendo que seu sobrinho era forte e ágil, sugeriu à irmã que o mandasse estudar circo. Nesse período, os donos de carrosséis, barraquinhas de variedades¹⁷⁶ e pequenos circos encontravam-se frequentemente nas feiras e, por isso, conheciam-se razoavelmente bem. Kalínin sugeriu que o sobrinho fosse estudar no circo dos irmãos M. I. e L. M. Kotlikov, pois considerava-os pessoas de bem e bons professores. Marfa assentiu e, a partir daí, começam os estudos do futuro *clown*.

Os estudantes não recebiam nenhum auxílio financeiro, recebiam roupas e alimento. Trabalhavam pelos ensinamentos que lhes era dado. Nesse período, Lazarenko passou por todos os estágios de aprendizagem no circo: escovava cavalos, acompanhava o proprietário até o armazém, lavava louça, ninava crianças pequenas, acendia as lâmpadas de querosene, tocava tambor na orquestra do circo e cantava no coro, além de ser o responsável por subir na parte alta da lona e chamar o público para o espetáculo. No verão, dormia no picadeiro, enrolado no tapete¹⁷⁷. Nesse contexto, entretanto, ele estudou todos os saberes do mundo circense. As aulas eram ministradas principalmente por Luká Kotlikov, de apelido “Lukashanka”.

Devido ao fato de ter exercido várias funções no circo, bem como ter aprendido várias habilidades diferentes, é difícil classificar o trabalho de Vitáli Lazarenko segundo as definições de Razzakov. Segundo este autor, Lazarenko é um “clown-satírico”. Mas de forma alguma se pode restringir o trabalho do artista a uma só modalidade. Lazarenko era, de fato, um exímio orador, utilizando a palavra de forma ímpar quando adentrava correndo o picadeiro, como veremos adiante. O clown possuía, entretanto, outros atributos, por exemplo: Andar na perna de pau, realizar acrobacias – tanto aéreas quanto no solo – e, sua modalidade predileta, realizar saltos mortais sobre objetos e animais de grande porte, como automóveis e elefantes. Em sua trajetória, além de Lazarenko ser conhecido por seus saltos monumentais, era notável a sua habilidade com jogos de palavras, o que muitas vezes lhe trouxe problemas. Logo, contudo, Lazarenko começou trabalhar como ginasta no trapézio. O cartaz anunciava: “O jovem Vitálias”.

No inverno, em uma *Sviatki*¹⁷⁸, acontecia uma grande feira. Ali mesmo haveria um espetáculo circense. Mas no circo estava tão frio quanto na rua e as mãos de Vitáli colaram no ferro do trapézio¹⁷⁹, causando muita dor no momento em que ele deveria soltar a barra de

¹⁷⁶ Балаган [*Balagan*]: Barracas de feiras d variedades. Dessas barraquinhas foi tirado o nome da peça de Aleksandr Blok, encenada em 1906 por Meyerhold, analisada no capítulo anterior.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Festa religiosa que corresponde aos comemorativos natalinos.

¹⁷⁹ Quando o frio é muito rigoroso, a pele humana gruda nos metais, sendo doloroso o processo para desgrudá-la.

ferro. Em um dos saltos, caiu de uma grande altura e se machucou. Quando recobrou a consciência, seu primeiro pensamento foi: “Que bom que eu caí, agora não tenho que pegar mais nesse trapézio escaldante; depois virá a primavera e a lira estará mais quente¹⁸⁰”.

Com o filho do diretor Grigóri, Lazarenko desenvolveu um número acrobático, usando uma mesa de tampo móvel. Essa mesa era chamada de “Mesa Chinesa” e os artistas eram chamados “Irmãos de Paris”.

Quando ele tinha cerca de catorze, quinze anos, começa a atuar como palhaço no picadeiro, fazendo números que combinavam paronomásia e truques acrobáticos, junto a “cascatas¹⁸¹”, por exemplo, “cair” de costas deixando seus braços como segurança. Por ser Lazarenko dotado de exímias habilidades acrobáticas, suas “cascatas” – técnica tão familiar a palhaços do mundo todo – eram executadas de uma forma muito crível para o público.

Sobre esse processo é interessante perceber que Lazarenko, assim como seus sucessores, iniciou a sua carreira de clown com números clássicos de palhaço e uma *imagem* que se assemelhava aos palhaços tradicionais. Mostraremos aqui como a sua máscara, o seu duplo risível, se transformou ao longo de seus anos de trabalho, principalmente após os acontecimentos proporcionados pela Revolução de Outubro.

Lazarenko em 1906

¹⁸⁰ DMITREV, Iu. Op. Cit

¹⁸¹ “Cascata” é uma técnica que os palhaços utilizam para realizarem suas quedas. Ex: Quedas de cadeiras, tropeções, escorregões. Não confundir com “claques”, que são as técnicas de tapas, pontapés e toda qualidade de golpes, alusivos, na maioria das vezes, apesar de verossímeis quando executados com maestria.

Nesse mesmo período, o seu ciclo como aprendiz se completa. Lazarenko, então, envia uma proposta ao diretor de um dos maiores circos da época, o circo Pervil, e dele recebe aprovação. Sabendo disso, Maksim Ivânovitch comprou para Lazarenko camisa, terno e sapatos, dizendo: “Pois todos sabem que os estudantes de Kotlikov não podem andar maltrapilhos”.

A carreira de Lazarenko passa por um processo de ascensão considerável, em 5 de fevereiro de 1908, fez sua estreia em Yuzóvka (agora Doneck) no circo “Pervil” e já em 1909, migrou para o circo M. I. Zlobin, ainda maior que o anterior. No ano de 1911, ao receber um convite de I. A. Nikítin, Lazarenko participa da inauguração do novo circo, localizado na rua *Bolshaia Sadovaia*¹⁸². O trabalho do circo dos Irmãos Nikítin diferia dos outros, tanto dos anteriores, quanto de seus contemporâneos, por estenderem seus convites a artistas estrangeiros e, sobretudo, a novos artistas.

Os irmãos Nikítin começaram como artistas de rua, apresentando-se em pátios e praças, sob o acompanhamento do realejo¹⁸³ tocado por seu pai. Na década de 1880, os tempos ficaram difíceis para os grandes donos de circo, não somente na Rússia, mas, talvez, na Europa toda. O irmão do meio, Ioakim Aleksandrovitch, entretanto, conseguiu se destacar e manter o seu circo com recursos pouco comuns naquele período. O circo construído por ele em Moscou tinha o seu picadeiro em baixo-relevo, coberto não com serragem, mas com tapete de coco¹⁸⁴. Na estrebaria deste circo havia cerca de cem cavalos, aproximadamente. Para Lazarenko, portanto, o convite do circo Nikítin era uma confirmação de seu grande sucesso.

¹⁸² Nome derivado do adjetivo “Большой” [bolshoi]: “grande” e do substantivo Сад [Sad]: “jardim”.

¹⁸³ Instrumento musical mecânico movido por uma manivela. Muito utilizado ao longo da história por artistas de rua, circenses e grupos de teatro itinerantes. No Brasil é muito usado (em cidades pequenas, na maioria dos casos) com uma gaiolinha e um papagaio, que “tira a sorte” dos transeuntes (mensagens escritas em pequenos cartões).

¹⁸⁴ No texto lê-se *кокосовый ковёр* [kokosovi kovior]: tapete de coco. Aqui parece se referir a um tapete de fibra de coco, algo sofisticado em relação aos outros circos da época.

Jornal de 1912 do *Circo Nikítin*, que anuncia como atração um grupo de acrobatas japoneses e grupos vindos da Europa.

Na realidade, desde 1909, Lazarenko só progredia a passos largos em seu ofício. Nesse mesmo ano, em um jornal, editado em Saratov, foi publicada a seguinte notícia: “Queremos enfatizar que Lazarenko é o melhor palhaço do circo Zlobin”. Logo depois da inauguração do circo Nikítin em Moscou, Lazarenko leu: “A *entrada* do palhaço Lazarenko, em suas duas apresentações, mostrou que este incomparável palhaço foi capaz de fazer o público rolar de rir com os seus truques cômicos e monólogos¹⁸⁵”.

O artista procurava, por meio de exagero clownesco, mostrar o homem contemporâneo, morador das cidades, pessoas, como se dizia então, da “classe média”. Ele queria ridicularizar aqueles que imitavam os padrões de comportamento dos burgueses ocidentais, ostentando roupas caras e adereços que não eram comuns ao povo eslavo.

Lazarenko foi um homem de muitas habilidades, como citado anteriormente. Entre elas, estava a sua desenvoltura com as palavras. Por esse motivo, e devido ao seu engajamento político, foi classificado – similarmente a alguns de seus contemporâneos – como *clown-tribuno*. Realizava recepções cômicas e réplicas de “monólogos heroicos”. Além disso, obrigatoriamente incluía acrobacias nessas apresentações, como andar – e até dançar – no alto

¹⁸⁵ DMITREV, I. Op. cit. (p. 325).

da perna de pau. Desenvolveu a sua habilidade preferida nesse período, saltando sobre cavalos, charretes pequenas e carros.

No ano de 1914, Lazarenko conseguiu um novo recorde bem específico: saltou sobre três elefantes. Ele deu uma grande corrida, pegando impulso no pequeno trampolim de madeira, que ele chamava de “mala”, pregado sob o colchão.

Cada vez mais ele aumentava o teor satírico em suas apresentações. Por exemplo, numa apresentação em Orenburg, ele fez a seguinte pergunta: “Qual a diferença entre os relógios e os Cossacos? Durante o massacre aos judeus, os cossacos montavam guarda nos relógios. Após o massacre, os relógios se viraram contra os cossacos”. Por ter feito esta piada, foi multado pela polícia. No dia seguinte, foi intimado por meio de protocolo policial, sendo proibido, de acordo com a constituição russa, de se apresentar em todos os lugares.

No ano de 1911, ele fica famoso quando constrói o reacionário e obscurantista bispo Iliodor Pomodoro. E quando ele se referiu a Rasputin¹⁸⁶ como “depravado¹⁸⁷”, foi preso sem que nem mesmo lhe fosse dado tempo de retirar seu figurino de palhaço. Novamente foi multado por condutas não permitidas pela censura. Suas apresentações, então, passaram a ser construídas desse modo: Primeiramente, declamava seus monólogos sobre acontecimentos de seu tempo, sempre curtos, enquanto andava na perna de pau ou ficava no trapézio. Às vezes, muito energicamente corria em círculos pela arena, depois mostrava esquetes cômicos e realizava verbalmente suas brincadeiras satíricas. No final, realizava saltos sobre obstáculos.

Lazarenko realizava seus números sem subtextos ou pausas. Zombava diretamente de nomes conhecidos, dizendo “toda a verdade¹⁸⁸”. Seu repertório e suas ações se caracterizavam, como sempre, por uma orientação abertamente propagandística, frequentemente dizendo seus monólogos ou dialogando com o “mestre de pista”.

Em algumas ocasiões apresentava algum personagem. Gostava muito de atuar como o ucraniano “Stecko”, um rapaz vindo de uma aldeia, que chegara por acaso no circo. Ele entra no picadeiro e mantém com um compatriota da plateia uma conversa convincente e engraçada. Não há como não nos recordarmos aqui dos tipos estrangeiros que permeiam a dramaturgia do seu amigo Maiakóvski, gerando riso devido aos seus hábitos estranhos e discursos desconexos em “russo macarrônico”.

O sucesso de Lazarenko aumentava cada vez mais. Em 1915, ele se apresenta no circo “Moderno¹⁸⁹” de Petrogrado. Na mesma época, uma famosa agência de artistas, *Marteli e Valter*, propôs a ele uma turnê pela Inglaterra, França e Espanha. A Guerra, no entanto, impediu a sua realização.

Lazarenko fez grandes papéis no cinema, nos filmes “Noite, lua, ele e ela” e “Amor e kastorka¹⁹⁰”. Conquistava cada vez mais fãs. O grande escritor A. I. Kuprin escreveu em seu álbum: “Querido Lazarenko, você salta, diz coisas afiadas, ri, faz caretas. Seu trabalho é amado, tanto pelos que estão nos camarotes, quanto por aqueles que habitam as barulhentas arquibancadas. Mais que todos, as crianças o amam. E o diabo que carregue aqueles que

¹⁸⁶ Figura mítica da história russa. Diz-se que, por ter salvo o filho do Czar Nikolau II, que era hemofílico, tornou-se próximo da corte russa. A esposa do Tsar, Aleksandra Fiodoróvna, dedicava-lhe grande confiança. Muitas lendas circulam na Rússia a seu respeito e, no caso de seus contemporâneos, muitos o acusavam de um comportamento libidinoso e imoral, além de ser espião do exército alemão.

¹⁸⁷ Lazarenko realiza um trocadilho intraduzível em português, pois em russo o nome *Распутин* (Rasputin) se assemelha foneticamente ao adjetivo *распутный* (rasputni), que significa imoral, depravado, maldoso.

¹⁸⁸ Ideia aproximada da expressão russa Он резал правду-матку [On rezal pravdu-matku] “Ele disse toda a verdade”.

¹⁸⁹ Equivale a “Art Nouveau” na Rússia.

¹⁹⁰ Óleo usado na Rússia na pele ou nos cílios, equivalente ao nosso Óleo de rícino (líquido da mamona).

dizem ser sua arte inferior a outras. Ela é eterna”. Declarações como esta, de escritores e artistas contemporâneos de Lazarenko, mostram como os anos da década de 1910 foram decisivos para a consolidação de sua carreira, que cresceria ainda mais junto aos acontecimentos proporcionados pela Revolução de Outubro.

O percurso traçado até aqui mostra que Lazarenko, desde suas primeiras apresentações no circo de Kotlikov, até a sua entrada no circo Nikítin, mudou diversas vezes a sua *máscara*¹⁹¹, aperfeiçoando-a de acordo com seus números. Em fotografias mais antigas, ele aparece vestindo paletó, colete branco e calças comuns. Nas mãos, aparece segurando um guarda-chuva e uma cesta. Em outra imagem, já em 1910, aparece de fraque, na cabeça um “cilindro” e nos pés botas laqueadas.

Lazarenko, em 1907

Vitáli Lazarenko, em 1910

Posteriormente, entre 1914 e 1916, aparece de casaco, mas feito de um tecido grosseiro¹⁹².

¹⁹¹ Aqui não se deve entender a palavra máscara associada ao “objeto máscara”, mas à aparência do palhaço por meio de sua maquiagem.

¹⁹² сшито оно... из рогожи [sshito ono...iz rogoji]. Entende-se que o casaco era feito de um tecido grosseiro, como algodão.

Para Lazarenko, assim como para a maioria dos artistas desse período, a Revolução Bolchevique foi um acontecimento inesperado. Quando soube do que ocorrera, estava na cidade de Tula, onde apresentava no circo *Gorets*. Mas, diante dos fatos, voltou imediatamente para Moscou, começando novamente a trabalhar no circo Nikítin.

Neste momento de sua carreira, a imagem de seu *clown* e o conteúdo de suas entradas passaram por um processo de transformação. Ele começou a perceber que a imagem de seu palhaço e o repertório desenvolvido não mais dialogavam com os acontecimentos ao seu redor e com o público. Com a argúcia que lhe era peculiar e a sensibilidade de um homem com vasta experiência no contato com o público, Lazarenko percebeu que seu fraque e flor na lapela – que sugeria alguém em devaneios, desligado da luta proletária – já não se aproximava do homem soviético. Este almejava, por meio da destruição dos hábitos da Rússia tsarista e da adoção do Marxismo, a construção de um novo tempo e de uma nova pátria. O sucesso do artista cada vez mais diminuía. Ele decide, então, reunir uma pequena equipe para ir à frente da Guerra Civil, compreender o que estava acontecendo em seu país e quais os requisitos exigidos à arte.

Em 1918, no vagão do trem dos médicos, foi para o front de batalha. Antes de entrar no Exército Vermelho, entretanto, apresentou-se em ruas do campo, recitando seus monólogos enquanto saltava sobre as ambulâncias e as cozinhas dos soldados. Trabalhando nas condições do front, Lazarenko compreendeu claramente que as formas antigas de palhaçaria se tornaram obsoletas e que era necessário procurar outras, ou seja, o contato com a guerra proporcionou a ele o substrato necessário para reformular os seus anseios como artista, o que reverberou em seu comportamento, figurino e repertório.

Nesse período, Lazarenko definiu a sua máscara clownesca. Atuou de modo alegre, jovial, como um vagabundo filosofante, como alguém irônico e até um tanto cínico. Essa persona vestia um casaco, às vezes negro, às vezes xadrez, bastante gasto e com ombros que claramente seriam de outrem. As calças pendiam sobre as botas como uma sanfona. Na cabeça, um cilindro esmagado ou um chapéu-coco. As sobrancelhas muito levantadas traziam ao rosto do artista uma expressão de astúcia e um ar de zombaria. A ponta vermelha do nariz indicava forte inclinação a bebidas fortes¹⁹³.

A guerra como circunstância foi um dos fenômenos mais significativos do século XX. No caso Europeu, a experiência traumática da guerra recai sobre as duas Grandes Guerras, mas, na Rússia – posteriormente União Soviética – as drásticas mudanças proporcionadas pelas duas Grandes Guerras vieram com adendos bastante sangrentos, como a Guerra Civil que se seguiu à Revolução Bolchevique e os períodos de fome e destruição no período stalinista. Desde 1905, as inúmeras revoltas camponesas e a formação de organizações urbanas – os soviets – dos proletários, socialistas revolucionários, mencheviques (brancos), entre outros, mudaram a sensibilidade do homem em geral. Esses acontecimentos ajudaram a culminar em novos hábitos e comportamentos, junto aos quais algumas práticas artísticas – como os números clássicos de palhaço no circo – não mais combinavam.

Em Moscou, novamente, começa a atuar nas unidades militares e nos clubes dos trabalhadores, muitas vezes na periferia da capital. Como os transportes estavam funcionando mal, ele às vezes precisava andar a pé pela “Grande Sadóvaia” de Dorogomilov, Taganka, passando por Sokolnikov, até Bogorodski. Terrivelmente cansado, especialmente porque dormia pouco, durante o dia trabalhava seu repertório e, ao mesmo tempo, pensava sobre sua nova máscara. Assim, portanto, cada vez mais o artista compreendia claramente que, sob as novas condições, deveria voltar-se à propaganda e à agitação aberta¹⁹⁴.

Neste mesmo ano, nas comemorações de primeiro de maio, as ruas de Moscou fervilhavam e havia grande entusiasmo em toda parte.

De repente, sobre milhares de cabeças surge uma figura gigante em enormes pernas de pau: Um palhaço de roupas coloridas. Este ser na perna de pau levou à boca o megafone, bloqueando as vozes ruidosas, e declamou em voz alta:

Neste dia de Primeiro de Maio, eu, absolutamente,
Não pouparei, nem forças, nem pernas,
E aos operários, camponeses e soldados
Dedico o meu melhor salto.

¹⁹³ DMITREV, Iu. Op. cit. (p.326).

¹⁹⁴ Idem.

Abriu-se, então, uma clareira na multidão, formando um picadeiro improvisado. O clown desceu da perna de pau, saiu correndo e, num segundo, brilhou seu corpo no ar. E novamente Vitáli Lazarenko andou na perna de pau diante da primeira fila de espectadores¹⁹⁵.

Lazarenko, discursando em sua perna de pau.

No fim da década de 1910 e começo dos anos 1920, consolida-se uma parceria significativa na vida e na carreira de Vitáli Lazarenko: Começam seus trabalhos com o poeta e dramaturgo Vladímir Maiakóvski. As afinidades entre esses dois grandes artistas não se restringia somente aos seus ideais políticos. As questões estéticas que norteavam o trabalho de ambos confluíam em realizações hiperbólicas e transgressoras, que agora ganhavam proporções maiores juntas. Muitos estudos sobre o poeta cubo-futurista mostram que ele apreciava as artes circenses. Quando conhece, portanto, Lazarenko, começa a frequentar o camarim do palhaço e discutir com ele os conceitos da arte soviética. Lazarenko admirava o poeta e fazia alusões a ele em muitos de seus números.

“Gigantescos palhaços do mundo solar¹⁹⁶”, segundo a definição de Khliébnikov, os cubo-futuristas foram sempre amigos dos truques e espertezas dos *clowns*. Evocando uma visita feita com Maiakóvski no circo Nikítin em Moscou em 1914, Vassíli Kamiênski escreve em suas memórias:

Receberam-nos magnificamente, vindo logo de encontro a todos os nossos caprichos e nos propuseram até exhibir-nos na arena de uma forma qualquer.

Maiakóvski queria recitar versos na garupa de um elefante. Até esta extravagância foi saudada com entusiasmo. No intervalo os artistas rodearam-nos. Entre eles estava o esplêndido clown Vitáli Lazárienko, vestido de amazona,

¹⁹⁵ Idem. (p. 327).

¹⁹⁶ Vielímir Khliébnikov, *Nieízdanie proizviediênia* (Obras Inéditas) sob a direção de N. Khárdjiev e T. Gritz, Moscou, 1940, p. 186.

com um enorme chapéu cor-de-rosa, brilhantes falsos nas orelhas e um rabanete gigante no peito.

– Para que o rabanete? Perguntou Volódia. Lazárienko explicou: – Faço o papel de uma amazona apaixonada por Maiakóvski. Você usa geralmente uma raiz forte na lapela e ela, ansiosa de agradar, traz para seduzi-lo um rabanete. Morrendo de amor, recita seus versos, enquanto o cavalo galopa pela pista. E cai toda hora com o rabanete no coração exclamando: Ah, Maiakóvski, fizeste-me perder a cabeça.

Assistimos a esse número. Maiakóvski mandava beijos à amazona Lazárienko. E Lazárienko gritava freneticamente: Maiakóvski, Maiakóvski, gênio, tome-me com o cavalo e com as rédeas! Agarre-me! Sou toda sua!

Às suas quedas o circo desmanchava-se de rir, aplaudindo Lazárienko e Maiakóvski¹⁹⁷.

Lazarenko pede para que Maiakóvski escreva roteiros para as suas reprises, que contemplem os acontecimentos sócio-políticos de seu tempo. Um desses trabalhos foi a apropriação de uma técnica satírica praticada por grupos chamados “Cadetes do Alfabeto”, em que eram pintados cartazes com letras grandes, as quais eram acompanhadas de versos obscenos. Maiakóvski usava a forma deste “Alfabeto”, propondo novos conteúdos. Agora cada letra era usada em uma reprise política de Lazarenko. Ele erguia sobre sua cabeça lâminas de papelão com chamativas caricaturas desenhadas por Maiakóvski e as exibia para que os espectadores, sentados em círculo, pudessem vê-las, enquanto ele proferia o texto correspondente.

Em 1920, Maiakóvski escreveu para Lazarenko uma entrada de “agitação e propaganda” chamada *Campeonato Mundial da Luta de Classes*, que estreou no II Circo Estatal de Moscou, em novembro do mesmo ano. Antes de escrever esse trabalho, o poeta conversou muitas vezes com o artista e perguntou a ele quais reprises clownescas poderia ler, pois desejava saber o que realmente fazia sucesso no circo. Na entrada supracitada, Lazarenko desempenhou o papel de Árbitro e Revolucionário, entrando na briga contra a Entente – união burguesa dos Estados adversários da Rússia Soviética.

Essa parceria proporcionou a Vitáli uma nova maneira de olhar para o seu próprio trabalho e, novamente, realiza algumas mudanças em sua máscara. O que havia construído até então – uma espécie de “vagabundo filósofo” com ares de “beberrão” – já não condiziam com o trabalho realizado por ele. Nesse período, de 1917 a 1921, no qual os Bolcheviques se consolidaram no poder, a vida prática e a luta eram muito valorizadas, em detrimento dos

¹⁹⁷ RIPELLINO, A. M. “Maiakóvski e o circo. In: *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. (pp. 211-212). Apud. KAMIÊNSKI, Vassíli. *Jizn s Maiakóvskim* (Vida com Maiakóvski, Moscou, 1940, 141-142).

pensamentos existenciais elaborados (por isso, também, muitas figuras do século XIX eram execradas, como Tolstói e Tchékhov). Além disso, o vício da vodka era considerado uma decadência moral, algo que ia de encontro à fantasia do trabalhador do futuro, sadio e forte, que se construía no imaginário da população.

Até mesmo nos cartazes produzidos pelo governo soviético havia propagandas contrárias aos vícios. Estes incentivavam o trabalho e o alistamento. Um exemplo de campanha contra o alcoolismo é o cartaz abaixo, no qual se lê “Não! Deste copo eu não bebo!”:

Já nos primeiros anos da década de vinte, portanto, Lazarenko põe em prática as suas novas ideias, inspiradas pelos preceitos bolcheviques e pelas ideias de seu amigo Maiakóvski. Ele pensa, então, em elaborar um novo figurino, mas dessa vez pede ajuda a alguns artistas plásticos seus contemporâneos. É neste contexto que entra em cena o famoso pintor B. R. Erman, que criou para o clown um chamativo e radiante figurino¹⁹⁸.

Tudo foi feito em duas cores: Casaco, calças, meias e sapatos. Tirando o casaco, o artista continuava com um terno de dois tons, conveniente para saltar. O topete desfiado na testa e a maquiagem nas sobrancelhas deram a Lazarenko singular aparência e um olhar surpreendentemente jovial. O figurino brilhante e o topete alegre traziam um sentimento de otimismo, superando os clichês do circo. Com esse figurino, Lazarenko apresentou-se até o fim de seus dias, mudando nele apenas algumas cores.

¹⁹⁸ DMITREV, Iu. Op. cit.

Com seu novo figurino e atitudes que provocavam uma imagem mais vivaz, Lazarenko começava seus números de formas diferentes. Às vezes, saía rapidamente de trás das cortinas e, correndo, dizia seu texto:

Olá a vocês, cidadãos! Eu sou o bobo!
Fui criado para divertir os homens,
Pela verdade apanhamos,
Mas não traímos o riso¹⁹⁹.

E às vezes, descia da perna de pau ou falava seu monólogo em pé no trapézio:

E então hoje o coração bate alegre
Quando o circo abre suas portas
E eu, diante de vós, como manda a tradição,
No trapézio me equilíbrio e falo²⁰⁰.

Terminado o monólogo, Lazarenko realizava alguma entrada, que com frequência trazia os mais importantes acontecimentos daquele período. Em seguida, o clown realizava inúmeras piadas ou jogos de palavras que contemplassem assuntos como as guerras, dentro e fora da União Soviética, ou o escárnio com relação aos costumes burgueses.

A voz de Lazarenko era um tanto rouca, não muito alta, mas bem projetada, pois nesse tempo não usavam microfones. Era ouvido até na última fila. Versos, ou prosa, ele falava com forte respiração, que era ouvida entre duas ou três frases. Falava alto, quase gritava. A maneira como conduzia as suas apresentações fora inspirada nos oradores. Lazarenko escolhia sempre lugares em que podia ser visto por todos ao mesmo tempo, mas frequentemente ele ficava parado, ou andava, até corria em torno da barreira do picadeiro. Essa apresentação era feita muito rapidamente, tanto que sua *partner* quase sempre respondia com atraso às suas réplicas²⁰¹.

Todo o trabalho realizado pelo artista não foi em vão. Como foi enfatizado anteriormente, o *clown* sempre trabalha em diálogo direto com o seu público, ancestral que é dos histriões e mascarados da *Commedia dell' Arte*, os quais se relacionavam diretamente com aqueles que lhes prestavam atenção. Vitáli Lazarenko, ao seguir esta lógica e sempre

¹⁹⁹ Idem . (p. 328).

²⁰⁰ Idem, ibidem.

²⁰¹ Idem, ibidem.

trabalhar em diálogo estreito com o seu povo, fez com que a sua popularidade crescesse estrondosamente nas décadas de 1920 e 1930. Junto a isso, evidentemente, o palhaço não deixava de utilizar a agitação e a propaganda política a seu favor. Sua forte inclinação a arauto, que por meio de seus monólogos filosóficos e saltitantes trazia a verdade ao povo, funcionava como um imã às multidões, as quais gradativamente o adoravam e acompanhavam suas turnês pela Rússia Soviética.

Mal ele arrumava suas malas para viajar, telegramas – escritos primeiramente por N. A. Aduiev e Lebediev–Kumach – eram afixados nos muros da cidade para a qual ele se dirigia, anunciando a sua chegada. Se ia visitar Astrakhan, por exemplo, os habitantes da cidade liam nos murais públicos:

Não me demoro em Astrakhan,
Pois sou um saltador, não caseiro,
Olá dou ao o Volga, ao céu,
Aos pescueiros digo olá.
Levo comigo um vagão de risos
E uma reserva de piadas para meses²⁰².

E já no trem que retornava, ao final de suas apresentações, pela janela do vagão eram arremessados papéis que voavam por toda a cidade, com os seguintes dizeres:

Obrigado pela atenção
Eu me vou, adeus
Vitáli Lazarenko²⁰³.

Em muitas despedidas de Lazarenko, das cidades em que o público o recebia de forma calorosa, ele pedia para que algumas pessoas do lugar distribuíssem panfletos com palavras como as citadas acima, em forma de agradecimento. Com isso, parecia ter o desejo de ser lembrado por todos ali, mesmo após a sua partida. Este tipo de relação de cumplicidade, carinhosa até, com o público, é um traço marcante da figura do *clown*, desde seus primórdios. Mas no caso de Lazarenko – e de seus seguidores – esse comportamento vem aliado a uma ideologia muito clara.

Mesmo após um curto período de crise artística, nos primeiros anos da década de 1920, compõe o seguinte monólogo, em 1924:

²⁰² Idem, *ibidem*.

²⁰³ Idem, *ibidem*.

Amigos, eis diante de vós o bobo
Enquanto houver tablados,
Enquanto o teatro e o circo não puderem ser destruídos
Eu vou reinar, brilhante e mordaz²⁰⁴,
Com chapéu de bobo e o som de seus guizos.
Passando através dos séculos de torturas, de perseguições,
Pela flamejante liberdade dos arautos e tribunais,
Fui velho por séculos, desde seu nascimento
E por cem anos, como agora, serei jovem.
Embora eu segure entre as mãos uma espada e não guizos,
Seu som é maior que cem sinos²⁰⁵.

Não havia um único evento significativo que não fosse de interesse do clown. Ele se interessava por tudo, desde política, economia, problemas da arte, até os movimentos do mercado e da iluminação urbana. Toda a galeria dos “heróis” daqueles anos passou diante dos espectadores nas apresentações do artista. Em 1927 um livro foi publicado, por I. A. Uranov, o livro: *O Bobo e Saltador Vitáli Lazarenko*, que rapidamente ganhou uma segunda edição. Este foi o primeiro livro em língua russa dedicado ao palhaço.

O fim da década de 1920 e o começo dos anos 1930 foi o período de maior florescimento criativo do artista. O repertório do clown crescia a cada dia. Nesse período foram escritos por ele 320 reprises e 30 entradas, o que não contabilizam o total de seus escritos. Essa vasta reserva seria suficiente para mais de vinte programas!

Quando, em abril de 1928, Lazarenko comemorou na arena do *Circo de Moscou* o seu aniversário – trinta anos de serviço no circo –, os trabalhadores do circo trouxeram até a arena uma grande caixa. Lazarenko, então, disse: “Embora vocês tenham já visto muitas maravilhas, elas não são nada quando comparadas ao que está nesta caixa que eu trago. Preparei para vocês durante muitos anos este precioso segredo”. A tampa da caixa se abriu e dela pulou o filho de Lazarenko, também Vitáli. O filho fez malabares, andou no monociclo, tocou xilofone e, naturalmente, como o pai, realizou saltos mortais. Também correu pelo picadeiro, fazendo brincadeiras com as palavras. O pequeno Lazarenko estava também vestido com o figurino de duas cores. Agora pai e filho atuavam juntos.

²⁰⁴ Tradução aproximada do termo хлѣсткий [khliostki], “cortante”. Esse adjetivo refere-se àquele que diz palavras cortantes.

²⁰⁵ Idem, ibidem.

No cartaz, Lazarenko e seu filho, também Vitáli.

Além de seu trabalho na arena, Lazarenko desempenhou com grande sucesso o papel de Makhno²⁰⁶ na pantomima de V. Z. Mass, “Makhnovshina”, produzida em 1929 pelo diretor V. J. Trucci e E. B. Krasnianski. Ele compôs um *bat’ka*²⁰⁷ com grande audácia. Com sua agressividade, crueldade, genialidade, capacidade de atrair a atenção daqueles que o acompanhavam, forçava homens a obedecer e a lutar ao seu lado. Ao desempenhar esse papel, Lazarenko conseguiu dar um colorido especial aos termos utilizados pelos bandidos russo-ucranianos.

Segundo o artista A. Shirai, Lazarenko era a alma de todos os ensaios que participava: “Ao redor dele todos estavam sempre rindo! Por isso sempre foi lembrado por seus espectadores²⁰⁸”.

²⁰⁶ Anarquista ucraniano, um dos principais responsáveis pelas guerrilhas no período da guerra civil que sucedeu a Revolução de Outubro. Lazarenko fez o papel de Makhno de forma satírica, enfatizando o seu caráter mais violento. Sendo Makhno anarquista, era considerado inimigo dos Bolcheviques – grupo com o qual, por intermédio de Maiakóvski e Meyerhold, Lazarenko se aproximava cada vez mais.

²⁰⁷ Palavra do ucraniano que se aproxima de *paizinho*. Entende-se que era um termo marginalizado, por ser ucraniano e por ser um termo utilizado por pessoas mais humildes.

²⁰⁸ DMITREV, Iu. Op. cit. (p. 329).

3.2 – Karandach e as múltiplas faces da máscara

Como foi brevemente apontado, um conjunto de fatores sócio-políticos, aliado ao engajamento político dos artistas circenses, entre eles os irmãos Dúrov, Vitáli Lazarenko, entre outros, provocou uma mudança radical na arte da palhaçaria russa, o que se acentuou com a Revolução de Outubro. Todos foram, sem dúvida, de vital importância; mas, considerado um mestre pelas seguintes gerações, pela versatilidade e engenhosidade na criação de números, foi Mikhail Rumiántsev, mundialmente conhecido como Karandach²⁰⁹.

O homem russo, que se molda com a Revolução de Outubro, necessita de representantes que alicercem a sua visão transformadora em relação ao mundo, uma vez que os aspectos sócio-políticos influenciam sobremaneira as artes. De modo geral, houve forte investimento em novas formas de expressão e a censura – pelo menos até meados de 1924 – deixou o caminho livre às experimentações dos artistas em todas as suas vertentes. No circo havia também essa liberdade e, ao contrário do que houve com outras manifestações culturais e artísticas, gozou do apoio dos líderes posteriores para continuar as suas reformulações. O circo, assim como as outras artes, dialogou fortemente com as tradições russas. A diferença fundamental, entretanto, é que nele tal diálogo proporcionou a preservação de valores e características já arraigadas no imaginário popular russo, sem transformá-los à maneira das vanguardas. O espetáculo suntuoso, exótico, surpreendente, não abandonou as suas características populares. Até os palhaços, por mais que tenham criado uma estética própria, consolidaram uma arte *clownesca* muito próxima do homem do povo. Em algumas entradas e reprises enalteciam o povo soviético e ridicularizava figuras muito influentes e poderosas de outras nações, como Hitler, por exemplo. Nas outras artes, desde a eclosão do Cubo-Futurismo e depois com o Construtivismo e o Suprematismo, o diálogo com a tradição levou os artistas a reformularem conceitos e modificarem totalmente a arte em sua forma. As pesquisas de Maiakóvski, por exemplo, ou Malévitch, levaram a experimentação ao extremo e, assim, mudaram os rumos da arte. O problema é que, após a morte de Lênin, sobretudo, e o início do período Stalinista, as vanguardas foram consideradas “herméticas demais” para a compreensão do trabalhador soviético. De maneira irônica e contraditória, os dirigentes associaram o que os artistas desenvolviam à alienação e os condenaram. Muitos desses artistas russos, oriundos das vanguardas, tiveram um trágico fim, como Granóvski, Mikhoels e Meyerhold.

²⁰⁹ A palavra *Karandach* significa “lápiz” em russo.

O circo, então, pelo seu caráter predominantemente popular e considerado “anti-burguês”, pela aura mambembe que o circunda, agradava personalidades notáveis do regime, até mesmo o próprio Stálin.

Karandach vivenciou o contexto stalinista. Nascido a 10 de dezembro de 1901, desenvolveu seu palhaço entre os anos de 1936 e 1939, período entendido como sua fase inicial. Foi um palhaço muito habilidoso, dono de uma jovialidade e de uma agilidade que sempre encantou a todos, principalmente a seus colegas de profissão e seus sucessores, como Oleg Popov, Iúri Nikúlin e Leonid Enguibárov.

Ao primeiro olhar, muitas vezes a figura de Mikhail Rumiántsev pode não chamar muito a atenção, em grande parte por sua semelhança com o *clown* de Charles Chaplin: Carlitos. Principalmente para os ocidentais, Carlitos é tão marcante, que qualquer silhueta próxima dele, ainda que minimamente, causa certo distanciamento. Na época de Karandach, entretanto, tal semelhança fazia muito sentido e não causava distanciamento aos espectadores na URSS, pois, havia uma tendência dos artistas ao diálogo e, inclusive, à imitação dos atores do cinema mudo dos Estados Unidos, por exemplo: Oliver Hardy e Stanley Laurel, Buster Keaton, Harold Lloyd e Charley Chase, entre outros. Nesse contexto, no circo, os palhaços faziam imitações desses artistas, entre eles Chaplin, num contraponto ao palhaço ocidental francês ou italiano, que, para eles, simbolizavam o capitalismo e a alienação burguesa.

Antes de chegar ao que seria o *clown* Karandach, Rumiántsev começou como um *augusto*²¹⁰ tradicional, que apresentava as suas reprises com o nome de Vássia²¹¹. Não obtendo muito êxito como o Augusto Vássia, começou a imitar Chaplin, assim como muitos artistas da época. Como afirma M. Trivas (1968), era um dos melhores imitadores de Carlitos em seu tempo e desempenhou essa função por um período razoável, sendo chamado pela crítica e pelo público de “o Chaplin russo”. O público soviético, no entanto, já não ria com esses imitadores, pois, a forma desenvolvida por Chaplin desatualizava-se paulatinamente, principalmente numa sociedade em constantes transformações como a que se apresentava naquele período. Chaplin satirizou a sociedade de consumo estadunidense e as enormes desigualdades geradas pela quebra da bolsa em 1929. Evidentemente, seu êxito não se restringe só a isso, mas, ao fato de que todo o universo humano trabalhado por ele dialoga com esse contexto. Em *Tempos Modernos* – de 1936 – os reflexos da industrialização e a má

²¹⁰ Em língua russa, para designar o *clown augusto*, é usada a palavra рыжий(ríjii), que pode ser traduzida como “vermelho”, “ruivo”. A cor vermelha faz alusão ao nariz do *clown* augusto e à peruca vermelha que alguns *clowns* mais tradicionais usavam. A nomenclatura de branco, que caracteriza o *clown* que tradicionalmente pintava todo o rosto de branco, com o nariz preto, é chamado de белый (belii), ou “branco”, como é conhecido em outros países (white face, etc.).

²¹¹ Em russo, diminutivo carinhoso do nome Vassíli.

qualidade de vida oriunda disso são tratados de maneira brilhante, quando ele reproduz de forma burlesca o automatismo que compreende a organização do trabalho implantada nas linhas de montagem. No filme *Em Busca do Ouro*, que mostra a corrida pelo ouro no estado do Alasca, nos anos de 1890 (mais precisamente em 1898), momento em que muitos homens deixavam suas casas na tentativa de encontrar ouro em terras desabitadas, em meio à neve e, assim, conseguirem ascender socialmente. Nesse filme, Carlitos é um expedicionário que sofre as mais inusitadas adversidades em busca do precioso metal. Muitos jogos cômicos acontecem no filme por meio da relação de Carlitos com Big Jim, um garimpeiro que encontra uma grande pepita de ouro, mas a perde devido a uma nevasca, e Black Larson, um foragido que se esconde na cabana na qual Carlitos e Big Jim vão se abrigar.

Dentre inúmeras interpretações possíveis, é cabível afirmar que Chaplin questiona os meios pelos quais o homem enriquece e, ademais, se tais meios são sempre justificáveis, ainda que perca anos de sua existência em busca disso, desviando o seu olhar para outras esferas da vida. A paisagem inóspita, a solidão das personagens e o clima rigoroso proporcionam uma atmosfera propícia à reflexão acerca da existência humana, ao mesmo tempo trágica e cômica. O humor aflora, além das relações entre as personagens, por meio da maneira como se tratam os temas desenvolvidos no roteiro, como a fome, por exemplo.

Como o *clown* trabalha com uma lógica própria, a sua maneira de tratar temas nevrálgicos também é diferenciada. Um bom palhaço não se coloca diante do problema de forma que o público se sinta somente compadecido dele, mas, aborda o tema de uma maneira “ridícula”, por meio de *alusões* e *convenções* que criem associações, que, embora emocionando, levem ao menos ao riso pela compreensão do que é posto. Ainda sobre a fome, ela é uma metáfora muito cara a este universo:

Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder... No mundo *clownesco* há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele que é completamente submisso, o bode expiatório, como na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, e então nós temos o chefe, o *clown* branco, o que dá ordens, aquele que insulta, aquele que faz e desfaz²¹².

No filme em questão, vários jogos são criados a partir do disparador “fome”. Há, por exemplo, a alucinação de Big Jim, que vê em Carlitos uma galinha, tamanha é a sua fome.

²¹² BOLOGNESI, Mário Fernando. Apud. FO, Dario. “Qu’est-ce qu’un *clown*?” In. FABBRI J., SALLÉ, A. (Org.) *Clowns et farceurs*. Paris: Bordas, 1982, p.83-8

Ele corre atrás de Carlitos e os dois se “engalfinham” algumas vezes, até que tudo se resolve, com o aparecimento de um urso, no qual Carlitos atira e com o qual os dois irão se alimentar. Há, também, numa das cenas de Chaplin mais comentadas, o momento em que Carlitos, na cabana, assa a sua bota e a come com Big Jim, enrolando os cadarços como se fossem espaguete e tratando os pregos da bota como se fossem ossos de frango. Big Jim come a parte de cima do couro. O desconforto dos dois, mesclado à situação adversa, gera-nos um riso também um tanto desconfortável. Isso acontece, pois, no campo da palhaçaria, os temas humanos são esmiuçados de maneira que não sejam desrespeitosos ou excessivamente cáusticos – o que cairia mais na técnica dos bufões. Quando consegue atingir esse objetivo, o *clown* alcança proximidade com o público.

Por que, então, as imitações de alguém tão genial não surtiam mais efeito nos picadeiros russos?

Muitas respostas possíveis poderiam tentar responder à pergunta, mas um fator que contribuiu para o malogro das imitações de Chaplin é que momentos muito distintos eram vividos nos EUA e na URSS:

Chaplin protagonizava o homem humilde, maltratado duramente pela vida e que, não obstante, tentava mostrar que seus problemas não eram tão ruins e que não era nada pior que aqueles que possuíam o bolso cheio e uma confortável situação social. Isto era, por vezes, engraçado e enternecedor. A figura do artista genial se elevava até a síntese filosófica, constituindo uma sarcástica sátira da sociedade burguesa. Mas os imitadores de Chaplin reproduziam sua exterioridade e suas maneiras, abstraindo o conteúdo de sua imagem, que era estranha à vida soviética. Por isso, o público se mostrava indiferente às suas palhaçadas e não as premiava com risos²¹³.

De um lado, uma grande depressão se instaurava e grande desesperança pairava no imaginário do estadunidense – basta ver os *clowns tramps* já citados, como Emmett Kelly ou o próprio Chaplin –, ao contrário do que ocorria na URSS, onde o povo não possuía reais dimensões do momento sombrio pelo qual passava e ainda conservava uma fagulha de esperança por dias melhores que os vivenciados no regime tsarista. Além disso, não podemos deixar de notar um problema de natureza estética que ocorre na transposição da linguagem cinematográfica para a linguagem do palco. No cinema, a cena gravada num determinado momento é eternizada pela película²¹⁴, que pode ser editada e reproduzida²¹⁵. No caso de uma

²¹³ TRIVAS, M. “El sabio arte de Karandach”. In: *El Circo Sovietico* (p. 40).

²¹⁴ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1987.

apresentação teatral, ainda que no picadeiro, é preciso que a forma e o conteúdo apresentados dialoguem com a plateia. Isso ganha maior força quando se trata de uma linguagem de uma máscara tão potente no campo da comicidade.

O contexto no qual vive o palhaço dialoga com a gênese de sua persona cômica, seu duplo risível, por isso, não bastava aos imitadores soviéticos de Chaplin reproduzirem seus gestos e intensões, pois eles soavam descontextualizados ali.

Uma das noções mais importantes da arte do *clown* é a de *como* as suas ações são realizadas. No teatro convencional, por exemplo, – afora as experiências já realizadas pelos artistas de vanguarda na Rússia – na maioria dos casos, o ator trabalhava com a noção de personagem e de representação. No *clown*, ocorre que não há representação. A potência da máscara só é atingida com a exposição de quem a veste por meio de suas habilidades apresentadas ao público. Era preciso vir um *clown* com o qual qualquer homem desse público se identificasse. Eis que surge, então, Karandach, com as suas próprias características físicas e psicológicas.

Um traço marcante de Karandach é que ele soube explorar os matizes de seu modo de ser, conseguindo, assim, expressar sentimentos contraditórios em uma mesma entrada. Em relatos de seus contemporâneos e nos textos de pesquisadores, é descrito como um homem muito atento, sempre a serviço do *jogo*. Isso faz com que o artista esteja vivo em cena, e não enrijecido em um único registro, risco grande para aqueles que trabalham máscaras em geral. A máscara do *clown* não limita ou esconde quem a vivencia, ao contrário, consegue definir com traços mais firmes e cavar fundo a sua humanidade. Desse modo, há um aprofundamento nas contradições, nos meandros muitas vezes incomprensíveis do ser. É infindável o estudo sobre as máscaras, seus efeitos e a ancestralidade que trazem em si. Na Rússia, a história das máscaras é extensa, como vimos anteriormente. Sobre a simbologia delas, diz Bakhtin que:

O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se releva com clareza a essência profunda do grotesco²¹⁶.

²¹⁵ Não nos estenderemos aqui na questão da reprodutibilidade da obra de arte e nas diferenças quanto à repetição da mesma e o impacto que causaria em diferentes públicos, pois é um tema demasiado extenso. Poderíamos pensar que mesmo o mesmo filme torna-se outro a cada exibição, pois o público e as épocas são outros. Por ora, pensemos no momento cênico do picadeiro e no momento de gravação de uma cena cinematográfica, que são distintos por si só.

²¹⁶ BAKHTIN, M. “Introdução: Apresentação do problema”. Op. cit. (p.35).

É interessante notar que Bakhtin fala das máscaras no contexto da Idade Média e do Renascimento, período em que, segundo o autor, as manifestações populares no campo da cultura assumiram com mais força o caráter carnavalesco. Os elementos grotescos e a paródia – que podem ser exaltados por essas máscaras – serão retomados pelos palhaços no circo. Ocorre, porém, que alguns palhaços dão grande importância a aspectos predominantemente externos, formais, o que pode restringi-los somente a um tipo. Tal restrição engessa o estado, o que torna o artista escravo da forma, do esquematismo; o que não cria relação com o público.

Assim, reformulando sua técnica, Mikhail Rumiántsev

[...] começou a buscar um tipo de *clown* familiar ao espectador soviético, um *clown* adornado com traços de caráter comuns a muita gente, que todos puderam reconhecer. Renunciou em absoluto à fisionomia do *clown* desgraçado. Rumiántsev captou certamente o desejo do espectador de ver na pista um personagem cômico positivo, jovial, que despertava simpatia não como comiseração por suas desventuras, mas sim como gozo por sua gana e diáfana alegria²¹⁷.

Karandach nasce, portanto, como uma figura jovial, com muitas nuances de caráter. Ele não encarnava um tipo, apesar do trabalho com a máscara do *clown*, mas conseguia transitar bem entre doçura, ira, estupidez e argúcia. Uma de suas características mais marcantes era a de conseguir perceber as situações no calor da hora e jogar com elas. Essa *escuta* do que se passa bem no momento em que a ação ocorre, é um dos pontos fundamentais que define um bom palhaço.

²¹⁷ TRIVAS, M. “El sabio arte de Karandach”. In: *El Circo Sovietico*. (p. 41).

Karandach e sua companheira Kliaksa

Certa vez, quando iria realizar uma de suas entradas, estava um dia excessivamente quente. Havia muitas pessoas na plateia e respirava-se com dificuldade. Karandach entra, então, no picadeiro, com uma bacia, uns raminhos de bétulas nas mãos e uma toalha. Passa pelo picadeiro e vai se sentar junto ao público, nas fileiras mais altas, atrás. Senta-se e declara que irá tomar uma sauna. Improvisa situações dentro desse tema e o público desata a rir²¹⁸.

A inteligência e a *fé cênica* de Karandach sustentam essas situações inusitadas e trazem o público para o jogo, pois ele joga com temas comuns aos russos de uma forma muito natural, gerando identificação. É importante deixar claro que o *clown* de Mikhail Rumiántsev abandona os gestos histriônicos muitas vezes adotados pelos palhaços. Seu figurino é um terno sem muitos adornos e sua maquiagem é leve, sem exageros na boca ou nos olhos. Muitas vezes, esses artifícios eram usados para que o público pudesse ver com mais facilidade os gestos e o corpo do palhaço no picadeiro, mas Karandach apostava em sua movimentação no espaço e na maestria com que desenvolvia suas ações.

Em um relato do palhaço Oleg Popov, é transcrita uma fala de Karandach, considerado por seus sucessores como uma espécie de “guru” da palhaçaria soviética. Eia o que afirma Rumiántsev acerca das especificidades dos palhaços soviéticos:

– Perguntam-me vocês em que se diferencia o *clown* russo do *clown* do Ocidente. Já Dúrov explicou que o palhaço russo expressa suas piadas com palavras, enquanto o

²¹⁸ TRIVAS, M. “El sabio arte de Karandach”. In: *El Circo Sovietico* (p.44).

alemão procura dar cambalhotas mais comicamente e “fazer graça” frequentemente mais com as pernas. Nunca me esqueço disso e trato sempre de pensar muito bem os meus números.

O personagem que protagonizo é curioso por natureza e sua curiosidade o põe em transe cômicos. É um homem normal, são, alegre, muito vivo, que está em todas as partes e reage com espontaneidade infantil a qualquer situação cômica. Tudo lhe interessa e não está só, mas com o público, com as massas. São-lhe próprios a serenidade, a saúde e o espírito otimista do homem soviético contemporâneo.

– Por que você elegeu precisamente esse traje que veste? – perguntamos a ele.

– Não me decidi por ele de repente, mas agora se pode dizer que é o mais adequado²¹⁹.

A consciência de Karandach sobre o seu trabalho aponta um caminho estético de toda uma escola. O sentimento nacionalista, entretanto, que permeia a sua fala, deve ser levado em conta e analisado tomando por base o sentimento da época, uma vez que o século XX foi um período histórico conturbado.

A temática bélica não foi ignorada pelo “Chaplin russo”. Como uma de suas características principais era a ironia, ele a utilizava para ridicularizar os grupos sociais que, segundo ele, eram nocivos e não contribuíam para as tropas russas. Em uma de suas breves entradas, ele satiriza os funcionários da retaguarda, que justificavam a sua ociosidade num contexto de guerra. A dita “ociosidade” talvez pudesse ser entendida hoje como um voto de protesto, ou mesmo uma atitude válida naqueles tempos, em que tudo parecia tão destituído de sentido. No calor da hora, entretanto, era inadmissível que alguém não tomasse partido. A maneira como o palhaço constrói sua entrada e a reação do público podem ser vistas na descrição do número feita por Trivas (1968):

Com os moços de pista, Karandach varria o tapete²²⁰, chamando a atenção com diversas palhaçadas. Ao terminar suas tarefas, os moços se foram com as vassouras. Karandach jogou a sua no tapete. O diretor exigiu que a recolhesse.

– Não posso – contestou o *clown*.

– Por quê?

– Estamos em guerra!... – justificou-se Karandach, abrindo os braços em um gesto de desolamento²²¹.

É notável a percepção sagaz do *clown* em trabalhar com um tema muito em voga na época, com o qual todos poderiam rapidamente tecer um paralelo e rir disso. Ele se apropria de uma situação “comum” e a hiperboliza, carregando-a com as cores fortes do burlesco. O

²¹⁹ POPOV, Oleg. “Mi Heroe”. In: *El Circo Soviético*. (p. 66).

²²⁰ A grossa lona que reveste o chão do picadeiro, mais especificamente.

²²¹ TRIVAS, M. “El Sabio arte de Karandach”. In: *El Circo Soviético*. (p.49).

êxito da entrada, nesse caso, depende prioritariamente disso, pois o trabalho está no campo da paródia, que é um tipo de humor que não acontece se aquele que a desenvolve não enaltece o lado “negativo” do que é parodiado. Isso ocorre com grande frequência no circo, nas reprises dos palhaços. Esse tipo de intervenção é uma boa saída e quase sempre está presente no espetáculo. Consiste em entrar e parodiar algum número “sério”, na maioria das vezes o que veio imediatamente antes. Por exemplo, se o funâmbulo acabou de executar um número em que a corda bamba é elevada até a parte mais alta da estrutura do circo, na qual ele anda sem rede de proteção, logo em seguida o palhaço entra e arma a sua corda bamba bem próxima do chão – fazendo tudo como se fosse um número no qual arrisca a sua vida. O público imediatamente faz referência ao número anterior e ri da inocência daquele que acredita piamente que se cair dali morrerá. No caso da paródia *clownesca*, não obstante, reside um paradoxo: se ele ridiculariza outrem, de forma irônica ou até grotesca, ele ridiculariza antes de tudo a si próprio. Toda e qualquer ação do *clown*, principalmente no momento em que comenta suas reações e descobertas com a plateia por meio da “triangulação”, na verdade expõe o seu olhar sobre as coisas e mostra a sua idiotia. É por isso que, inclusive nas sátiras mais mordazes, nós não nos sentimos distanciados dele, mas, ao contrário, rimos. Vladímir Propp explica a situação da paródia no âmbito circense:

A imitação dos movimentos graciosos de uma amazona de circo por um palhaço sempre provoca o riso: há toda a aparência de elegância e de graciosidade, mas a elegância em si não há, o que existe é o contrário disso, a falta de desenvoltura. Desse modo, a paródia representa *um meio de desvendamento da inconsistência interior* do que é parodiado. A paródia do palhaço, no entanto, revela não o vazio do que é parodiado, mas a ausência nele das características positivas que imita²²².

Ainda no campo da paródia bélica, um dos números mais impressionantes de Karandach é o que, num tanque de guerra minúsculo, de madeira, ele ridiculariza Hitler e os nazistas. O número foi apresentado no circo, evidentemente, mas também em palcos abertos para os soldados que lutaram no front. Essas atitudes de Karandach mostravam a sua consciência política e um refinado humor, o que lhe possibilitava tratar um tema tão delicado de maneira que não fosse forçosamente cômico.

O *clown* chega com uma bolsa e para ao lado de um púlpito, no qual há um microfone. Da bolsa sai a sua inseparável cachorrinha *Kliaksa*²²³, que sobe no púlpito e late no microfone, ação após a qual ela entra novamente na bolsa. Ele, então, apoia a bolsa num

²²² PROPP, V. “A Paródia”. In. *Comacidade e Riso*. (p.85).

²²³ Nome que significa “Borrão”.

banco e ali bate com um “bastão” mole, bem próximo da bolsa. Esse movimento assusta a plateia, que já viu o cãozinho ali dentro. Karandach toma o microfone e grita, como em uma propaganda, palavras de ordem, com a sua voz quase infantil. Pega a bolsa e tira um pano claro, que joga sobre as costas como se fosse uma capa. Tira uma arma e a põe na cinta, algo que a princípio não vemos, e um capacete de soldado. O artefato em questão é uma máscara de um “cachorro” – algo que se assemelha a um bulldog nervoso. Ele veste essa máscara e o capacete, no qual há uma suástica pintada.

Todo caracterizado, ele anda de maneira misteriosa até um pequeno tanque de guerra, de madeira, que está parado no centro do picadeiro. Entra no tanque com dificuldade dá a partida. O tanque anda alguns metros e se desmantela inteiro, como se tivesse sido atingido por uma bomba. Nesse momento, o palhaço rola pelo chão e pega um pedaço de madeira para usar como muleta, para sair mancando, como um veterano ferido.

Há registros em vídeo²²⁴ dessa entrada, nos quais é mostrada a plateia em êxtase, rindo muito da situação apresentada. Até crianças adoram o que veem, tamanha é a energia de Karandach. Não é, porém, só a maestria do palhaço no picadeiro que causa tamanho impacto. Todos os signos utilizados por ele, no momento em que os nazistas perdem a segunda grande guerra, são potencializados pelo ufanismo existente ali. Em suma, a derrota dos alemães marcava o triunfo – pelo menos naquele momento – do Comunismo sobre o Capitalismo.

No pós-guerra, Karandach continuou desenvolvendo suas entradas com base nos acontecimentos contemporâneos. Em uma ocasião, foi publicada uma notícia no jornal *Pravda* acerca de espiões que foram flagrados tirando fotos de uma fábrica para uma missão militar estrangeira. Na mesma tarde, Karandach vai ao picadeiro com um colete rasgado e fica a observar o público com seu binóculo. Quando é interpelado pelo *diretor de pista* sobre o que faz ali, ele responde, com fingida ingenuidade: “– Estou procurando um lugar para realizar um ataque sobre esquis²²⁵”.

A comicidade pode se dar por diversas vias e, sem dúvida, o *contraste* é um caminho sempre interessante no mundo da palhaçaria. Desde os primórdios do circo, há a figura dos palhaços e o mestre de pista. Os palhaços entram sempre realizando ações inusitadas ou propondo alguma confusão. O mestre de pista – conhecido na França como Monsieur Loyal – prepara as situações para os palhaços e vem como um elemento organizador da entrada, alguém autoritário, que instaura a ordem para que eles a subvertam. Com o passar dos anos, a

²²⁴ Uma das fontes consultadas foi o vídeo da série *Koroli Smexa – Karandach*, dirigido por Viktor Goliuvinov. Link: <http://www.youtube.com/watch?v=q3tY7AhIsGQ>.

²²⁵ TRIVAS, M. “El Sabio Arte de Karandach”. In. *El circo Soviético*. (p. 51).

figura do clown branco entra em declínio, enquanto a figura do mestre de pista cada vez mais se faz presente como a autoridade do circo.

No caso de Karandach não foi diferente. Havia uma tradição nessas figuras, que ajudavam os palhaços a construírem seus números e até os dirigiam. Em muitas de suas entradas, Karandach contava com a “escada” feita pelo mestre de pista, por meio da qual realizava suas ações excêntricas. O diretor era um homem alto e com modos refinados, que sempre aparecia para repreender Karandach, ou fazer com que ele seguisse determinada norma. Essa figura encarna, com mais veemência até que o *clown* branco, a conduta social, as regras, a etiqueta; tudo a fim de que o palhaço possa ter material para trabalhar e surpreender o seu público. O contraste, então, era gritante entre os dois, o que contribuía muito para que a comicidade se estabelecesse.

Mas não era somente o mestre de pista que contracenava com Karandach em seus números, há uma entrada, chamada “Ceninha no Parque²²⁶”, em que outro palhaço entra para *jogar* com ele e ajudá-lo a fechar a situação desenvolvida. Nessa entrada, para além do tema tratado, é possível observar muito da técnica e do *estado clownesco* que o fizeram se consagrar dentro e fora da Rússia.

Após uma interação com a plateia, Karandach volta ao picadeiro, onde há um banco, desses que existem nos parques, ao lado de uma estátua de Vênus e de uma arvorezinha. A trilha tocada é uma valsa. Ele entra calmamente, vem fumando seu cachimbo, com uma bacia na mão: não se sabe se ele realizou anteriormente a entrada da *Sauna* ou não, mas ao que tudo indica, sim.

Dá alguns passos e se senta no banco. Percebe que o banco fora pintado há pouco, provavelmente, e que por isso seu terno está sujo de tinta. Levanta-se com espanto e compartilha com o público, que ri bastante. Tenta se limpar com um ramo que tira de sua bacia e com um sabonete. Faz uma “rotina” com o sabonete, na qual a barra escapa de suas mãos diversas vezes, até que cai em suas calças.

Em alguns segundos da entrada, já é possível vislumbrar a agilidade de Karandach em cena. O modo como ele se senta, suas reações de espanto e o compartilhar dessas reações com a sua audiência ocorrem num tempo perfeito, o que gera empatia e riso. Na comicidade, o tempo é algo preciosíssimo, pois, em vários momentos um segundo a mais poderia colocar toda uma situação construída a perder. Karandach possui um domínio espantoso do tempo. Conseguimos ver em poucos segundos o seu desconforto com a sensação de tinta molhada em

²²⁶ O vídeo pode ser visto no seguinte link:

http://www.youtube.com/watch?v=cVU6MLDGQpE&list=PLb7ZQGW8_eVWbG1a9U6LJuf2JolW76SMU.

seu traje, bem como o modo estúpido como tenta resolver tudo. A maneira como os problemas são criados também é algo que salta aos olhos, uma vez que, de uma situação parcialmente resolvida, outro problema surge.

Essa capacidade de criar “problemas”, “enroscos”, é uma das chaves de um bom número *clownesco*, e Karandach consegue isso de uma forma quase “natural”. Um exemplo disso é a rotina com o sabonete. No momento em que o sabonete escorrega de sua mão, ele não descarta o ramo com o qual tentara limpar-se havia pouco. Esse mesmo ramo é o que desvia a atenção do público enquanto deixa cair o sabonete em suas calças. Novamente, o desconforto experimentado por ele, que nos é mostrado pelos seus gritos, causa riso. Sobre a “tragédia” do *clown*, alguns conceitos precisam ser elucidados.

O *clown* possui, junto à comicidade, uma gama trágica. É o que alguns pesquisadores chamam de contra-máscara²²⁷. É preciso que essa dimensão trágica seja explorada com parcimônia e certo domínio, para que o ator sob a máscara não caia em uma interpretação psicológica, característica do drama. As máscaras em geral trabalham com o momento presente, com o jogo que acontece naquele instante. Nada pode ser ignorado pelo palhaço, desde alguém que tosse na plateia, até um automóvel que passa. A tragédia inerente ao *clown*, portanto, não permite que ele sofra de uma forma que o público se aproxime afetivamente dele. Já dizia Bergson que “o riso não tem maior inimigo que a emoção²²⁸”. O sofrimento existe, contudo, deve se esvair no momento em que o *clown* já procura outro motivo para se alegrar ou se entreter. Não por acaso essa é uma máscara em que frequentemente são evocadas as figuras dos animais e das crianças, que representam as emoções ou os instintos sem o peso que os adultos atribuem a eles. Em outras palavras, parece-nos que os animais e as crianças, inclusive diante de seus dramas, conseguem transparecer certo “otimismo”, uma curiosidade latente que os move rapidamente a outras atividades. Esse otimismo pode ser cômico, segundo Propp:

O otimismo existencial não é a única qualidade positiva que pode ser tratada de modo cômico. Uma outra é a engenhosidade e a esperteza, a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se em qualquer dificuldade encontrando uma saída. Destas qualidades são dotadas algumas personagens da comédia que conseguem safar-se dos antagonistas²²⁹.

²²⁷ Nos cursos de palhaço ministrados pela atriz e palhaça Bete Dorgam, ela explora essa questão, novamente para que os que se aventuram pela descoberta de seu próprio *clown* não se engessem num caráter estanque.

²²⁸ BERGSON, H. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Ed. Martins Fontes. (p.3).

²²⁹ Propp, V. “Os caracteres cômicos”. In. *Comicidade e Riso*. (p.142).

Após a “rotina com o sabonete nas calças”, Karandach esbarra na estátua de Vênus e a derruba. Ela é uma peça preparada, “uma traquitana”, que desmonta em cinco partes (pernas, quadril, cintura, torso, busto e cabeça). Após a queda da estátua, ele vai tentar resolver o problema. Como o pedestal já é alto, instaura-se a comicidade pela incapacidade do palhaço – que é bem pequeno – de arrumar novamente essas peças. Primeiramente, ele coloca todas fora da ordem, com exceção da cabeça. Desfaz e começa novamente, encaixando as duas primeiras e deixando o dorso no chão. Tenta subir nele para poder alcançar a parte da cabeça. Nesse momento, enrosca o pé nessa peça e desce novamente, deixando a cabeça de lado. Para tirar busto que está agora preso em sua perna, Karandach tenta desamarrar o seu sapato, o que não consegue. Ele tem, então, a ideia de sentar-se no banco, esquecendo-se de que este está com tinta fresca.

Novamente, ele realiza essas ações de modo “natural”, como se tudo ali fosse um improviso. Eis mais um paradoxo da arte da palhaçaria. Deve haver espaço para o improviso, pois podem surgir muitos acontecimentos, ora vindos da plateia ora vindos do próprio palhaço. Ao mesmo tempo, um bom palhaço segue com maestria as marcações de seu número, ou seja, tudo é “coreografado”. Dada a dificuldade em se desenvolver essa dramaturgia do erro, em que há brechas para a improvisação e para o jogo, os palhaços precisam ter um fio condutor claro, ou ainda, motivos que o ajudem a desenrolar a ação. Por causa de tais características, encenadores soviéticos, como Meyerhold, orientavam os seus atores a observarem o trabalho dos palhaços no circo. Eles viam essas habilidades como fontes renovadoras do teatro, que demorava a se desprender dos “vícios” naturalistas.

Após se levantar do banco, com o sapato já desamarrado, ele tira a peça que estava enroscada em sua perna e sobe no pedestal para tentar montar a estátua uma vez mais. Nesse momento, prende o pé sob a estátua. Quando vai pegar a cabeça, esquece seu suspensório preso no banco. Tenta subir no pedestal com a cabeça de Vênus nas mãos e cria uma dificuldade com o suspensório.

Quando pensa ter encaixado todas as peças, percebe que o busto e a cabeça estão ao contrário, tira novamente e pensa no que fazer por um segundo. Nisso, chega um trabalhador do parque, com uma vassoura na mão. Com medo da provável reprimenda que sofrerá por ter quebrado a estátua, Karandach tira o seu paletó e transforma a sua camisa branca em uma “camisola”. O trabalhador é bem distraído e faz a sua ronda, não percebendo os movimentos do outro. Karandach, então, sobe nas pernas da estátua e a “completa”. O empregado,

evidentemente, percebe que não é a estátua e tenta tirar o palhaço de lá. Karandach pula nele e os dois caem. Inicia-se uma perseguição, com a qual terminam o número.

A presente entrada, que não trata necessariamente de um tema contundente relativo à política, mostra que motivos aparentemente simples podem se desdobrar em tramas intrincadas. Cada vez mais, os palhaços de todo o mundo se deparam com esse desafio, de fazer rir e pensar, utilizando-se de imagens simples numa construção complexa. A “cena no parque” prende a atenção do público, pois mexe com o imaginário acerca das questões humanas, mais precisamente ao ridículo inerente a sua condição.

Oleg Popov e Karandach

Karandach desenvolveu seu trabalho com respeito e dedicação por muitos anos. Há inúmeras imagens que mostram a sua relação com os palhaços que aprenderam o ofício posteriormente. Oleg Popov o tinha como sua principal referência. Da mesma forma, Iúri Nikúlin sempre o procurava para pedir indicações e trocar experiências. Seguiu sua carreira sempre com humildade e criatividade, até o dia 19 de março de 1983, dia em que deixou o picadeiro de um velho circo, em uma apresentação normal, morrendo 12 dias depois²³⁰.

²³⁰ RAZZAKOV, Fiódor. “Sovétskii Tchaplin – Karandach (Mikhail Rumiántsev)”. In: *Samyi Dobryi Kloun. Yuri Nikúlin i drugie* (p.50).

3. 3 – Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin: Os pescadores de sorrisos

Assim como Vitáli Lazarenko e Mikhail Rumiántsev deixaram um legado na história do circo soviético, com performances que mudaram os rumos da palhaçaria mundial, a dupla Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin foi responsável por profundas transformações na arte do palhaço. Ao executarem seus números, com notável excelência técnica e domínio de suas habilidades, os dois palhaços construíram uma empatia ímpar com o público. Em grande parte a identificação do homem soviético com essas figuras, que mais pareciam dois forasteiros perdidos sob a lona, deu-se devido aos dois palhaços alicerçarem seu trabalho em problemas e hábitos que representavam a vida soviética. Até mesmo um problema contundente como o alcoolismo foi trabalhado de forma magistral por esses artistas. Nas páginas subsequentes serão focados alguns aspectos fundamentais para uma abordagem mais aprofundada do trabalho de Nikúlin e Chuidin, que não se restringiu só ao circo, estendendo-se às ruas e ao cinema, terreno em que Iúri Nikúlin obteve grande reconhecimento como ator cômico.

Iúri Vladímirovitch Nikúlin, nascido a 18 de dezembro de 1921²³¹, em Demidov, distrito próximo a Moscou, descobriu cedo a sua paixão pelo circo e, principalmente, pelos palhaços. Filho de Iúri Vladímir Andreievitch Nikúlin, que, ao ser desmobilizado do exército vermelho e graduado em Ciência Política, trabalhou como diretor no Teatro Dramático de Demidov, onde conheceu a atriz Lídia Ivanóvna Nikúlina, sua futura esposa. Como diretor, o pai de Nikúlin escreveu cenas satíricas e entradas de palhaços.

Iúri foi ao circo pela primeira vez aos cinco anos de idade²³², levado pelo pai, deixando-se render a este universo desde as suas primeiras impressões. Segundo ele próprio, jamais se esqueceria da família de palhaços *Barasseta*²³³. O impacto causado por esses *clowns* foi tão significativo que decidiu tornar-se um palhaço. Sua mãe costurou para ele um figurino de chita brilhante, o qual ostentava um macio colarinho, moldado com uma espécie de papelão dobrado, e um gorro com franjas, como era a moda dos palhaços na época²³⁴. Com essa aparência, foi à festa à fantasia da filha de seu vizinho. Ele se lembrou dos palhaços do

²³¹ RAZZAKOV, F. “Veliki ‘Balbes’”. In: *Samy Dobry Kloun: Iuri Nikúlin i drugie*. (p. 88).

²³² BELIÁKOVA, G. “Iuri Nikúlin i Mikhail Chuidin”. In: *Enciclopédia dla Detei i Rodítelei. Mir Cirka. Tom 1: Klouni*. Izdatel’stvo “Kladez”, 1995. (p. 372).

²³³ Барассета (“Barasseta”). Op. Cit. (p. 372).

²³⁴ Como mencionamos no primeiro capítulo, os palhaços russos, anteriores a Revolução, seguiam os padrões estéticos dos clowns europeus, o que se assemelharia aos irmãos Fratellini, por exemplo. Esses palhaços utilizavam um figurino mais chamativo e maquiagens fortes, que expunham com clareza a sua função no jogo clownesco (branco, augusto ou contra-augusto) e o tipo de palhaço que representavam (excêntrico, acrobata, etc.). Nos primeiros anos da revolução, alguns palhaços não acompanharam as mudanças realizadas pelos artistas estudados aqui, possivelmente a indumentária de Nikúlin fora inspirada em tais artistas.

circo, que com as suas claque e cascatas levavam o público ao riso, e quis fazer o mesmo. Os convidados, entretanto, não riram e isso para ele foi muito doloroso. No outro dia, ao acordar com dor nos braços e nas costas, o pequeno pensou: “Ser palhaço não é tão fácil²³⁵”.

Anos depois, o jovem Iúri, assim como muitos de seu tempo, lutou na Segunda Guerra Mundial. Naquele árido contexto, um oficial de seu batalhão, impressionado pelo seu repertório de piadas e seu bom humor, pediu para que ele entretivesse os soldados de seu regimento. Ele desempenhou a tarefa com grande sucesso.

Com o fim da Guerra, Iúri tentou entrar no Instituto Teatral e no Instituto de Cinema, onde um dos membros da banca examinadora “deu a entender que com a sua aparência não devia sonhar sequer em atuar no cinema²³⁶”. Certo dia, seu pai viu um anúncio no jornal “Vetcherniaia Moskvá” (A noite de Moscou) sobre a abertura de uma escola para palhaços no Circo de Moscou. Iúri arriscou-se e, apesar da grandiosidade do concurso, foi aprovado²³⁷. Naquela mesma noite, acontecia a terceira e última fase de exames para a admissão no Teatro de Câmara, no qual o rapaz também fora aceito.

Em casa, seus pais apresentaram opiniões divergentes. Sua mãe desejava que ele optasse pelo teatro, enquanto o pai entendia que o filho poderia se desenvolver melhor no circo. Iúri escolheu o circo, assim como posteriormente o cinema o escolheu²³⁸.

Após o seu primeiro mês de estudos, foi convocado para ser o compadre²³⁹ em uma entrada dos clowns Demach e Mozel²⁴⁰. Por desempenhar o seu papel de compadre com calma e desenvoltura, foi adotado pela dupla de *clowns* para participar sempre de suas apresentações. Por meio dessas apresentações, Iúri aprendeu muito sobre como interagir com o público e a entender o ritmo das “entradas” e “reprises”, algo extremamente difícil para jovens palhaços. Mal pensava Nikúlin, que logo trabalharia com um dos maiores palhaços de seu tempo: Mikhail Rumiántsev – o *clown* Karandach.

Certa vez, Karandach necessitava de que algum dos jovens aprendizes substituísse o seu *partner*²⁴¹ na entrada “O Regador²⁴²”, pois era um papel pequeno e “fácil” de ser

²³⁵ BELIÁKOVA, G. Op. cit. (p. 372).

²³⁶ GANESHIN, K. “Nikulin y Shuidin”. In: *El circo soviético*. (p. 87).

²³⁷ Idem, ibidem.

²³⁸ Idem, ibidem.

²³⁹ Tradução do termo подсадка [podsadka] em russo. O compadre é aquele que nas entradas de palhaços começa na plateia, fingindo ser um espectador comum. Num determinado momento, os palhaços fingem uma interação com o público, convocando o compadre.

²⁴⁰ Palhaços pertencentes à vertente ainda ligada à estética dos palhaços ocidentais, com maquiagens fortes e figurinos mais chamativos.

²⁴¹ Partner, no contexto das entradas circenses, é aquele que ajuda o palhaço (geralmente, o que trabalha sozinho) em suas entradas. Pode ser, desde o Mestre de pista – que na Rússia desempenhava o papel de Monsieur Loyal (função de *branco*, com relação ao *augusto*), até algum trabalhador do circo que auxilia o palhaço.

desempenhado. Consistia somente em entrar na arena dizendo as palavras: “Eu agora vou mostrar a vocês um truque interessante. Espere um pouco que eu vou buscar atrás das cortinas os meus equipamentos”. Logo em seguida, deveria se retirar para os bastidores. Ao final do número, ele deveria voltar e derrubar um balde d’água na cabeça de Karandach. Porém, quando Nikúlin correu até as luzes do picadeiro, esqueceu todas as palavras e congelou de medo. O experiente mestre disse: “ – Você, parece, quer pegar os equipamentos e me mostrar um truque?”. “– Sim!”. A ponto de chorar de desespero, desapareceu entre as cortinas. Nos bastidores, Nikúlin consegue se acalmar e, ao final do número, sai pelas cortinas e vira o balde na cabeça do palhaço. Concluída a ação, ele se curva em agradecimento ao público e se retira dignamente²⁴³.

Com essa experiência, Iúri Nikúlin descobre algo precioso no processo de iniciação ao *clown*: a prática constante. Ele entende que não bastava se sentar em sua mesa de estudos e entender racionalmente as técnicas e a dramaturgia das entradas *clownescas*, a esse conhecimento deveria se aliar uma prática intensa, para que o *jogo* se estabelecesse com os seus parceiros e, principalmente, com o público. Por esse motivo, aceita de bom grado o convite do mestre Karandach para uma turnê de cinco dias em Odessa²⁴⁴. Lá chegando, apresentou-se várias vezes, chegando a fazer dezesseis “entradas” em um único dia. Eis a prática que necessitava. Foram dias difíceis, pois, enquanto Karandach estava na arena, o público ria continuamente, mas, quando Nikúlin e seu parceiro Romanov ali permaneciam sem ele, reinava o silêncio no público.

Voltando a Moscou, Nikúlin continuava a se apresentar junto a Karandach, que trabalhava também com a dupla Demach e Mozel. Com eles, o jovem Iúri aprendeu aos poucos que não bastavam reações exageradas ou trejeitos construídos artificialmente com o intuito de agradar ao público. A máscara *clownesca* exige muita “verdade” daquele que a veste, no sentido de realizar as ações de acordo com o que ocorre no momento presente, sem “fingir” de forma farsesca o que ali se vivencia. Por esse motivo, a dramaturgia dos números de palhaço são abertas a improvisações e adaptações, da mesma forma que o eram os *canovacci* da *Commedia dell’Arte*. Existe, entretanto, uma diferença fundamental quanto à construção da *máscara clownesca* e a máscara dos cômicos da antiga comédia italiana:

²⁴² Лейка [leika] em russo.

²⁴³ BELIÁKOVA, G. Op. cit. (p. 373).

²⁴⁴ Idem, ibidem.

Diferentemente da *commedia dell'arte*, a máscara dos palhaços é dada *a posteriori*. O tipo já está previamente concebido, tanto no seu aspecto físico quanto no psíquico. Contudo, a experiência e o trabalho vão provocando o aperfeiçoamento desse tipo, que resulta em transformações na máscara. Na *commedia*, a máscara é dada *a priori* e procura “esconder” os traços do rosto do ator; na arte clownesca, a máscara ressalta aqueles traços que enfatizam a subjetividade da personagem. Da concepção à finalização, a máscara do palhaço é resultado de um longo caminho, que tem a experimentação como fator preponderante. Traços são excluídos ou adotados, de acordo com o experimento em cena. A máscara/maquiagem demanda um movimento que envolve tanto a característica psicológica da personagem como os impulsos naturais do rosto do artista²⁴⁵.

Enquanto Nikúlin caminhava na descoberta de sua máscara cômica, Karandach abriu três vagas para jovens palhaços no Circo de Moscou, para as quais se inscreveram trezentos candidatos. Terminados os exames eliminatórios, foram escolhidos Leonid Kukso, Iúri Braima e Mikhail Chuidin.

Chuidin, nascido a 27 de setembro de 1922, num distrito de Tula, era, segundo Karandach, um “Sério Mujique²⁴⁶”. Passava horas diante do espelho na busca de uma maquiagem que melhor ressaltasse os seus traços cômicos e, entre todos os seus colegas, era um dos que melhor possuía qualidades acrobáticas. Começou os seus estudos circenses durante a II Guerra Mundial. Em 1942, foi convocado pelo Exército Vermelho e se especializou em treinamentos com tanques de guerra, alcançando o título de Tenente. Chegou a comandar toda uma unidade de tanques, até que, atingido por queimaduras durante uma batalha, passa longo período hospitalizado.

Terminada a Guerra, Chuidin retorna às aulas de circo, vivendo com a sua esposa e seu filho pequeno. Passando por dificuldades, pois não fora contemplado com nenhum auxílio financeiro por seus estudos, deixa a filial do circo e passa por pequenas cidades e aldeias em busca de trabalho. Durante a sua errância, não deixou de pensar no circo, até que se torna aluno de Karandach, como Nikúlin.

Chuidin contava como Karandach nunca impunha as suas vontades aos que trabalhavam com ele, apenas lhes sugeria algo, orientando o fio de seus pensamentos na direção necessária. Assim, aos jovens *clowns* lhes parecia que eles mesmos havia ocorrido o gesto ou o tom de voz mais oportuno.

Karandach lhes explicava com paciência que no *intermezzo* clownesco, pequena obra que se representava na pista durante alguns minutos, ou até um solo, não se devia fazer nada casual, porque o casual desfazia o impacto da cena pelo público.

²⁴⁵ BOLOGNESI, M. F. “O palhaços e o grotesco”. In: *Palhaços*. (pp. 178-179).

²⁴⁶ BELIÁKOVA, G. Op. cit. (p. 374).

Os jovens artistas nunca se esqueceram que da pista não se deveria sair sem perder a fisionomia, sem imitar alguns cômicos que após terminar sua breve cena se retiravam dobrando-se em reverências ao público, com o que destruíam a sua própria imagem²⁴⁷.

Karandach foi quem primeiro teve a ideia de juntar Nikúlin e Chuidin como dupla, pois notou que as suas figuras se complementavam. Nikúlin era alto, magro e um tanto desengonçado. No picadeiro, seus movimentos fleumáticos e sua expressão tranquila suscitavam ternura e compaixão no público. Foi um palhaço muito aclamado pelas crianças. Já Chuidin era mais baixo, ágil e com gestos rápidos e precisos, encantando a todos com as suas habilidades acrobáticas e grande expressividade nas reações diante das confusões armadas por seu companheiro de cena. Algo que chamava a atenção era a sua magreza, exibida em “reprises” nas quais eram parodiados números de levantamento de peso.

Iúri Nikúlin, Karandach e Mikhail Chuidin.

Assim como Karandach, Nikúlin e Chuidin acabaram por não usar o tradicional nariz vermelho, substituindo-o por um ponto branco na ponta de seus narizes. Sua maquiagem era sutil e seu figurino lembrava os trajes do trabalhador simples, vindo das pequenas cidades. Ambos usavam paletó negro, chapéus baixos e botas. As calças de Iúri Nikúlin eram listradas e com uma tonalidade azul clara, as de Chuidin eram verde-escuras e xadrez. Este último

²⁴⁷ GANESHIN, K. Op. cit. (p. 87).

frequentemente se apresentava com uma bengala, ecos chaplinianos de seu mestre. Era comum, durante o espetáculo, os dois começarem na plateia, como se acabassem de chegar, vindos de muito longe. Por sua aparência simplória e modos simpáticos com o público, era uma das duplas mais queridas do povo soviético.

Sobre essas entradas inesperadas, escreve K. Ganeshin em seu ensaio sobre Nikúlin e Chuidin:

Quem são esses dois? – perguntou intrigado Mikhail Tsariov, Artista do Povo da URSS, ao diretor do Circo de Moscou –. Não compreendo...

O motivo desta pergunta foi uma pequena cena representada durante o espetáculo no circo. Havia terminado o número equestre. Os cavaleiros acabavam de apresentar valentemente as suas habilidades. Súbito, um clown se dirigiu ao público, perguntando se alguém queria montar o cavalo, e prometeu um prêmio aos espectadores que tivessem êxito. Houve uma pausa.

– Alguém quer?

Todos voltaram suas cabeças para o lado em que se levantaram dois jovens. Suas fisionomias mostravam que eram forasteiros, ou melhor, viajantes: pelo visto, seu trem sairia tarde e eles teriam de matar o tempo em algum lugar, indo parar no circo. Os rapazes, com botas de cano alto e paletós pouco atraentes, se aproximaram pelo corredor e, acotovelando-se, intimidados pela atenção geral posta neles, mas, ao mesmo tempo, sentindo-se os heróis do momento. “Agora montaremos em cavalos amestrados. É para morrer de rir!”, lia-se em seus rostos.

Os moços desceram à pista. O mais alto estava um tanto curvado e esfregava o nariz, o outro, mais baixo, parecia mais decidido e se mantinha com grande dignidade. Talvez no fundo de suas almas palpitasse o medo, mas se deixaram colocar o cinturão de segurança: só se encolheram um pouco, como se coçasse ou machucasse um pouco pela falta de costume. Ajudaram-nos a montar nos cavalos. Quando o diretor do número equestre estalou o chicote no picadeiro, os cavalos iniciaram seu trote pelo anel. Como era de se supor, os jovens sentiram-se inseguros e sem atinar a que deveriam se agarrar. Além disso, como que de propósito, de um deles saiu uma bota, que deu um giro no ar e caiu no meio da pista. O rapaz, por sinais, pedia para que lhe dessem a bota. O cavalo estendeu o trote e o jovem se manteve a duras penas sobre ele. Logo, a coisa piorou: o cavalo deslizou por entre as pernas do cavaleiro! Este caiu sustentado pelo arame de segurança, movendo as pernas em busca de apoio. Em seu rosto se desenhava seu total desconcerto. Não era para menos: ver perder-se a montaria em plena corrida!²⁴⁸

A descrição da entrada acima aponta para algumas das escolhas estéticas de Nikúlin e Chuidin. Eles, assim como muitos *clowns* do mesmo período, trabalhavam números de autoria própria, mesmo que se baseassem em entradas clássicas. Além disso, eles utilizavam muito as reprises circenses, parodiando os números anteriores, fossem eles equestres ou provas de força física. Sobre os números equestres, foram muito utilizados pela dupla. Em diversos

²⁴⁸ GANESHIN, K. Op. cit. (p. 85).

números eles utilizam cavalos ou “bonecos de cavalos”. Nikúlin nutria verdadeira paixão por essas entradas, que marcam o início de sua parceria com Chuidin.

Em uma de suas reprises, chamada “Cavalinhos²⁴⁹”, em que parodiavam os números equestres, os dois adentravam no picadeiro vestindo bonecos de cavalos, em que o corpo do cavalo cobria as suas pernas reais, deixando cair nas laterais pernas falsas, como se eles estivessem realmente montados. Nikúlin faz saudações à plateia e convida algumas pessoas a montarem com ele. Chuidin desfila com o seu cavalo, sempre com uma expressão séria. Após uma volta em toda a arena, eles se cumprimentam no meio e seguem lado a lado, como em uma longa viagem. Sentam-se na borda da arena, muito cansados. Trazem um balde ao meio do picadeiro. Assim que veem o balde, ambos se levantam, como se os cavalos quisessem beber água. Começa aí uma disputa, em que os cavalos dão coices, espirram água e um pó branco pela boca, um no outro. Quando a disputa se acirra, os movimentos da briga se convertem em uma dança absurda sobre os cavalos. Nesse momento, Chuidin levanta as suas pernas falsas em movimentos que evidenciam o mecanismo utilizado, explorando os domínios do corpo grotesco na fusão do homem com pernas de boneco. A dança segue num crescendo, até que Nikúlin deixa cair o cavalo, aparentemente sem perceber. Continua dançando como se nada tivesse acontecido. O público ri da inocência do *clown*, que se enleva em sua dança sem perceber o que se passa. Chuidin avisa Nikúlin, que se constrange e sai correndo, deixando a carcaça de seu cavalo no picadeiro. Já perto das cortinas, ele pula sobre Chuidin, que, ao se levantar, está montado ao contrário no cavalo. Os dois saem correndo.

A estrutura dramatúrgica da entrada é extremamente simples. Em como todas as entradas clownescas, a aparente simplicidade aborda temas universais da história humana. Podemos observar que em obras cômicas em geral, sejam elas literárias ou cênicas, o que aparece é a luta pela sobrevivência. Temas como fome, pulsões sexuais e aquisição de poder são frequentemente satirizados pelos palhaços de todo o mundo. No caso de “Cavalinhos”, o que está em evidência, de forma lúdica e desconstruída, é a disputa pela água, sem a qual os cavalos não conseguiriam seguir viagem.

²⁴⁹ Лошадки [lohadki], em russo.

Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin em “Cavalinhos”.

Quanto ao modo como tudo se transforma, é fundamental perceber que tudo se desenrola de acordo com uma lógica muito particular: A disputa que se transforma numa dança e na dança se revela o truque. Encontramos aí um tipo de *alogismo*, um dos conceitos base na dramaturgia *clownesca*, que a todo momento modifica a lógica dos acontecimentos.

O alogismo pode ser manifesto ou latente. No primeiro caso o alogismo é cômico em si mesmo para aqueles que veem ou sentem sua manifestação. No segundo caso exige um desmascaramento e o riso surge no momento desse desnudamento. Para o sujeito agente o desmascaramento intervém habitualmente somente quando ele sente as consequências de sua estupidez na própria pele. Para o observador, o espectador ou o leitor, o desmascaramento de um alogismo escondido pode ocorrer graças a uma tirada espirituosa e inesperada do interlocutor, que com sua resposta manifesta a inconsistência do juízo de quem age²⁵⁰.

Em dezembro de 1955, Nikúlin adoece. Durante uma semana sente dores de cabeça e nas costas, devido a uma forte gripe. Mesmo assim, não deixa de acompanhar os ensaios, permanecendo deitado no picadeiro. Nesses dias, quando sentia o seu corpo amolecido pelo cansaço, teve a ideia da entrada “A Bomba”²⁵¹. Mesmo a doença não foi um obstáculo a sua fantasia²⁵².

Nessa entrada²⁵³, muitos meandros do jogo *clownesco* entre a dupla foram aproveitados. O ritmo lento de Nikúlin exagerado, devido à doença, trouxe maior comicidade quando em contato com a vivacidade e as habilidades acrobáticas de Chuidin. Aspectos do

²⁵⁰ PROPP, V. “Os Alogismos”. In: *Comicidade e Riso*. (p. 107).

²⁵¹ Hacoc [nassós], em russo.

²⁵² BELIÁKOVA, G. Op. cit. (p. 376).

²⁵³ Não sabemos o grau de filiação das entradas circenses, devido ao caráter itinerante dos circos (o que não se aplica ao circo soviético em sua maioria) e pela falta de registros escritos das mesmas. Mas, ao tomarmos contato com a obra *Palhaços*, na qual o pesquisador Mario Fernando Bolognesi transcreve muitas entradas realizadas por palhaços brasileiros, podemos encontrar uma entrada similar na segunda parte da obra. Trata-se de “Vitamina B”. Não sabemos se os palhaços baianos Pipo e Pebolim se inspiraram diretamente na dupla soviética, mas os procedimentos são os mesmos. Cf. BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. (p. 258).

corpo grotesco foram aproveitados, pois eles se utilizam dos orifícios do corpo humano para gerar um efeito cômico.

Entram na arena os palhaços. Chuidin vem lépido e confiante, enquanto Nikúlin entra moroso e com uma expressão como a de um autômato. Chuidin deseja realizar um salto mortal para trás, mas necessita da ajuda de seu parceiro. Por meio de gestos, ele explica a Nikúlin que virá correndo até ele, que já o deve esperar com os dedos das mãos entrelaçados, prontos para dar o impulso necessário. Iúri mostra que entendeu tudo, mas no momento em que o impulso deve ser dado, suas mãos escorregam como manteiga e ele cai. Parece fraco e desanimado. Chuidin tenta insistir mais uma vez, mas seu companheiro se desvencilha dele e fica de cócoras na arena, com a sua expressão de desânimo. Nisso, um ajudante do circo traz uma bomba de ar para Chuidin. Ele, sem titubear, coloca a extremidade da canícula na boca de Nikúlin e começa a enchê-lo de ar.

Após algumas bombeadas, vê que Nikúlin já está de pé e com o corpo mais rijo. Quando tira o caninho da boca de Nikúlin, ele “murcha”, até ficar de cócoras mais uma vez. Um apito é usado para representar a saída do ar, o que acentua o efeito risível de sua descida, ambos em ritmo sincronizado. Chuidin torna a enchê-lo, mas, desta vez, coloca uma cenoura em sua boca, para que não aconteça o mesmo problema.

Mesmo com a cenoura, ouve-se que Nikúlin ainda “vaza”. Esse é o ponto alto da comicidade grotesca da entrada, pois Chuidin procura ver em qual dos orifícios está o vazamento de ar. Tudo é examinado, nariz, olhos e ânus²⁵⁴. Por último, Chuidin examina as orelhas, percebendo que o ar está escapando pelo ouvido esquerdo de Nikúlin. Prontamente, vem com um pregador de roupas gigante e prende na orelha do companheiro.

Solucionado o problema, Chuidin se prepara para o salto. Posiciona Nikúlin, testa a força de seus braços e o coloca na posição para a portagem²⁵⁵. Nesse momento, Nikúlin mostra suas habilidades físicas, agindo como se fosse um boneco, leve e com *delay* em cada gesto, parecendo ser oco por dentro. Tudo preparado, Chuidin corre até Nikúlin e consegue realizar o seu salto. Recebendo os aplausos do público, pega Nikúlin nos ombros e sai correndo. Nikúlin olha para o público e come a cenoura em tom de troça.

²⁵⁴ Desde o seu surgimento, os clowns, descendentes dos bufões, dão ênfase ao “baixo corporal” como forma de provocar o riso em seu público.

²⁵⁵ No circo, entre os acrobatas existe a função de portô e volante. O primeiro é aquele que sustenta o volante, ou serve de base para que ele realize algum salto ou posição de equilíbrio.

Na entrada “A Bomba” o procedimento aplicado – o qual o homem se transforma em um boneco (de ar, de corda, de ventriloquismo) – interessava muito aos encenadores no período das vanguardas, pelo caráter da ambivalência ligada ao grotesco. Essa liminaridade homem/coisa, assim como homem/animal é um dos pilares centrais dos estudos de máscaras desde o seu surgimento. No campo da palhaçaria é algo muito representativo. Em muitos exercícios aplicados aos iniciantes no trabalho com “a menor máscara do mundo”, o enunciado pede que imitem animais, objetos e até mesmo cores²⁵⁶.

São muitas as peculiaridades existentes na dupla Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin, que, como seus antecessores da nova escola soviética, construíram uma forma própria de se portar em cena. Apesar de a tônica das entradas da dupla não serem os temas políticos, como é o caso de Lazarenko e Karandach, eles não ignoravam totalmente os problemas sociais de seu povo. Em uma de suas entradas mais aclamadas pelo público, eles abordavam um tema delicado e problemático do território russo: o alcoolismo. Como apontado no capítulo dois, Maiakóvski condenava o vício da vodka, associando-o à decadência moral e a um passado obscuro do povo russo. Até mesmo autores do chamado “século de ouro” da literatura russa condenavam o vício do alcoolismo, como é o caso de Lévl Tolstói em sua obra dramática *O Mujiue e o Operário*. No caso de Nikúlin e Chuidin, a entrada que aborda esse tema é “Alcoólatras²⁵⁷”.

Toda a entrada se estrutura na seguinte situação: Os dois palhaços querem beber vodka, mas não podem, pois o diretor de pista – Mestechkin, que trabalhou muito tempo com a dupla – não permite que bebam em serviço. Os dois vêm da plateia, à espreita, com medo de que os veja o diretor. Durante toda a cena, acompanha-os uma trilha sonora dramática, tocada

²⁵⁶ O exercício das cores, aliado a temperaturas e gestos, foi muito aplicado no século XX por Jacques Lecoq.

²⁵⁷ Алкоголики [Alkogoliki], em russo.

com piano e trompete, que enfatiza a tragicidade da ação. Quando se sentem seguros, Nikúlin tira de seu paletó uma garrafa de vodka, que Chuidin prontamente apanha e abre. Nesse momento há uma *gag* num tempo muito preciso. Ele bate no fundo da garrafa, espirrando um pouco da bebida no rosto de Nikúlin. Em seguida, Chuidin tira do bolso um copo, e com mão muito trêmula – significando a abstinência do álcool – enche cuidadosamente o copo e o oferece a seu companheiro. No momento em que Nikúlin vai beber, o diretor aparece. O riso vem imediatamente ao público. Por um instante ficam atônitos com a presença de seu superior, mas, imediatamente Chuidin estende suas mãos, como se fosse lavá-las. O aparvalhado Nikúlin hesita por uns instantes, mas verte todo o líquido nas mãos de Chuidin. Terminada esta ação, o diretor se convence e dá meia volta. Chuidin, num gesto característico seu, imita Nikúlin parodiando-o. Quando sai o diretor, Chuidin pega bruscamente a garrafa de Nikúlin e enche outro copo, agora ele se prepara para tomar a vodka. A mesma situação se repete. Nikúlin, em sua ingenuidade de augusto, lava um pouco as mãos, mas as posiciona em forma de concha, leva um pouco da bebida à boca, fazendo gargarejo. O público vai às gargalhadas. Em consequência dessa ação, o diretor lança um olhar repressor a Nikúlin e pigarreia. Ele, com clara expressão de pesar, cospe o líquido. A aflição dos dois *clowns* diante do desperdício da bebida chega ao limite em que o riso poderia se transformar em comiseração. Diante disso, o diretor sai novamente, enquanto os dois permanecem ali parados. Chuidin cheira o copo e Nikúlin cheira a sua mão, numa última tentativa de contato com a bebida. Nesse instante, Nikúlin tira um pedaço de pão de seu bolso, divide-o em dois e entrega uma parte a seu amigo. Os dois saem, entre os aplausos e risos do público. Já perto das cortinas, Nikúlin aproxima a mão do nariz do diretor, que está ali parado. Este faz menção de persegui-los, mas eles já sumiram nos bastidores.

A entrada “Alcoólatras” possui grande teatralidade e uma carga dramática que destoa bastante das outras entradas do repertório da dupla. Isso mostra a versatilidade desses artistas que conseguiram uma difícil façanha na arte *clownesca*, que é abordar temas humanos, isto é, de caráter existencial, sem desconsiderar os temas ligados à política ou à sociedade. Como mencionamos anteriormente, uma das belezas do trabalho com a máscara do palhaço é que se pode tratar de temas trágicos, com teores fortes de dramaticidade, de forma leve, sem por isso ser um produto de alienação. Ao extrapolar as fronteiras do trágico e do cômico, os *clowns* se assemelham ao teatro moderno, que começou a explorar o caráter grotesco através dessas fronteiras, agora quase inexistentes. Nas palavras de W. Kayser, “o grotesco abre agora um caos espantoso que é, ao mesmo tempo, ridículo. Uma nova palavra coloca-se bem perto do grotesco: tragicomédia²⁵⁸”.

Outro ponto instigante a ser explorado em “Alcoólatras” é a questão do fracasso, do erro. Toda a ação, assim como boa parte dos trabalhos de todos os encenadores de vanguarda soviéticos, estrutura-se pela via negativa. Nikúlin não consegue beber a vodka, tampouco Chuidin. Da mesma forma, o diretor não consegue diretamente repreendê-los, pois dissimulam o seu ato. No fim, apesar de manterem a dignidade, os dois saem levando consigo o fato de não terem conseguido beber.

O fracasso como estrutura dramatúrgica é o campo de trabalho do *clown*. Ele é sempre o que perde, apanha ou é enganado. Tudo, não se deve esquecer, de modo que no fim de suas ações ainda nos reste uma ponta de esperança. É interessante notar nos registros em vídeo que o público, sobretudo homens, ri sem parar a cada tentativa frustrada de beber. Nós, ao vermos os erros e reveses vividos pelo palhaço, identificamo-nos com eles em nossa mais pura humanidade. O riso de identificação aqui não quer dizer a mesma proximidade colocada negativamente por Bergson, em seu ensaio sobre a comicidade – o que gera o drama –, mas é preciso que haja sempre entre o *clown* e sua plateia muita cumplicidade. Talvez esse seja um dos principais motivos pelo qual o palhaço toque em lugares tão profundos da alma humana.

Foram muitas as entradas, reprises e *intermezzos* cômicos criados pela dupla Nikúlin e Chuidin, sem nunca deixar a leveza e o lirismo, algumas de suas características mais marcantes. Ao longo desses trabalhos, a dupla, assim como a maioria na escola soviética de palhaços, subverteu a dicotomia *branco* e *augusto*, um assunto que sempre gera polêmica entre palhaços profissionais ou pesquisadores da área, como mostra, por exemplo, Federico Fellini em seu filme/documentário *I Clowns*, quando entrevista Tristan Rémy.

²⁵⁸ KAYSER. W. In: *O Grotesco*. (p. 57).

Não queremos afirmar que a relação base *augusto* e *branco* simplesmente não exista entre os dois *clowns* soviéticos, contudo, vale salientar que a maneira como ela se deu já apontava caminhos para as transformações ocorridas nessa polaridade na contemporaneidade. Sabemos que o palhaço, no século XX, sai dos picadeiros, voltando às ruas e invadindo os palcos teatrais. Com isso, a figura tradicional do *clown* branco se perde. Começa-se a perceber que existe uma “gradação” em cada um desses tipos, podendo estar em estado de jogo dois *clowns* brancos e dois *clowns* *augustos*. Na prática, um deles, em quaisquer dos dois casos, será o mais transgressor e atrapalhado (função de *augusto*), enquanto o outro assumirá a organização do número e um caráter mais centrado (função de *branco*). No caso, especificamente, de Nikúlin e Chuidin, claramente na maioria das entradas Chuidin assume a função de *clown* branco, enquanto Nikúlin assume a função do *clown* *augusto*. Isso não impede, porém, que em muitos momentos Chuidin se atrapalhe, enquanto Nikúlin tem lampejos de organização e perspicácia para concluir as ações.

Como foi dito no início, Iúri Nikúlin, com sua personalidade quixotesca, construiu paralelamente ao seu trabalho de palhaço uma carreira muito promissora no cinema. Alguns de seus filmes mais famosos são: “A Menina com o Violão²⁵⁹”, filmado em 1958, “Os Contrabandistas²⁶⁰” e “O Cão Barbós e a Cruz extraordinária²⁶¹”, ambos de 1961, nos quais desempenhou papéis brilhantes, que marcaram gerações. O ator Iúri Nikúlin, contudo, não trabalhou somente em filmes de natureza cômica. Em 1966 fez parte do elenco de *Andrei Rubloiv*, de Tarkóvski. Neste filme, em que é contada a história do pintor de ícones homônimo ao título, Iúri Nikúlin fez o papel do monge Patrikei – um dos monges da catedral de Vladimir, invadida pelo exército tártaro –, utilizando-se de toda a sua bagagem como ator e palhaço, mesmo que esta obra diferisse muito dos trabalhos realizados por ele anteriormente. O trabalho cinematográfico de Nikúlin e o seu trabalho no picadeiro, portanto, não se contrapuseram, ao contrário, complementaram-se, proporcionando ao artista maior enriquecimento de sua arte.

O sucesso de Nikúlin ultrapassou os limites da URSS, tanto que, em uma ocasião, cineastas japoneses

[...]propuseram a seus colegas soviéticos fazer um filme soviético-japonês com dois personagens principais: um menino japonês e seu amigo da URSS, o clown Iúri

²⁵⁹ Девушка с Гитарой [devuchka s gitaroi].

²⁶⁰ Самогонщики [samogonshshiki].

²⁶¹ Пёс Барбос И Необычный Кросс [Pios Barbos i Neobychni Kros].

Nikúlin, sim, exatamente Iúri Nikúlin. O ator interpretou esse papel protagonizando-se a si mesmo²⁶².

A dupla Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin trabalhou junta por aproximadamente três décadas. Seus contemporâneos relatam que os dois, durante a sua carreira de clowns, receberam uma infinidade de convites para trabalharem solo ou com outros palhaços. Todos, certamente, foram recusados. Desde que os juntou seu antigo mestre Karandach, eles passavam a maior parte do tempo no circo juntos, criando suas entradas e discutindo a melhor maneira de reformulá-las. Assim permaneceram até 1983, quando morre Mikhail Chuidin.

Mesmo com a morte de seu parceiro, Iúri Nikúlin continuou a trabalhar na administração circense e como apresentador de televisão, apresentando o programa cômico “Papagaio Branco²⁶³”. Desempenhou essa função entre 1993 e 1997, ano em que falece, devido a complicações em uma cirurgia no coração.

²⁶² GANESHIN, K. Op. cit. (p. 94).

²⁶³ Белый попугай [Bélyi Popugai].

3. 4 - Leonid Enguibárov: Silêncio em cores românticas

Como ocorre com qualquer arte consolidada pela tradição, a arte da palhaçaria gera uma imagem que se fixa no inconsciente coletivo dos povos. Acontece, como costuma ser nesses casos, que algumas figuras – sem abandonar ou desrespeitar a tradição – fogem dos estereótipos e quaisquer imagens pré-estabelecidas, normalmente atingindo resultados estéticos assombrosamente satisfatórios. É o caso de Leonid Enguibárov, que abandona quase completamente qualquer maquiagem, os ternos xadrez ou macacões (mesmo os de operário), e, como seus companheiros soviéticos, o tradicional nariz vermelho e acessórios coloridos.

Enguibárov, ao contrário, opta por um figurino simples e gestos comedidos – na medida do possível para um *clown* –, que se assemelham aos de um garoto brincalhão, muitas vezes. Em outros momentos, apresenta números ou pantomimas que terminam deixando a sombra de um riso melancólico, que conduz à reflexão acerca do ridículo humano e da incapacidade do ser de enfrentar problemas como a passagem do tempo e a maneira de se colocar na sociedade. Pelo intento de provocar meditações dessa natureza em seu público, Enguibárov ficou conhecido em seu período áureo como o “palhaço com o outono na alma”²⁶⁴.

Leonid Enguibárov nasceu a 15 de março de 1935 em Moscou. Seu pai era armênio e trabalhava como chef de cozinha no Hotel *Metropolitan* e sua mãe senhoria – próximo à província de Tver. A família Enguibárov morava em uma casa térrea de madeira no bosque *Marina*²⁶⁵.

Tentou várias profissões diferentes até entrar na vida circense. Em 1952, forma-se na escola normal e começa a trabalhar no Instituto de Pesca²⁶⁶. Depois, foi para o Instituto de Educação Física, tornando-se pugilista profissional. Nos anos de 1952 e 1953, Enguibárov participa do campeonato de boxe e atinge ótimos resultados: nove vitórias e apenas uma derrota.

Em 1955, na Escola Estatal de Artes Circenses estavam abertas as inscrições para palhaços, foi quando se inscreveu e obteve sua admissão. Desde o início, sobressaiu-se nos números em que era necessário um bom preparo físico, devido a sua inclinação aos esportes e ao período em que fora pugilista profissional. Mas a sua trajetória estava apenas se iniciando na longa travessia da arte *clownesca*.

²⁶⁴ Idem. “Kloun c Oseniu v Dushe (Leonid Enguibárov)”. Op. cit. (p. 161-9).

²⁶⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶⁶ Институт рыбного хозяйства (Institut ribnogo xoziaistva) “Instituto de Psicultura”.

Na descoberta do próprio palhaço, cada artista realiza seu descortinar-se desenvolvendo um processo muito peculiar, uma vez que não há um método único que englobe todo o processo. Há relatos interessantes do próprio Enguibárov que mostram a sua maneira de pensar a gênese do *clown*. Conta ele que, ainda quando estudava na Escola Estatal, junto a seu mestre até então, Iúri Belov, um jovem diretor amante da linguagem do palhaço, começou a criar a figura de seu personagem. Os dois, então, empreenderam uma busca por referências e tudo o que poderia começar a delinear o tipo de *clown* que viria a ser o jovem Leonid.

Sobre o descobrir-se e a questão do riso no palhaço, são interessantes as palavras de Luís Otávio Burnier, que utiliza o próprio Enguibárov para complementar seu argumento:

O processo de descoberta do *clown* pessoal provoca uma quebra de corações que usamos na vida cotidiana. Cabe a Monsieur Loyal, cumprindo um papel quase que de um psicólogo, ir derrubando pouco a pouco todas essas estruturas defensivas. [...] Se o *clown* rir, o público não ri. Para o público rir, o *clown* chora. Enguibárov, *clown* russo, diz: “O *clown* faz tudo, sempre, seriamente. Por certo, isto não significa que não queira ser cômico. Ao contrário, sua meta é fazer rir. Mas o verdadeiro cômico consegue isso sem tentar fazer rir a qualquer preço”²⁶⁷.

Ainda sobre a criação do *clown*, sua imagem e suas características, afirma Leonid:

Criar a figura do *clown* é o mais complexo dos problemas da arte cômica do circo. O ator de cinema, de teatro e até mesmo o de variedades se encontra em uma situação incomparavelmente mais vantajosa: a base do caráter de sua personagem está no texto do autor. Em vez disso, o *clown* é o autor de seu personagem²⁶⁸.

A escola soviética, inclusive a dos *clowns* que não produziam números com conteúdos políticos explícitos, preocupava-se sempre em não imitar os palhaços europeus, como fizeram os russos das gerações anteriores. Enguibárov demonstrava, curiosamente, grande respeito pelos palhaços ocidentais, como Grock e Emmett Kelly, o célebre *tramp* norte-americano, além de reconhecer a grandeza dos palhaços russos Koko, Nikolai Lavrov e Konstantin Berman – que se assemelhavam aos ocidentais na aparência e na maneira de improvisar. No seu caso, ele só não se sentia à vontade utilizando roupas demasiadamente largas ou perucas vermelhas, além de não ver sentido em utilizar o nariz vermelho para compor a sua máscara. Em seus relatos ele expõe que, na época de seus estudos na Escola Estatal de Artes Circenses,

²⁶⁷ BURNIER, Luiz Otávio. “O *clown* e a improvisação codificada”. In: *A Arte do Ator: da técnica à representação* (p. 218). Apud. ENGUIBÁROV, L. G. “Auto-retrato de um palhaço”, *O correio da UNESCO*. Paris. No.3, ano 16, mar, 1988.(p.17).

²⁶⁸ ENGUIBÁROV, L. “Reflexiones de um *clown*-mimo”. In: *El Circo Soviético*. (p.96).

seu diretor Iúri Belov e ele, antes de pensarem em maquiagens e figurinos, precisariam definir quais as características dessa figura. Até a maquiagem de base branca foi rejeitada:

Atraía-nos, sobretudo, o rosto branco de Grock. Esta maquiagem, parecida com a imagem clássica do Pierrô, me seduzia. Ademais, o rosto esbranquiçado, graças, seguramente, a popularidade de Marcel Marceau, estava na moda.

Depois de pensar bem, assim mesmo abandonamos a variante Grock. Essa máscara parece enfatizar os olhos tristes de um homem obrigado a atuar como *clown*. Na personalidade de Grock há muito mais traços tristes que alegres²⁶⁹.

Belov sugere, então, que escrevam um roteiro, um guia, em que coloquem tudo o que pensam sobre o personagem. O nome do *clown* seria *Liônia* e sua biografia era basicamente a mesma de Leonid. Seria um rapaz de dezoito ou dezenove anos, nascido em Moscou. Isso daria a ele traços típicos de um jovem contaminado pela vivência numa grande cidade, sem abandonar seus traços orientais. Quanto à personalidade de Liônia, os dois o dotaram “de curiosidade infantil e de ânsia por conhecimento. Mas sua curiosidade o impelia a realizar com frequência ações impensadas, e nisso já se desenhavam situações burlescas²⁷⁰”.

A comicidade, pelo menos num primeiro momento, que Enguibárov queria ressaltar em seu *clown*, era alicerçada na imagem de um homem modesto, que realiza ações complexas sem se vangloriar disso diante do público, até mesmo manifestando surpresa por ter sido ele o realizador de tal coisa. Seu desejo era que realizar um salto mortal à cavalo fosse “para ele tão fácil quanto saltar de uma cadeira²⁷¹”.

Escreveram, então, alguns números e colocaram à prova o jovem Liônia, para que vivesse e reagisse às mais diversas situações. Dessa forma, os traços marcantes de Liônia e sua maneira de *jogar* com a plateia e improvisar nas situações criadas vieram à tona, como ele próprio conta: “Ante nós aparecia um personagem cômico positivo, que suscitava um riso saudável. Desenvolvendo-o, concordamos que era em certa medida um cavalheiro, sempre disposto a sair em defesa do fraco e da mulher, e, ainda que tivesse um aspecto físico frágil, Liônia era um homem forte de espírito²⁷²”.

Reiteramos que não existe uma fórmula para o processo de criação de um palhaço, principalmente se levarmos em conta que existem palhaços que aprenderam seu ofício com seus pais ou parentes, nas famílias circenses, e os palhaços oriundos de escolas, como é o caso da maioria dos *clowns* soviéticos. Não há, tampouco, juízo de valor quanto a uma prática ou a

²⁶⁹ Op. Cit. (p.97).

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Idem. (p.98).

²⁷² Idem.

outra, pois, como dissemos no início desse trabalho, o circo acompanha as transformações histórico-políticas de cada lugar. No caso soviético, havia interesse na construção de institutos circenses e na formação de seus respectivos artistas.

Assim, quando termina seus estudos na Escola Estatal, em 1959, Leonid vai para Erevan, capital da Armênia, e ingressa na trupe do Coletivo Circense Armênio²⁷³. Sua estreia se deu em agosto do mesmo ano, não sendo, porém, nada satisfatória. Por esse motivo, os dirigentes do circo já queriam mandá-lo de volta a Moscou, mas o diretor do circo em Novossibirsk e alguns colegas seus de lá o convenceram do contrário. Enguibárov consegue, entretanto, lá permanecer ainda por um tempo, mas só realizando apresentações em matinês. Seus primeiros contatos com o público, entretanto, não foram muito melhores²⁷⁴.

Isso ocorreu, dentre outros motivos, pois Enguibárov apresentava dificuldade de comunicar-se com o seu público, uma vez que seus números eram construídos com carregadas influências de gestualidade muda. O silêncio da pantomima poderia talvez satisfazer aos anseios de um público mais iniciado nas artes do palco, mas, nas províncias, as pessoas iam ao circo esperando ver as entradas clássicas dos palhaços, com muitas falas e brincadeiras envolvendo água, tropeções etc.

O problema não eram os números clássicos de palhaço, pois eles, quando bem executados, até hoje contagiam pessoas de todas as idades em todos os lugares do mundo²⁷⁵. Em primeiro lugar, no caso de Enguibárov, especificamente, seu personagem não estava ainda caracterizado, pois a caminhada rumo a construção do próprio palhaço se estende por muitos anos. Dessa forma, ele aparecia ainda com uma maquiagem de augusto e um figurino que não condizia com a sua personalidade. Isso costuma frustrar o público, que, ao ver um palhaço montado “à moda antiga”, já cria expectativas quanto a dar muitas gargalhadas em alguns minutos. Em segundo lugar, os números que apresentava, como manipulação com chapéu e práticas similares, faziam parte já do repertório de outros palhaços, que, por sua vez, executavam-nos com uma técnica mais depurada. O *clown-mimo* não desistiu, entretanto, e dia após dia enfrentava o seu público. A cada apresentação ele avaliava o seu trabalho, e tentava melhorar, por meio também dos conselhos que lhe davam seus companheiros de trabalho.

²⁷³ Армянский Цирк коллектива. (Armianskii Tsirk Kollektiva).

²⁷⁴ Informações tiradas da página: www.circopedia.org/Leonid_Engibarov.

²⁷⁵ Basta assistir a qualquer estrada clássica executada pelo palhaço italiano Fumagalli. No Brasil, companhias como *La Mínima* (Fernando Sampaio e Domingos Montagner) e *Parlapatões* (Raul Barreto e Hugo Possolo) trabalham, ainda que mesclando elementos da palhaçaria moderna, as entradas clássicas do circo de forma magistral.

O Circo Coletivo Armênio apresentava alguns problemas em sua gestão e muitos artistas estavam insatisfeitos com isso. No ano seguinte, uma comissão foi enviada do circo de Moscou para averiguar o que se passava e, entre algumas de suas medidas, resolveram levar Enguibárov para o Circo de Odessa. Lá ele passou por um laboratório de alguns meses e voltou a atuar, agora com seu personagem mais definido.

Nesse período, já se saíra melhor, mas ainda não alcançara o resultado desejado. Porém, Leonid foi ajudado por três grandes palhaços: Donat Vassilievitch Starishkov (Donato), Franz Frantzevich Lutz (Yakobino) e Leonardo Konstantionovich Tanti (Leon Tanti). Cada um deles ensinou a Enguibárov uma parte de seu repertório, como *jogar* com o público e a obter mais confiança nas suas próprias habilidades. Até o fim da vida, Leonid conservou grande gratidão a esses três mestres.

Desde esse primeiro período de sua carreira, diferentemente de outros *clowns*, considerava que o riso não deveria ser a preocupação primeira. Ao contrário, ele deveria vir aliado a algo que fizesse o seu público pensar sobre a sua própria vida. Por esse motivo, também, Leonid Enguibárov não executava números de outros palhaços, ele criava os seus próprios, que envolviam rotinas de malabares, acrobacia solo e encenação, desenvolvendo esquetes que mostravam suas habilidades de mimo ou a pureza de seu personagem, em contraste com a austeridade de seu diretor de pista.

Compreende-se, portanto, que a construção da máscara *clownesca* não se dá por intermédio de acessórios ou pigmentos no rosto ou nos cabelos, mas por meio de um *estado* que se manifesta fisicamente. É a essência, ou a base, do trabalho do ator que se utiliza de qualquer máscara. O ator, nesse caso, não se apoia nos seus objetos de cena, no ridículo de seu figurino ou em histrionismo, e sim nas reações ridículas de seu corpo, de sua expressão, na incapacidade ou na aparente inabilidade de realizar alguma ação cotidiana que seria realizável facilmente num contexto prosaico. Ocorre, muitas vezes, que o *clown* não consegue logo concluir uma tarefa muito corriqueira, mas, de repente, surpreende o público com uma resolução que exige grande destreza.

Esse tipo de atuação exige grande preparo físico. Nesse sentido, é por isso que Meyerhold, por exemplo, encantava-se com os artistas circenses, sobretudo com os palhaços, quando via a agilidade com que conseguiam realizar suas ações. Podem ser encontrados inúmeros paralelos entre a Biomecânica e as técnicas de *clown*, principalmente as de um *clown-mimo*. Já num primeiro instante, a grande carga de corporalidade em ambos os trabalhos é uma tônica; além disso, salta aos olhos a necessidade de *limpeza* dos movimentos

e da dilatação dos gestos. Essas técnicas trabalham o corpo do ator para que ele alcance um estado extracotidiano, algo necessário no trabalho com máscaras. Disso vem o fascínio dos encenadores russos do século XX pela *Commedia dell'Arte*, um tipo de encenação que sempre concentrou a sua força no corpo do ator, na sua capacidade de expressar sentimentos e intenções principalmente por ações físicas.

Na comédia em geral, o ritmo e o não envolvimento passional da plateia são quesitos primordiais, senão, atravessa-se a indelével fronteira entre a comédia e a tragédia, ou entre aquela e o drama burguês. Assim, os palhaços, como descendentes diretos dos artistas mambembes (além dos cômicos da *Commedia*, os artistas de Rua, de feira, etc.), eram objeto de estudo dos dramaturgos e encenadores interessados em modificar as estruturas teatrais de seu tempo.

Com a conjunção de dois felizes fatores, Leonid Enguibárov alcança o sucesso na década de 1960. Primeiramente, após as experiências vividas no Coletivo Circense Armênio e no Circo de Odessa, seu domínio técnico havia-se ampliado muito e seu trabalho consolidara-se perante o público e a crítica. Em segundo lugar, a URSS passava pelo período de “degelo²⁷⁶”, em que tentava se distanciar do período regido por Stálin, findo em 1953 com a sua morte. Principalmente no governo de Nikita Krushchov, que condenou muitas práticas stalinistas, o povo russo passava por um momento de certo “idealismo” – causado pela esperança de viver dias melhores.

Mais ainda, eram “os românticos anos 60²⁷⁷”, em que os russos se sentiam contemplados pelo contato com um tipo de estética com traços mais acentuadamente líricos. Além disso, houve, em comparação com as décadas anteriores, uma abertura à cultura do ocidente. Os jovens já ouviam os Beatles e, na sociedade em geral, ocorriam mudanças significativas em seu comportamento. Nesse cenário, Enguibárov surgiu como um representante dos bons tempos, com a sua personalidade ao mesmo tempo adolescente e levemente melancólica. Muitos em seu tempo o identificavam como romântico, na tentativa de definir o seu caráter um tanto sonhador, com nesgas de timidez. Mas essa alcunha não

²⁷⁶ Sob o comando de Gueórgui Maliénkov – de 1953 a 1955 –, seguido por Nikita Krushchov – de 1955 a 1964 e, posteriormente, Leonid Brejnev – de 1964 a 1982.

²⁷⁷ Nas palavras de Fiódor Razzakov. In: Op. Cit. (p.162).

desagradava a Enguibárov, ele próprio, após ouvir isso na mídia e no próprio circo, tentou incorporar essa característica em seus números.

Um diretor de cena chamou-me clown romântico. Este qualificativo me agradou. Decidi, assim, acentuar o que no caráter de meu protagonista se deixava ver ligeiramente. Comecei a pensar em entradas²⁷⁸ nas quais os traços românticos pudessem se manifestar com mais precisão e fui renunciando cada vez mais às chamadas entradas clássicas²⁷⁹.

Além dos trabalhos propriamente realizados no picadeiro como Liônia, Leonid começou a trabalhar suas pantomimas solo, concomitantemente a um esboço de espetáculo. O curioso é que este clown, apesar de haver se sobressaído na arte dos gestos em silêncio, não havia frequentado nenhum curso regular para aprendê-la. Quando ainda era estudante das artes circenses, tentou, junto com alguns de seus colegas, que ali se implantasse um curso de mímica – o que depois de muitos anos ocorreu. Mas seus esforços foram em vão. O início de sua carreira foi marcado pela influência de dois artistas muito importantes do século XX: um deles foi Mikhail Rumiántsev – o *clown* Karandach – e o outro o mímico Marcel Marceau.

Marceau foi uma das figuras das artes cênicas de maior notoriedade do século XX. Aluno de Étienne Decroux, junto a atores emblemáticos como Jean-Louis Barrault, Marceau resgatou a arte da mímica clássica numa época em que o seu mestre e seus colegas já se lançavam em uma pesquisa aprofundada num desdobramento dessa técnica, chamada de *mímica contemporânea* ou *teatro físico*. Já nesse período havia essa diferenciação, pois na mímica contemporânea usa-se a voz, objetos e muitos recursos que, embora dialoguem com a gestualidade da pantomima clássica, extrapolam os seus conceitos básicos. Outro dado fundamental de distinção entre as duas formas de trabalhar essas técnicas é a questão da objetividade.

Na mímica “clássica”, trabalha-se com uma noção de narratividade linear e a “corporificação” de objetos e ambientes de forma quase ilustrativa, pois o público precisa decodificar rapidamente, por meio de gestos limpos e precisos, as imagens criadas pelo ator. A organização do tempo não é sempre representada de forma realista, ou seja, para além de organizar a cena no tempo e no espaço – o que exprime uma característica própria do teatro –,

²⁷⁸ Optamos aqui por traduzir o termo “intermedios” do espanhol para “entradas” e “intermedios costumbristas” por “entradas clássicas”; para fazer jus ao nome em português dos intermédios cômicos tradicionais realizados pelos palhaços no circo.

²⁷⁹ ENGUIBÁROV, L. “Reflexiones de um *clown*-mimo”. Op. cit. (p.107).

a mímica vai além, podendo contar a história de uma vida em dois minutos ou dilatar um segundo em um espetáculo de uma hora – procedimentos adotados posteriormente pelo teatro moderno. Nos séculos XVIII e XIX, esse “contador de histórias” com o rosto branco e modos suaves de interpretação era muito popular na Europa. A regência de Napoleão III ajudou a aumentar a popularidade dos atores que trabalhavam a pantomima na França, pois proibiu por um período considerável a fala nos teatros. Foi precisamente nesse contexto que viveu o mímico Jean-Gaspard Debureau, talvez o mais famoso que já existira, lendário participante da Companhia dos Funâmbulos. Incorporou a imagem do Pierrô, com as faces brancas, entristecidas, e gestos leves e graciosos, associados ao Romantismo e ao Simbolismo. Posteriormente, outras práticas teatrais ofuscaram esse tipo de atuação, que foi resgatada no século XX por Marcel Marceau e seu personagem Bip.

Após o surgimento de Isadora Duncan, Marta Graham e Kazuo Ohno, por exemplo, cada vez mais as artes cênicas – incluindo a pantomima – e a dança moderna amalgamaram-se numa forma de expressão corporal mais subjetiva e densa. O trabalho de Decroux, por exemplo, foi *atravessado* por essas tendências²⁸⁰. Procedimentos radicais foram adotados a fim de alcançar uma precisão milimétrica em cada movimento e construir uma plasticidade cênica aguçada, na qual alto nível técnico era exigido. Um deles foi a decupagem do corpo em várias partes, de acordo com a sua flexibilidade e a posição das articulações²⁸¹. Por meio dessa divisão, que imprime autonomia a cada uma das partes do corpo, é possível a realização de movimentos plasticamente impecáveis, capazes de decodificar as mais profundas sensações humanas. Com isso, são criadas – tomando de empréstimo uma analogia musical – escalas corporais e narrativas fragmentadas, que cavam fundo nos desejos do homem ou trazem imagens ancestrais, retomadas com grande representatividade nas artes modernas em geral.

Voltando ao jovem Leonid Enguibárov, quando era ainda estudante, Marcel Marceau fez sua primeira turnê em Moscou e Leningrado. O célebre mímico francês causou-lhe profunda admiração, que continuaria a inspirar o seu trabalho por muito tempo. Da mesma forma que Enguibárov representava, ainda que inconscientemente, o espírito de sua época –

²⁸⁰ Ao vermos vídeos de cenas compostas por Decroux, isso fica mais claro. Em “Le Duo Amoureux”, “L’Usine” e “Les Arbres” os movimentos abstratos dos performers trazem dança, atuação e gestos ressignificados da pantomima clássica.

²⁸¹ No módulo I de *Mímica Total* na Cia. Luís Louis, pude vivenciar o início das técnicas decrousianas. O esquema a seguir provém de anotações das aulas (pensar no deslocamento lateral): Cabeça, martelo (cabeça + pescoço), busto (divisão na linha dos mamilos), torso (divisão na linha do umbigo), tronco (linha do púbis aprox.), quadril (flexiona-se também os joelhos para o deslocamento) e “torre Eiffel” (o corpo se mantém no eixo, quando o seu peso é apoiado em um pé, ficando o outro apenas com a ponta do dedão no chão).

pelo menos no que se refere às expectativas otimistas do povo russo com relação ao seu futuro –, Bip foi uma espécie de alento para o povo europeu, com as suas cidades e sua humanidade em frangalhos. Após os horrores da *shoah* no nazismo, das devastações e todas as consequências da Segunda Guerra Mundial, o surgimento dessa figura inocente – com a placidez do pierrô e a pureza de um olhar quase infantil – trouxe ao mundo uma nova perspectiva de mudança, um lampejo. Os modos poéticos de Bip, o clown de Marceau, se manifestavam, desde o seu modo de caminhar, até detalhes de seu figurino, como a flor vermelha em seu chapéu, que, segundo ele próprio, significava a fragilidade da vida.

Como mencionado anteriormente, a arte da pantomima no século XX derruba as convenções da representação no tempo e no espaço. Basta um simples gesto ou um olhar direcionado com maestria para que tudo se transforme. Como exemplo disso, comentaremos brevemente uma pantomima de Enguibárov, intitulada *A Vida da Mulher*²⁸². Em seguida, por aproximação e distanciamento, faremos uma comparação com a pantomima *Juventude, maturidade, velhice e morte*, de Marceau; com a finalidade de encontrar procedimentos similares e suas respectivas particularidades.

O registro utilizado para a análise é uma filmagem contida no documentário *Conheça Leonid Enguibárov*²⁸³!, provavelmente feita em uma de suas apresentações na República Tcheca, sendo já bem conhecido e querido pelo público. O documentário foi realizado pelo diretor V. Lissákovitch e data do ano de 1966. As imagens mostram Enguibárov em suas principais apresentações e em momentos descontraídos com seus colegas de circo após as apresentações, além de algumas aparições públicas, que afirmam sua popularidade nos anos 60. Em meio a entradas e esquetes circenses, estão suas pantomimas, entre elas *A Vida da Mulher*.

Essa pantomima, que conta a vida de uma mulher – desde seu nascimento até a sua morte – é surpreendentemente curta. A duração da ação, no vídeo, é de aproximadamente um minuto e cinco segundos. Isso já chama a atenção, uma vez que o artista mostra oito fases da vida da mulher, incluindo uma parte das etapas do crescimento de seu filho, criando espaços e atmosferas diversas, que marcam cada fase.

Primeiramente, o artista se põe debruçado sobre o seu joelho direito, com as costas curvadas e a cabeça baixa. Sua perna esquerda também está flexionada, de modo que seu pé

²⁸² Жизнь Женщины (Jizn' Jenschni).

²⁸³ Леонид Енгибаров, Знакомьтесь! (Leonid Enguibárov, Znakom'tec'!). A referência do vídeo está no link: www.youtube.com/watch?v=e3IW5WaPTmA (com o título “Леонид Енгибаров, здравствуйте ! 1966” [Leonid Enguibárov, zdravstvuite!]).

esquerdo fique somente com a ponta no chão. Essa posição inicial será a base para todo o movimento da pantomima, que reproduz uma espécie de caminhada.

Posição inicial da pantomima *A Vida da Mulher*.

Essa posição por si só já cria uma imagem forte, se pensarmos que muito do que se encontra na natureza, em seu processo de gestação, encontra-se numa posição que traz a sensação de contração, ou repouso. Num primeiro plano, alude claramente à vida fetal, em que estamos na posição homônima. Por esta ser uma lembrança fixada em nosso inconsciente, em muitos momentos, mesmo na vida adulta, recorremos a ela quando estamos muito cansados ou quando nos sentimos desprotegidos. Nas artes a representação dessa posição, ainda que não realista, quase sempre se dá com o corpo em estado de contração. No trabalho de máscaras, é primordial o ator ser um bom observador da natureza que o cerca – no caso dos palhaços, é fundamental a observação, por exemplo, das crianças e dos animais, pelo seu estado de espontaneidade e sinceridade –, o que se reflete num caso como o citado, em que, por meio de uma simples imagem, o ator dialoga com as flores que desabrocham ou alguns insetos, que, como as lagartas, permanecem numa posição contraída para depois se expandirem, já com uma forma modificada.

Após a fixação dessa imagem, Enguibárov começa por mexer suas mãos, já num movimento ritmado, como de um metrônomo, que perpassará toda a pantomima. Ao movimento das mãos, seguem-se os movimentos das pernas e dos pés. Ao simular tal caminhada, poderíamos pensar – por meio de uma comparação quase grosseira – que ele parece “patinar” sem sair do lugar. Explorando os níveis corporais para desenhar no espaço a ideia de crescimento, ele move as pernas “para fora”²⁸⁴, utilizando as pontas dos pés para mover primeiramente os calcanhares – daí a semelhança com alguém que patina no gelo.

²⁸⁴ A perna direita para o lado direito e a esquerda, respectivamente, para o lado esquerdo.

Sem temer irromper em exageros, podemos afirmar que a ilusão do caminhar é um dos exercícios mais importantes para um mímico. Pode ser executado de várias formas e com várias técnicas diferentes, cada uma proporcionando a criação de imagens variadas: de uma perseguição, de um passeio, de um terreno íngreme etc. No presente caso, especificamente, a caminhada quase acelerada, mantendo o mesmo ritmo, propõe grande velocidade na passagem do tempo. Seria como se víssemos a vida da mulher em um filme como os que a crença popular acredita ocorrer aos moribundos antes de seu suspiro final.

No levantar, portanto, enquanto a caminhada acontece, é a vez de a expressão facial entrar em jogo. Logo que se põe ereto, Enguibárov compartilha com o público um olhar quase angelical, seus olhos se dirigem para cima, como alguém pequeno que vê os pais. Segundos depois, já olha para os lados com certa curiosidade, tal qual alguém que procura um olhar entre os passantes. Não percamos de vista que o andar ritmado não para, o movimento é constante.

Em meio a seus olhares perscrutadores, ele estende sua mão direita a alguém que passa, mas seu chamamento não é correspondido. Vemos aqui, como a mímica pode condensar ações que necessitariam de um espaço-tempo dilatado num único gesto. O ato de estender a mão a alguém que passa e a recusa subsequente podem trazer todas as decepções vividas na adolescência, não só no âmbito das primeiras paixões, mas de todas as transformações que envolvem as relações do ser com sua família, amigos ou primeiros colegas de trabalho. Esse “simples” gesto, executado com a destreza já conquistada pelo *clown* soviético, é daqueles que fazem a plateia ter um momento proustiano em que as possíveis recordações de sua própria vida causam riso e reflexões sobre a inocência perdida com os anos e o ridículo por que todos passam em determinados momentos da vida.

Após a recusa, entretanto, alguém toma o braço da moça e ela, apesar de surpresa, num primeiro instante, aceita ser conduzida. Logo em seguida, ocorre uma das passagens mais interessantes da pantomima, que marca a transição da jovem moça à maturidade.

A ação física é um giro sobre o próprio eixo – ainda no mesmo ritmo – no sentido horário. No momento do giro, contudo, o arco formado pelo braço direito, que simbolizava o encaixe do braço de seu parceiro, agora já forma, num conjunto com o esquerdo, o desenho do recém-nascido. A passagem da mocidade para a maternidade marca uma das etapas mais importantes da vida de uma mulher, que, embora traga também muitas dificuldades, transforma a sua visão de mundo e a maneira de encarar a própria existência. É interessante

notar o olhar terno da mãe criada por Enguibárov, desde o nascimento da criança até seu crescimento.

A maternidade representada em *A Vida da Mulher*.

Após o primeiro instante da maternidade, Leonid – explorando novamente os níveis corporais para desenhar no espaço a imagem desejada – abaixa-se gradativamente e mantendo a imagem da criança no colo da mãe, coloca-a no chão e começa a ensiná-la a andar. Com as palmas das mãos viradas para cima, a mãe chama a criança, que vem até ela. Adiante, indicando que a criança já cresceu um pouco, Enguibárov mostra a mãe acariciando a sua cabeça ainda num nível baixo, que aumenta gradativamente. Isso mostra o desenvolvimento da criança até a fase adulta, pois a altura de sua cabeça ultrapassa em grande escala a de sua mãe.

Nesse momento, ocorre outra mudança significativa na ação, pois o gesto de carícia se transforma num aceno, marcando uma despedida. Entendemos que muitos anos se passaram e que a mulher-mãe vê seu filho conquistar a independência. Quando o gesto se transforma no aceno, o braço estende-se cada vez mais, mostrando o aumento da distância alcançada por aquele que se afasta.

Gesto que marca o crescimento da criança.

Transformação do carinho em despedida.

Após a gradativa distância de seu gesto, o movimento da passagem dos anos continua implacavelmente no mesmo ritmo, tal qual a ação do tempo que age sobre todos os corpos vivos. Seu andar começa a atingir um movimento paulatinamente sincopado, mostrando que a cada passo os seus membros estão se debilitando. Concomitantemente, num movimento de contração, as suas costas encurvam-se e a mulher perde altura. Os anos pesam em seus ombros. Assim segue a ação até que o corpo para, encerrando o ciclo na mesma posição em que tudo se iniciara.

Essa pantomima, a nosso ver, é uma das materializações cênicas que mais concentram a filosofia e a poesia da obra de Leonid Enguibárov. Paradoxalmente, é uma das apresentações em que ele menos exhibe sua força e agilidade acrobática. Na contramão de suas entradas circenses, essa pantomima expressa por meio de movimentos muito delicados e precisos, aliados ao andar repetitivo, uma carga poética e um lirismo que nas referidas entradas também são alcançadas, mas com muito mais movimentos elaborados e procedimentos rítmicos necessários para se construir maior comicidade.

Mas, a respeito de suas entradas falaremos um pouco mais adiante, por ora, na tentativa de uma análise comparativa, veremos quais os diálogos possíveis entre a pantomima de Enguibárov e a de Marceau: *Juventude, maturidade, velhice e morte*.

Primeiramente, torna-se contraproducente trabalhar com a ideia de influência por parte de um ou de outro, além de ser algo, pelo menos em relação ao nosso objeto, irrelevante. O vídeo do qual tiramos a referência da pantomima de Marcel Marceau data de 1965²⁸⁵, ou seja, a apresentação em questão e a de Enguibárov, da qual temos acesso, são do mesmo ano ou

²⁸⁵ Pode ser acessado em: www.youtube.com/watch?v=V5RLTZSrr4A.

com apenas um ano de diferença. Um aspecto relevante é pensar como dois artistas oriundos de lugares tão distantes e com percursos diferentes podem compor trabalhos tão similares. (Somente o fato de inspirarem-se nos mesmos cômicos do cinema não sustenta tamanhas semelhanças no trabalho). Mais ainda, é interessante entender como o espírito da época, em conjunto com outros muitos fatores que não chegarão a nós, levaram os dois a refletirem filosoficamente e esteticamente sobre os efeitos do tempo nas vidas humanas e como viver com isso. Não é de espantar a receptividade do público em contato com esses artistas – guardadas as proporções – uma vez que a maneira de entendermos o tempo e a configuração do espaço se modificaram drasticamente com a experiência das duas grandes guerras mundiais – principalmente da segunda.

Como Enguibárov, o mímico francês começa sua pantomima com o corpo na posição de retração, com os braços cruzados sobre o joelho direito e a cabeça baixa, evocando as imagens mencionadas anteriormente. É o instante do nascimento. Os pés, entretanto, estão juntos, o que já sugere maior imobilidade, pois as pernas só trabalharão no sentido de flexionarem-se para erguer o corpo.

Posição de repouso, relativa à gestação.

Desde os primeiros movimentos dos braços e costas, até o corpo atingir sua postura ereta, as pernas não começarão o movimento da caminhada que posteriormente na pantomima também estará presente. Marcel Marceau desenha com detalhes o despertar para a vida, como se a sua ação fosse vista quase em “câmera lenta”, o que facilita a percepção dos pormenores.

Quando ereto, ergue os braços como se abandonasse os últimos pedaços da casca de um ovo, e com um olhar angelical, começa a sua caminhada. O ritmo é mais ralentado, etéreo. Seu olhar agora expressa muita curiosidade com o que avista em seu trajeto. Há quase um

deslumbramento com o espaço. Ao que parece, estamos diante de alguém para quem tudo é novidade.

Sobre o andar especificamente, podemos notar como o andar de Marceau traz a bagagem do estudo formal de pantomima, aliado à maneira de pôr os braços a serviço dos passos e uma maneira mais “neutra” de olhar. Diferentemente dele, Enguibárov foi um mímico autodidata, já que na grade curricular de seus estudos formais a pantomima não era uma linguagem presente, como mencionado anteriormente. Mas essa ausência, que poderia ser encarada num primeiro momento como uma “defasagem”, proporcionou ao *clown* soviético a possibilidade de, por si só, encontrar outros caminhos dentro de uma linguagem tão específica. No caso da caminhada de Marceau, imprime-se o ritmo da pantomima, como em Enguibárov, mas o “deslocamento” no espaço é realizado em velocidades sutilmente distintas – o que cria as atmosferas de cada fase da existência do homem.

Na juventude, em conjunto com o olhar cômico, a caminhada é mais viva, com passos largos e os gestos dos braços mais expansivos. Mostra alguém que se relaciona com o mundo de forma franca, sem muitos receios. Antes da caminhada, o crescimento desempenhado na “imobilidade” das pernas mostra a percepção do tempo, pois quando o homem encontra-se ainda na primeira infância e até meados de sua pré-adolescência, a passagem do tempo, salvo exceções, é sentida de uma forma menos penosa. Não há, com clareza pelo menos, a consciência que se adquire posteriormente com relação à própria morte e isso faz ainda mais com que os anos demorem a passar e a sensação de eternidade toque o espírito.

A juventude e a abertura a novas experiências.

Após a viva caminhada que desnuda as coisas, será a passagem para a maturidade, quando tudo se transforma. A passagem da juventude para a maturidade é marcada por um gesto, muito preciso e até simples. Quando joga seus braços como pêndulos, bem alto e

adiante, seu braço esquerdo paulatinamente vai mudando sua rota, sempre sem quebrar o fluxo estabelecido até então. Num movimento abaulado, sua mão esquerda – enquanto o braço direito permanece esticado – passa, com a palma voltada para o rosto, em andamento lento e densamente. Essa pode ser apontada como uma das passagens mais importantes da encenação, quando fortes significados emergem num único movimento de braço. Primeiramente, a mão que passa diante dos olhos lentamente alude aos muitos anos que marcam o processo de amadurecimento que constituem a juventude, até a maturidade. Quando a palma da mão já termina quase o seu trajeto, a expressão do homem já se transformou quase completamente: do rosto deslumbrado, que olha ao redor como se tudo fosse grande e admirável, quase já não resta nada, por ação do tempo e das experiências.

A passagem da juventude à maturidade.

A expressão na maturidade é mais dura, até um tanto austera. O homem já não olha mais o mundo de baixo para cima, seu olhar vislumbra o horizonte. Ainda há o que percorrer, mas muito já foi conquistado ou abandonado no meio da jornada. Os braços, expansivos e abertos para abraçar o mundo, agora se retraem um pouco, reconhecendo o próprio tamanho. Eles seguem pendularmente ao lado do corpo. Ainda possuem força, mas agem com parcimônia. O gesto acima descrito modifica também o andar. Os passos que antes eram vivazes agora se tornam mais pesados. Nessa pantomima, Marceau explora a velocidade e a densidade em sua movimentação para criar diferentes sensações em diferentes tempos e espaços.

À medida que o envelhecimento se aproxima, o tempo fica mais ralentado, o andar adquire maior peso, os braços se tornam cada vez mais rijos e seus movimentos mais vagarosos. Progressivamente, tudo se torna mais difícil fisicamente e há uma pequena

variação de nível, no sentido de passar da posição ereta ao nível médio, como ocorre de fato com alguns idosos. Os passos já pesados minguem, até as pernas retornarem à posição em que se encontravam no estágio do crescimento, um tanto juntas – paralelas. Os braços fixam-se com as palmas voltadas ao público, como se se apoiassem numa parede. A imagem do velho é primorosa: com uma expressão de cansaço, misturada a certa dose de sabedoria, seus olhos alcançam o vazio de quem olha longe, já sem tantas incertezas. Num dado instante, com a mesma energia suspensa que paira momentos antes de uma tempestade, vem o espasmo da morte. A cabeça cai lentamente para o lado, enquanto o homem fecha vagarosamente seus olhos e flexiona seus joelhos. Aos poucos, retorna à posição inicial, quando o ciclo se fecha.

Na expressão da velhice...

...o fim se aproxima...

...e, inevitável, chega.

Na breve interpretação das duas pantomimas, com base nos registros em vídeo que pudemos ter acesso, além de notar as semelhanças entre os dois artistas, tentamos mostrar de que forma a pantomima foi incorporada no trabalho do *clown*, principalmente na segunda metade do século XX. Apesar de todas as diferenças, no que se refere ao seu modo de construir e executar suas encenações, eles conseguiram encontrar um caminho próprio, que os desvincilhava da imagem socialmente construída do que é ser um *clown*.

Em sua trajetória, assim como ocorre com a maioria dos grandes palhaços, Enguibárov – e Marceau, de certa forma – compreendeu que, para ser *clown* não basta ser exímio em sua

habilidade ou saber cascatas, claque e gags, mas que é preciso encontrar o universo em que o tipo de palhaço que se é possa exercitar os traços mais ridículos de sua personalidade. Falando dos motivos pelos quais não realizava entradas clássicas, devido a seu “fiasco” ao apresentar a entrada *A Lavanderia*, ele afirma que nesse tipo de encenação, o jogo proposto não condizia com a sua personalidade, o que soava como falso para o público. Isso é um problema grave na arte do *clown*, uma vez que ele precisa compartilhar com a sua plateia algo verdadeiro, não interpretativo. Ele percebeu que “quando o conteúdo do número ou intermédio não ‘se encaixa’ no caráter da imagem sociológica do clown, o público fica indiferente, na maior parte do tempo”²⁸⁶.

A “construção” de um palhaço, portanto, realiza-se ao longo de muitos anos, por meio de muito trabalho e da sensibilidade de quem o faz. Sob esse aspecto, Enguibárov possuía uma visão enriquecedora, tanto como artista, quanto como ser humano. Na trilha de Karandach e Popov, por exemplo, pensava ele que o *clown* deveria ser um homem “inteiro”, no que concerne ao desenvolvimento pessoal. Salientava a necessidade da instrução e da importância para o artista de sempre alimentar a sua arte por meio do diálogo com as outras manifestações artísticas. Ele sempre sugeria aos jovens *clowns* que mantivessem contato constantemente com a arte em geral, ademais, afirmava que essas experiências ajudavam a enriquecer o seu processo de criação.

Hoje, quando meu protagonista se move seguro no picadeiro, gostaria de propor tarefas mais sérias e chegar, talvez, a familiarizá-lo com alguns problemas filosóficos. Mas, para isso, meu pequeno clown deve crescer, não exteriormente, claro, mas ganhando em inteligência, diria eu. Agora, o meu herói só pode crescer se eu mesmo, o artista, atingir níveis espirituais mais elevados.

Sem dúvida, esta ideia não contém nenhuma novidade: o clown deve ser uma pessoa instruída. Jogar magistralmente os malabares ou sustentar-se com perfeição na posição vertical sobre os braços é muito pouco, nos nossos dias, para se merecer o nome de verdadeiro clown. O jovem artista que deseja tentar a sorte na aventura clownesca deverá, a meu modo de ver, por em grande zelo o aprendizado desta profissão. O artista, como dizem os tchecos, deve ser “um homem inteiro”. Por isso, entende-se a sua diversificada preparação para um papel tão complexo como o nosso²⁸⁷.

Quando fala de seu processo de criação²⁸⁸, ele revela que em determinados momentos parece “esgotado” e não consegue conceber nada novo. Em tais momentos, ele ressalta a

²⁸⁶ ENGIBÁROV, L. “Reflexiones de um clown-mimo”. Op. cit. (p.108).

²⁸⁷ Idem. (p.100).

²⁸⁸ Op. cit. (pp. 104-105).

importância de viajar e assistir avidamente a filmes e espetáculos teatrais. Além disso, sempre que possível visitava exposições, pinacotecas e ateliês de artistas.

Nesse processo de alimentar-se culturalmente, Enguibárov faz um alerta quanto aos gêneros do que se vê. Os artistas que trabalham com o riso em geral, muitas vezes, aprofundam-se em obras artísticas que sejam de alguma forma ligadas à comédia ou que possuam ao menos uma dose significativa de humor. O conhecimento acerca dos artistas do mesmo gênero não deve ser negligenciado – principalmente num período em que é tão valorizada a consciência histórica. Mas o que o *clown* russo chama ao foco é que para o artista cômico é necessário o conhecimento aprofundado dos vários gêneros e manifestações artísticas, pois tudo o que se trabalha no âmbito da comédia diz respeito ao humano em sua totalidade. Além disso, como trabalhar a paródia, por exemplo, sem a referência do objeto parodiado? Ou ainda, como trabalhar a estética do grotesco se não se conhece o belo e o sublime?

Como exemplo de tal processo, Enguibárov descreve a sensação experimentada por ele ao ouvir um *blues* tocado por Louis Armstrong. A impressão causada pela melodia triste daquele blues fez com que começasse a criar em sua mente o argumento de uma pequena novela sobre um acrobata triste. No argumento, o acrobata sofrera tantos fracassos na vida que, até quando já se havia tornado um mestre em sua arte, dotado de força, destreza e um senso estético fundado em uma plasticidade desenvolvida, não conseguia acreditar em seu êxito. A partir daí, começou a trabalhar exercícios sobre o argumento e criou um número. O próprio *clown* o descreve:

Liônia se apresenta diante do público com a cabeça humilhada e as mãos nos bolsos. Faz a reverência tradicional e num ritmo lento, ao ritmo daquele triste blues, começa a realizar uma série de complexos exercícios. No final, abandona a pista com o mesmo aspecto abatido. O diretor o convida a sair para agradecer os aplausos. Mas sem crer ainda que sua arte possa agradar a alguém, ele denega com a cabeça. Então, os espectadores o animam calorosamente. Quando, na entrada seguinte, Liônia sai já alegre, o público rompe em aplausos mais prolongados. Tento que, no fundo disso tudo, pulse certa ironia em meu personagem tímido, que não crê em si mesmo²⁸⁹.

O número traz acentuadamente os traços românticos de Liônia, que sofre diante do público por sua inadequação e seu raciocínio excêntrico ao lidar com suas intempéries. Ainda que a dimensão trágica seja inerente à arte do palhaço, uma vez que o público ri quando o erro

²⁸⁹ Op. cit. (pp.106-107).

é vivido pelo que está no picadeiro ou no palco, Leonid Enguibárov foi talvez o que mais tangenciou o drama e a tragédia em seus números²⁹⁰.

Esse conjunto de escolhas estéticas era visto como estranho por alguns representantes mais tradicionais do circo e da palhaçaria soviética. O próprio Iúri Nikúlin afirma que a primeira vez que viu Enguibárov no picadeiro, não entendeu o motivo pelo qual aquele *clown* conquistara tamanha notoriedade e carinho do público, pois a *reprise* que era apresentada não era nada de grandioso. Segundo Nikúlin, somente ao vê-lo anos depois, pôde perceber o seu potencial filosófico, em números realizados com muita competência²⁹¹.

Um de seus números que o fez ser chamado de “clown com o outono na alma” foi *Sede*²⁹².

Liônia está com muita sede, perto dele há um alto pedestal e em cima deste uma jarra. Ele tenta alcançar a jarra, de vários modos diferentes, empreendendo inúmeras tentativas. Finalmente, consegue alcançá-la. Quando, com a jarra nas mãos, vai finalmente esvaziá-la e matar sua sede, aparece diante dele uma garotinha. Ela se aproxima dele e aponta para a jarra, pedindo-lhe que a dê. Ele, não podendo recusar, cede. A menina, então, senta-se em um canto e começa a derramar a água da jarra em suas tortinhas de areia, para melhor moldá-las. O ápice da cena se desenrola de uma forma muito sensível, dada a reação do *clown* diante da situação apresentada. Inesperadamente, quando a maioria espera o oposto, ele sorri para ela²⁹³.

O trabalho de Leonid Enguibárov não se resume somente a entradas de conteúdo introspectivo ou filosófico. *Clown* com exímias habilidades, apresentou por muitos anos um número de malabares com guarda-chuvas e a sua entrada, realizada com seu companheiro da escola circense e depois seu mestre de pista (desempenhando a função do que seria o clown branco) Viktor Aksentiev, em que ele quer pular corda e o outro o proíbe. Esse número é muito interessante, pois o *clown*, proibido de pular corda pelo mestre de pista, começa a tirar cordas de seus bolsos, confiscadas uma a uma pelo bravo mestre. A última corda está escondida em seu chapéu, mas é uma corda demasiado curta. Quando todos pensam que ele não conseguirá manejá-la, ele dá uma cambalhota e “pula corda” deitado no chão, fazendo a minúscula corda passar por suas costas, enquanto ele salta com o impulso de suas pernas no ar. Há inúmeras entradas cômicas compostas por Enguibárov, em especial a luta de boxe, que

²⁹⁰ O número descrito pelo próprio *clown* pode ser visto na íntegra no documentário mencionado *Leonid Enguibárov, Znakom'tec'!* (www.youtube.com/watch?v=e3IW5WaPTmA), localizado entre os minutos 2'21" e 4'15".

²⁹¹ RAZZAKOV, F. Op. cit. (p.162)

²⁹² Em russo: Жажда (*Jajda*).

²⁹³ Número descrito por Fiódor Razzakov, em *Samy Doby Kloun: Iúri Nikúlin i Druguie* (pp.162-163).

mostra de que maneira alguém que aparenta maior fragilidade física pode “vencer”, usando a inteligência. Esse é um exemplo de como o trabalho do *clown* incorpora muito de sua vida pessoal. Enguibárov, neste caso, soube aproveitar a sua experiência anterior como boxeador profissional e dela extrair situações que trouxessem o erro e a fragilidade humana. Com esse número, ficou conhecido em 1961, quando foi a atração principal do Circo Estatal da Rua Tverskáia.

Nos anos de 1960, como dissemos, Enguibárov teve o seu auge. Saiu em turnê pela Polônia, Romênia e muitos países do Leste europeu. Nessa época, participou de inúmeras filmagens, ampliando o seu trabalho de ator ao experimentar novas linguagens. Entre os filmes em que participou estão: “Caminho para o palco” (1963), “A Sombra dos ancestrais esquecidos”, de Serguei Paradjánov (1964) e “Um colar para o meu favorito”, de Tengiz Abuladze (1971). Em consequência disso, experimentou, junto ao carinho e respeito de seu público e colegas de profissão, os dissabores de estar em evidência. Alas conservadoras nas artes circenses não viam com bons olhos o trabalho inovador de Enguibárov, entre outras razões, por ser pautado em referências europeias e americanas. Em 1964, recebe em Praga, capital da atual República Tcheca, um troféu pela brilhante atuação no *Concurso Internacional de Palhaços*. Isso trouxe-lhe ainda mais fama e enaltecimento por parte do público e da crítica. O próximo passo seria uma excursão pelo Ocidente.

Isso nunca se concretizou. Enguibárov, nesse período, já colecionava alguns desafetos e, por isso, foi vítima de uma denúncia anônima que o acusava de ter-se envolvido indevidamente com uma de suas admiradoras. Na data da ocorrência, havia já em sua agenda uma apresentação na Alemanha Oriental. A apresentação foi cancelada, sob a alegação de que o artista estava doente, sem condições de embarcar.

Na década de 1970, sua carreira sofre certo declínio, entre outras razões porque já se esvaía a atmosfera otimista e romântica da década anterior. O povo russo compreendera que, apesar da morte de Stálin e da posse de seus sucessores, a política autoritária se perpetuava e, por isso, grande descrença se fazia presente.

Nesse período, contudo, Enguibárov foi consagrado pelo povo armênio como um grande artista. No início da década – mais precisamente em 1972 –, voltou ao circo na capital Erevan, onde havia começado a sua carreira. Quando lá chegou, já estava acontecendo uma apresentação e Enguibárov, para não atrapalhar, entrou em silêncio no camarim do diretor e lá sentou num canto. Um artista, no entanto, ficou a par de sua presença e logo toda a equipe soube do ilustre visitante. Por esse motivo, cada um deles que entrava no picadeiro

considerava seu dever fazer um cumprimento de boas-vindas na direção do camarote do diretor. Isso não passou despercebido pela plateia, tanto que, num determinado instante, eles acharam melhor parar a apresentação e anunciar a toda a arena: “Queridos amigos, hoje em nossa apresentação está presente o clown Leonid Enguibárov!”.

Mal ecoaram essas palavras sob os arcos do circo, todos se levantaram e o local explodiu em estrondosos aplausos. O artista estava extremamente envergonhado com toda essa atenção dispensada a ele, mas nada podia fazer contra isso. Saiu de seu assento e foi para a luz. O público continuava a aplaudir e, ainda que ele tentasse os poucos “conter os ânimos”, não conseguia. Então, em sinal de agradecimento por tanto amor de seu público, inventou uma pantomima²⁹⁴.

Levou as mãos abertas ao peito, de onde fez o gesto de tirar o coração. Cortou-o em muitos pedacinhos e jogou-os ao público. Foi uma grande apresentação desse artista notável, mas, ironicamente, uma funesta coincidência.

Ainda em 1972, retorna a Moscou e, apesar de muito cansado, continua a trabalhar em seu ritmo frenético. Nas suas poucas horas vagas, ademais, não deixou de acompanhar seus amigos e divertir-se com eles. Desde o seu retorno, Enguibárov, na realidade, não se sentia bem, reclamava de angina e falta de ar.

Cai doente e sua mãe vai ajudá-lo. Sentindo-se mal, manda chamar um médico, que o examina e lhe receita medicamentos. Assim foram alguns dias, até que em um deles, Leonid pede à mãe que lhe dê um pouco de champanhe gelada e que depois o deixe dormir. Ela atende o seu pedido. No dia seguinte, quando volta para vê-lo, ela o encontra deitado na mesma posição. Ele havia sofrido uma parada cardíaca durante a noite. Falece no dia 25 de julho de 1972, com apenas 37 anos de idade. Seu enterro foi no dia 28, em sua cidade natal²⁹⁵.

²⁹⁴ RAZZAKOV, F. “Kloun s Oseniu v Dushe (Leonid Enguibárov)”. *Samy Dobry Kloun: Iúri Nikúlin i Drugie*. (pp. 166-167).

²⁹⁵ Idem, *ibidem*.

Desdobramentos

São vastos os mundos que ligam o Teatro Russo de Vanguarda e o Circo Soviético, seus diretores, atores e palhaços. Por esse motivo, escolhemos um recorte bem específico, com a finalidade de conseguir contemplar esses temas com a profundidade e o cuidado que lhes são necessários.

Por meio do diálogo entre circo e teatro no início do século XX, sob a efervescência cubo-futurista, a Primeira Grande Guerra, o nascimento da União Soviética e o Construtivismo, tentamos mostrar que ambas as artes se embeberam uma da outra, gerando experiências estéticas únicas. Essas experiências se espalharam pelo mundo e até hoje reverberam nos palcos e nos picadeiros pelo planeta. Em nosso país, muitos são os grupos teatrais, obviamente aqueles preocupados com a pesquisa na área, que se apropriam dos *études* meyerholdianos e incorporam em seus trabalhos a linguagem circense e a estética grotesca. Da mesma forma, o circo hoje trouxe muito da teatralidade desenvolvida por esses grupos de pesquisa, o que enriqueceu o seu trabalho cênico.

No âmbito teatral, escolhemos como recorte duas principais vertentes de Vsévolod Meyerhold: o simbolismo – quando trabalhou com Vera Komissarjévskaja e Aleksandr Blok –, e as suas montagens maiakovskianas, nas quais utilizou toda a sua pesquisa acerca do “Teatro de Feira” e do grotesco. Não foi possível contemplar as obras teatrais de Evrêinov, Taírov e Vakhtângov, por exemplo, o que não os faz menos importantes ao objeto estudado. Esses encenadores, sem dúvida, construíram poéticas teatrais revolucionárias, trabalhando elementos da *Commedia dell’Arte*, do circo e do “Teatro de Feira”.

Quanto aos palhaços, a quantidade de *clowns* que trouxeram elementos revolucionários ao circo é imensa, obrigando-nos a escolher quatro entre os mais representativos: Vitáli Lazarenko, Karandach, a dupla Iúri Nikúlin e Mikhail Chuidin e o clown-mimo Leonid Enguibárov, praticamente desconhecido em nosso país.

Na Rússia, desde o fim da União Soviética até os dias atuais, os palhaços são uma referência quando pensamos em tradição e técnica. Não podemos deixar de citar o grande palhaço russo Viatchesláv Polunin, que, por mais críticas que receba hoje devido à comercialização de seu espetáculo “Slava Snow Show” (*Slava Snejnoe Chou*), continua sendo referência mundial na arte da palhaçaria. Mesmo com os recursos pirotécnicos dos grandes espetáculos utilizados por ele, está presente em sua obra a essência da máscara do *clown*.

O grupo de onde saiu Slava Polunin, *Licedei*, continua atuante, com jovens palhaços que trazem muito das pesquisas realizadas por seus ancestrais *clowns*-tribunos. Ao assistirmos ao espetáculo “A Família”, ou aos esquetes de Anvar Libábov, podemos identificar os elementos cômicos característicos da Rússia, ainda que toquem em temas universais. Há, ainda, a dupla KGB, a qual o próprio nome dispensa maiores comentários.

No Brasil, o nariz do palhaço começa paulatinamente a ser entendido como uma máscara. Isso se deve ao trabalho realizado por atores como Bete Dorgam, Dagoberto Feliz, Écio Magalhães e o grupo LUME, entre outros, que transformaram as técnicas dos palhaços do circo e as adaptaram aos estudos teatrais. Esse processo causa certa proximidade com o que ocorreu na URSS há cem anos, guardadas as devidas proporções. Enquanto lá a situação política foi a força motriz para isto, aqui, busca-se uma nova linguagem. Desde a década de 1980, esses *clowns* brasileiros optaram por figurinos menos espalhafatosos, maquiagens mais leves e alguns até mesmo pelo não uso do nariz vermelho. Um exemplo significativo são os *Doutores da Alegria* ou a *Trupe Lona Preta*. Isto posto, não há, hoje, como qualquer artista ou pesquisador desenvolver seus trabalhos nas artes cênicas sem olhar para o período aqui estudado, que nos mostra valores políticos e estéticos sem os quais não é possível fazer arte.

Os diálogos tecidos neste trabalho, bem como a pequena incursão no território desses artistas que marcaram as décadas de “guerra fria”, são apontamentos que permitem a continuidade desses estudos nos mais variados caminhos. Como frisamos anteriormente, muitos palhaços e profissionais de extrema importância no mundo circense foram pouco estudados fora da Rússia (alguns até mesmo lá). A escassa bibliografia sobre o assunto dificulta o acesso, mas não torna menos latente o desejo de saber quem foram os palhaços anteriores aos soviéticos, por exemplo. Diversas pesquisas de cunho histórico poderiam ir por este caminho. Da mesma forma, sociologicamente, as relações dos palhaços com a política e as guerras abrem inúmeras possibilidades.

Devido à tradição circense na Rússia, surgem a cada ano profissionais de alto nível, festivais de entradas cômicas, encontros – nos quais os *clowns* compartilham experiências cênicas – e novas pesquisas. Nas artes cênicas propriamente, as pesquisas no campo da palhaçaria promovem pontos de contato interessantes com questões relativas à performatividade e a mescla de várias linguagens artísticas para o fazer teatral.

Como desde o seu início, o circo e suas habilidades, que se transformam e se aprimoram com o tempo, nos ajudam a compreender a época em que vivemos. Tudo de forma pulsante, visceral e lúdica – o que talvez em poucos momentos foi tão necessário.

Referências Bibliográficas

Livros

- ABENSOUR, Gérard. *Vsevolod Meierhold ou a invenção da encenação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2011.
- AMIARD-CHEVREL, C. (Org.) “La cirquisation du théâtre chez Maïakóvski”. In: *Du Cirque au théâtre*. Lausanne: L’âge d’Homme, 1983. (pp.103-120)
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1990.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Martins fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília, Editora HUCITEC, 1999.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Sobre Arte*. São Paulo, Editora Imaginário, 1998.
- BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins fontes, 2007.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo, Editora UNESP, 2003.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor: as ações como eixo. De Stanislávski a Barba*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a Máscara*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2002.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: Da técnica à representação*. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- CAVALIERE, Arlete & VÁSSINA, Elena (Orgs). *Teatro Russo: Literatura e espetáculo*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2011.
- CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

_____. *Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo, Editora Humanitas, 2009.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

DMITREV, Y. & MAKAROV, C. *Enciklopedia Dlia Detei i Roditelei "Mir Tsirka" (Tom 1: Kloyni)*. Moskva, Kladez', 1995.

FILHO, Daniel Aarão Reis. *As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético*. São Paulo. Editora UNESP, 2003

FO, Dário. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo, Editora SENAC, 1999.

FONSECA, Maria Augusta. *O Palhaço da Burguesia*. São Paulo, Livraria e Editora Pólis, 1979.

FRANK, Joseph. *Pelo Prisma Russo. Ensaaios sobre literatura e cultura*, São Paulo, EDUSP, 1992.

FONSECA, Maria Augusta. *O Palhaço da Burguesia*, São Paulo, Ed. Polis, 1979.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971.

GUINZBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2006.

_____. *Stanislávski, Meyerhold & Cia*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.

ICLE, Gilberto. *O Ator Como Xamã. Configurações da consciência do sujeito extracotidiano*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.

JUNG, Carl. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2008.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo, Editora Summus, 1978.

LECOQ, Jaques. *O Corpo Poético. Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo, Editora Senac, 2010.

LITÓVSKI, A. (org.) *El Circo Sovietico*. Moscou, Editorial Progreso – URSS, 1975. Tradução para o espanhol de B. Kuznetsov.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Mistério Bufo*. São Paulo, Editora 34, 2012.

_____. *O Percevejo*. São Paulo, Editora 34, 2009.

MAKÁROV, C. M. *Rejisior Tsirka, otcherki istorii cirkovoi rejissyri v 1940-1980 godi*. Moskva, Librokom, 2011.

- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A Cena em Ensaios*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.
- _____. *A Arte do Teatro: Entre Tradição e Vanguarda: Meyerhold e a Cena Contemporânea*. São Paulo, Editora 7 Letras, 2013.
- _____. *Meierhold*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo, Ática, 1992.
- RAZAROV, Fiódor. *Sami Dobrii Kloun: Yuri Nikúlin i Drugie...* Moskva, Eskmo, 2012
- RÉMY, Tristan. *Les Clowns*. Paris, Bernard Grasset, 1991.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- _____. *O Truque e a Alma*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.
- _____. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- SARRAZAC, Jean Pierre (Org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012
- SLONIM, Marc. *El Teatro Ruso: del Imperio a los Soviets*. Buenos Aires, Editorial Universitária, s/d.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação Para o Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo, Cosac Naify, 2004
- _____. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac Naify, 2ª Edição, 2011.
- TAKEDA, Cristiane Layher. *O Cotidiano de uma Lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo, Editora Perspectiva, Fapesp, 2003.
- WALLON, Emmanuel (org.). *O Circo no Risco da Arte*. Minas Gerais, Autêntica Editora, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- ZASKAL’NII, C. D. *Teatr iz Naroda, rezhicior i aktior*. Moskva, Izdanie Doma, 1924.

Dissertações e Teses

CONSENTINO, Marianne Tezza. *As Três Irmãs e a Subjetividade no Trabalho do Ator: Contribuições da Técnica do Clown*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, USP, 2008.

GOMES, Adriane Maciel. *A Princesa Turandot de Vakhtângov: a renovação dos princípios da Commedia dell'Arte no teatro moderno russo*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, 2008.

MARTINS, Elisabete Vitória Dorgam. *O Chá de Alice: A Utilização da máscara do clown no processo de criação do ator*. Tese (Doutorado), São Paulo, USP, 2004.

MACEDO, Sandra Moreira de. *Mistério-Bufo e O Homem e o Cavalo: A arte do circo na dramaturgia de Maiakóvski e Oswald de Andrade*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, USP, 2002.

REIS, Demian Moreira. *Caçadores de Riso: o maravilhoso mundo da palhaçaria*. Tese (Doutorado). Salvador, UFBA, 2010.

Acesso Eletrônico (Vídeos)

Юрий Никулин и Михаил Шуйдин (Репризы 1950-1980 год) [Iuri Nikúlin i Mikhail Chuidin (Reprizy 1950-1980 god)]. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=9odUdHCF3pI>>. Acesso em: 26 set. 2013

Карандаш "Фокусы"(1969) [Karandach "Fokucy"]. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=oj_qe-jlpDY>. Acesso em: 10 out. 2013

Клоун Карандаш / Сценка "В парке" [Kloun Karandach/ Stsenka "V parke"]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cVU6MLDGQpE>>. Acesso em: 10 out. 2013

Леонид Енгибаров, "Катушки" (1972) [Leonid Enguibárov, "Katushki"]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4vTsyCfFCr8>>. Acesso em: 25 jun. 2014

Леонид Енгибаров. Смех сквозь слёзы (2005) [Leonid Enguibárov. Smekh skvoz' Sliozy (2005)] <<https://www.youtube.com/watch?v=BfUvO8G4VpE>>. Acesso em 22 nov. 2014

Леонид Енгибаров, здравствуйте ! 1966 [Leonid Enguibárov, zdravstvujte! 1966]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e3IW5WaPTmA>>. Acesso em 03 nov. 2013

Леонид Енгибаров - Зонттик (клоунада) [Leonid Enguibárov – Zontik (klounada)]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n5Tsj9M88Gc>>. Acesso em: 15 mai. 2015

Meyerhold's Biomechanics. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=eoq8_90id2o>. Acesso em: 13 mar. 2014

МЕЙЕРХОЛЬД ХРОНИКА [Meyerhold Khroika]. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=zMIBqAPjeFQ>>. Acesso em: 12 mar. 2014

Meyerhold's Theater and Biomechanics – Screener. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=dUUgaQqgBS0&index=2&list=PLYhTif3-2kJC9Aim7WypNS6ROf9FpVube>>. Acesso em: 15 mar. 2014

"Пёс Барбос И Необычный Кросс". "Самогонщики". Вицин, Никулин, Моргунов [“Pios Barbos I Neobychnyi Kross”. “Samogonshshiki”. Vnitsin, Nikúlin, Morgunov]. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=F1Z50PVt7SE&list=PLYShP6aGjXgjXMyRXygmoEe6UIRWnTzG5>>. Acesso em: 14 mar. 2015

Режиссер Голювинов Виктор фильм "Клоун Карандаш" [Rejissior Goliuvinov Viktor Fil'm “Kloun Karandach”] Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=q3tY7AhIsGQ>>. Acesso em: 11 out. 2013

С чистого листа / Карандаш / № 11 (2011) [S Tchistogo lista/ Karandach/ N° 11 (2011)].

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g-M4Xxv6LfU>>. Acesso em: 11 out. 2013

Yuri Nikulin. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GIT4U6Q4ed0>>. Acesso em: 26 set. 2013

Anexo: Imagens e Vídeos (DVD)²⁹⁶

²⁹⁶ Para baixar o anexo completo, acesse:

<https://www.dropbox.com/s/tr8ohsxsjmvlak3/Os%20Palha%C3%A7os%20Sovi%C3%A9ticos%20%28Carlos%20Alves%20Duarte%20-%20Anexo%20da%20Disserta%C3%A7%C3%A3o%29.wmv?dl=0>