Arlete Orlando Cavaliere

O Inspetor Geral DE GÓGOL-MEYERHOLD:

UM ESPETÁCULO SÍNTESE

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Área: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

SÃO PAULO
1991

Dedico este trabalho a Edélcio Mostaço com quem compartilhei cada passo do longo percurso.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES - durante o período de 1986-1989.

À *Aurora Fornoni Bernardini*, orientadora, mestra e amiga.

Ao *Prof. Boris Schnaiderman* devo o essencial de minha formação intelectual.

Elena Vássina do Instituto de Artes de Moscou possibilitou o contacto com fontes bibliográficas de difícil acesso.

Reni Chaves Cardoso forneceu importante material de consulta.

Celina Sukalski assessorou com segurança e carinho o trabalho com os textos russos.

Meus estudantes do Curso de Cultura Russa desta Faculdade muito contribuíram em discussões e seminários para o aprofundamento desta pesquisa.

Lino Desiati, *Marcelo Pustiglione* e *Karen Müller*, mais do que um simples apoio profissional.

Gislaine Araújo pelo árduo trabalho com os manuscritos e *Madalena Castro Infantini* pela competente arte final.

E finalmente, *aos colegas* do Curso de Russo, *Homero Freitas de Andrade*, *Sophia Angelides*, *Helena Nazário*, *Paulo Dal-Ri-Peres* e *Paulo Bezerra* e a todos que com paciência e afeto me ouviram, sempre que foi imprescindível falar.

Um agradecimento especial: *a Pascal Ruesch* que mesmo à distância acalentou as longas horas de estudo e solidão, e *a Humberto Cavaliere*, interlocutor constante e paciente de minhas ansiedades e inquietações.

ÍNDICE

PÁG.

ABERTURA..... 01

PARTE I — LITERATURA EM CENA: ANÁLISE DO ESPETÁCULO "O INSPETOR GERAL" DE GÓGOL-MEYERHOLD..... 10

1. Sobre "O Inspetor Geral" - Tradução..... 11
2. Notas à Tradução..... 84
3. Estudo da Encenação..... 97

PARTE II — A SÍNTESE DE UMA POÉTICA TEATRAL..... 187

1. O Grotesco Cênico de Meyerhold..... 188
2. O Ator em Cena, ou a Cena do Ator? Uma Poética do Corpo..... 226
3. O Realismo Musical: um "Novo Realismo"?..... 277

CODA..... 323

BIBLIOGRAFIA..... 328

ABERTURA

"A Tempestade" é considerada uma peça profunda. Isso quer dizer que ela contém idéias de grande valor? De forma alguma. É difícil apreender o que parecem ser as idéias por trás de uma peça, e em todo caso não são elas que importam. A realidade pura e simples é que "A Tempestade" ensina diretamente através da qualidade daquilo que é criado pelo ato de representação. O que se ensina está no acontecimento, não na mensagem.

Peter Brook

ABERTURA

Este trabalho deriva e, sob certo sentido, se constitui como desdobramento de uma pesquisa sobre a obra de N. V. Gógol, objeto de análise de minha dissertação de Mestrado, apresentada em 1985, junto à área de Teoria Literária e Literatura Comparada desta Faculdade. A comprovação de algumas hipóteses quanto à modernidade estética da escritura gogoliana abriu novas perspectivas no sentido de sua integração dentro das diferenciadas tendências da criação artística contemporânea.

Ao mesmo tempo, os problemas da teoria e estética teatrais, fundamentalmente a relação literatura-cena, isto e, texto-espetáculo, vinham se apresentando, já há algum tempo, como uma questão pouco desenvolvida no âmbito crítico e, portanto, extremamente estimulante para uma abordagem teórico-analítica.

Nesta perspectiva, o conhecimento e a análise do trabalho prático e teórico do diretor russo de vanguarda V. E. Meyerhold (1874-1942) me possibilitaram não apenas a continuidade do estudo da arte e da cultura russas e seu reflexo nos diversos campos artísticos de outros países, inclusive o Brasil, mas, particularmente, a investigação das relações texto-espetáculo, tomando como base o objeto específico de análise uma das encenações mais polêmicas de "O Inspetor Geral" de Gógol, realizada por Meyerhold em 1926.

A partir, portanto, do estudo desse espetáculo, representativo na trajetória estético-criativa do diretor russo,

pareceu-me instigante re-examinar a "literariedade" da escritura de Gógol, flagrando-a agora, no interior de um processo de transmutação artística peculiar: a transformação do universo e da ação escritos em ação cênica, essa materialização artística, viva e dinâmica, própria do fenômeno teatral e capaz de promover a mutação da obra, enquanto existência literária, em novo produto artístico, fundado sobre leis e meios específicos de expressão, numa multiplicidade de combinações e modos de percepção estética que definem, em última análise, a natureza essencial da teatralidade: necessária interação dos signos verbais e os signos cênicos, por meio da qual estes, de certo modo, submetem aqueles segundo um procedimento de efetiva "recriação".

No decorrer da pesquisa, cada vez mais, as propostas de Meyerhold, tanto ao nível da prática teatral quanto na sua plasmação teórica, afiguravam-se em si mesmas extremamente pertinentes para se pensar o teatro enquanto manifestação ideal de uma atividade semiótica, onde os signos se cruzam e perdem a arbitrariedade original para se deixarem contaminar por outras interferências significantes, a fim de que o som possa ser visto; o movimento, ouvido; o gesto, falado; o espaço, sonorizado.

Se entendermos, portanto, a encenaçao (mise-en-scène) como sendo a localização (mise-en-place) por meio das diversas materializações, de um discurso cênico de ordem visual e sonora, a partir de um texto, de um esboço, cujas tomadas de posiçao em relação a seu conteúdo são múltiplas, poder-se-ia, através da análise do espetáculo de Meyerhold sobre o texto gogoliano, distinguir as leis estéticas que regeriam as possíveis associações entre os diversos signos, as diversas linguagens e

as diversas artes que concorrem para uma determinada informação estética e para a estruturação do sentido no teatro de Meyerhold.

O que importa, assim, verificar é de que modo uma determinada poética cênica promove a passagem de uma arte puramente "temporal" (a literatura) ao domínio de uma arte espácio-temporal (o teatro), já que, como se sabe, na arte do espetáculo já não é a palavra que constitui e medeia o mundo imaginário, mas sim, em essência, o ator que, como condição real da personagem fictícia, constitui através dela o mundo imaginário e, como parte deste mundo, a palavra.

Nessa medida, ao se eleger um espetáculo como objeto de estudo, tem de se ter clara a noção da especificidade de sua linguagem, por mais que se ressalte a importância do texto literário que lhe serve de base, pois o seu valor cênico-estético advém somente quando a palavra funciona no espaço, visualmente, não apenas através do jogo dos atores, mas por meio dos diversos elementos sensíveis, audio-visuais, responsáveis pela conversão da seqüência unidimensional do texto dramático para a tridimensionalidade da cena.

Reconhecer, assim, a especificidade da arte do espetáculo, fundando-a na ação de seus diferentes constituintes (texto, ator, cenário, iluminação, música, etc) implica, para se chegar à plasmação de uma poética cênica, perseguir, talvez, caminho semelhante àquele traçado por Meyerhold para efetuar a montagem de "O Inspetor Geral" de Gógol: antes de mais nada, romper a sujeição do teatro ao texto, o que não supõe, evidentemente, uma alienação da obra dramática no teatro, mas uma outra utilização dela; uma leitura, enfim, que, ao decodificá-la

para surpreender-lhe a estrutura, acaba remontando-a e salientando aspectos até então imprevisíveis.

No entanto, a percepção de que o que resulta encenado nao e a obra, mas o resultado de uma leitura peculiar, relativa, própria de um diretor e, em nosso caso específico, um dos mais criativos encenadores deste século, implica em ter de lidar com a complexidade do amplo fenômeno teatral, com todas suas características sígnicas extra-verbais que lhe conferem peculiaridades que o distinguem da literatura e o situam no plano das artes, como manifestação própria e intransferível.

Tomar como objeto de estudo uma encenação de Meyerhold, penetrar no interior de seus procedimentos expressivos, desmontar o processo de sua criação e seus recursos cênico-estéticos, significa empreender a difícil tarefa, e ao mesmo tempo sedutora, enquanto possibilidade aberta de investigação, de uma sondagem que, ao ser tomada como paradigma, possa conduzir a apreensão da poética teatral de Meyerhold, a partir da reconstituiçao, ao menos no nível da especulação, do "fato" teatral vivo, sem o qual o teatro é apenas um conceito abstrato.

Se a complexidade do trabalho se impõe, mesmo em se tratando de montagens contemporâneas, uma vez que a encenaçao como arte autônoma, pelo menos no sentido moderno do termo, pode ser considerada um fenômeno relativamente recente e a isto corresponde a escassez de estudos específicos nesse domínio, qual não será, então, o desafio quando da abordagem do ato teatral dentro do universo de criação de um diretor circunscrito, enquanto fenômeno artístico e social, a um tempo e espaço determinados no passado.

Certamente, nao faltam explicações para se apontar

as dificuldades metodológicas decorrentes da própria especificidade do objeto de estudo, da articulação das linguagens que constituem a arte teatral, do caráter efêmero e mutável das apresentações, da raridade e pobreza da documentação textual e iconográfica, dos problemas suscitados pela tarefa de encontrar e decifrar esses documentos. Daí decorre, sem dúvida, a situação incipiente da pesquisa sobre a arte do espetáculo, se tomarmos como parâmetro os campos da literatura ou da pintura.

Mas, talvez resida, essencialmente, nesta particularidade, no caráter irrecuperável da obra cênica e na exclusão de qualquer "reprise" que não possa ser controlada pelo respectivo criador, a aventura da pesquisa e o prazer na descoberta e no enfrentamento dos riscos metodológicos, diante de uma arte a tal ponto tributária do tempo e que deixa simplesmente de existir no mesmo momento em que deixa de acontecer.

Por isso, o presente estudo não poderia deixar de ter um caráter experimental. Toda criação teatral define-se enquanto experiência. Toda pesquisa sobre o fenômeno do teatro comporta necessariamente uma certa dose de experimentação. O que, por certo, tentou se evitar aqui foi o enquadramento em métodos únicos, já que o objeto se apresentava de forma fluída e frágil, uma superfície movediça e delicada que obrigava a maleabilidade constante da postura analítica, no sentido de conjugar a subjetividade do gosto e da apreciação pessoal à objetividade do método no tratamento do fato teatral, com o intuito de mostrar em que efetivamente consiste sua verdadeira originalidade. Assim, o método se fez e se amoldou em função do objeto de análise, do material existente e pesquisado e daquilo que ele podia revelar do seu modo de funcionamento e de suas significações.

Se toda manifestação teatral é um conjunto de signos, se todas as realidades da cena, o texto do autor, a interpretação do ator, a iluminação, são realidades que representam outras realidades, o que determina, com efeito, a particularidade do signo teatral é a sua transformabilidade no palco, a propriedade de intercâmbio dos materiais, de passar de um aspecto para outro, de animar uma coisa inanimada, de passar do campo acústico para o campo visual, etc., com uma liberdade que nao se encontra em nenhuma outra arte.

Essa transformabilidade dos meios de expressao do teatro implica a própria mobilidade da estrutura teatral e a dificuldade de sua total apreensao, pois é impossível determinar definitivamente numa representação teatral se aquilo que se chama comumente gesto não sera executado em certos momentos por um elemento cênico, assim como não se pode prever se o que é fenômeno pictório não será confiado à música. Não existem no amplo terreno da arte do espetáculo, como campo de exploração, leis permanentes nem regras imutáveis, pois entre todas as artes, e talvez entre todos os campos da atividade humana, a arte do espetáculo é onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade, sem perder, no entanto, seu centro nem a sua unidade: ela é una e ao mesmo tempo múltipla.

Lembre-se, ainda, que falar em arte teatral é considerar este fenômeno, mais do que qualquer outro processo artístico, vinculado a aspectos econômicos, políticos e sociais tanto quanto aos problemas da estética. Se a concretização do fenômeno teatral ancora-se de forma total em sua própria infra-estrutura material, é no mínimo temerário desconsiderar os condicionamentos da realidade política, social e ideológica e re-

tirá-lo de suas contingências. Um espetáculo, é certo, pode ser recebido e fruído em si mesmo, mas ele só poderá ser analisado levando-se em conta o conjunto de ideais que o sustentam, as reações que suscita no público, na crítica, na imprensa, enfim, no mundo humano e cultural que, no fundo, o engendrou. Tudo isto é parte integrante e razão de ser de sua própria existência; seu contexto é também sua natureza artística, pois deixa transparecer de uma forma ou de outra a função e o papel que o criador atribui ao teatro numa dada época, e a profunda ligação de uma poética cênica com todo um universo e suas inevitáveis contradições.

Essas reflexões pretendem, na verdade, elucidar a estruturação deste trabalho. Propondo-se, em última análise, discutir o amplo alcance do projeto estético de Meyerhold no nível de uma teoria e prática artísticas no âmbito da arte teatral, a opção foi a de captar as propostas do diretor no calor de sua criação, de sua "praxis" artística para, a partir daí, tentar traçar a evolução e a essência do seu pensamento teórico, captendo-o tanto na sua emergência como na multiplicidade de suas modulações práticas.

Já que era impossível, e talvez improdutivo, abordar tudo, analisar, por exemplo, todos os espetáculos de Meyerhold, a ambição limitou-se a destacar e se deter mais demoradamente num único espetáculo, ciente de que ele nos daria as chaves fundamentais para o tratamento das indagações que se colocavam diante do projeto, das quais, ainda hoje, certamente, se alimenta o teatro contemporâneo, tais como, a relação entre texto e representação, espaço cênico, a função e o trabalho do ator e do diretor, a interpenetração entre as diversas artes de tantas outras.

A Parte I do trabalho — Literatura em cena: Análise do espetáculo "O Inspetor Geral" de Gógol-Meyerhold — trata de uma prática e tem como ponto de partida a própria palavra de Meyerhold. A tradução dos escritos do diretor sobre a encenação serve não apenas como embasamento para a reconstituição e análise do espetáculo que vem a seguir, mas também como fonte de reflexão sobre os postulados do encenador no campo da teoria e estética teatrais.

Cabe fundamentalmente à Parte II — A síntese de uma poética teatral — o confronto e a correlação entre os pressupostos teóricos de Meyerhold e sua "praxis" teatral, tomando a montagem de "O Inspetor" como referência primeira, e a apreensão desta poética no processo artístico e social da década de 20 soviética.

Se a finalidade do trabalho pode parecer múltipla, o resultado visado, na verdade, é apenas um: o estudo que se vai ler visa sumariamente tornar mais presente a figura de um dos mais inquietantes encenadores deste século, na tentativa de contribuir para ampliar em nosso meio, entre atores, diretores, professores e todos aqueles que se dedicam à prática e à teoria da arte, a percepção da ampla significação do trabalho de Meyerhold, como forma de se compreender não só o teatro mas também as mais diferenciadas manifestações artísticas de nossa época.

PARTE I

LITERATURA EM CENA: ANÁLISE DO ESPETÁCULO "O INSPETOR GERAL" DE GÓGOL-MEYERHOLD

1. Sobre "O Inspetor Geral" - Tradução

NOTA INTRODUTÓRIA

"O Inspetor Geral" de Meyerhold, um dos espetáculos-chave da história do teatro moderno e da própria evolução do trabalho e das concepções teatrais do encenador, foi uma das produções mais polêmicas da década de 20 soviética. Apesar dos artigos favoráveis de A. Lunatchárski, Maiakóvski e alguns outros defensores, vários jornais e revistas atacaram Meyerhold por sua versão cênica do texto de Gógol.

Como se sabe, o dramaturgo localiza a ação da peça em uma pequena província do interior da Rússia que tem à frente um governador corrupto e um bando de funcionários ignorantes e corrompidos. Esse pequeno mundo se vê alterado pelo rumor de que chegará da capital e incógnito um inspetor geral com o fim de investigar a administração do lugar. Quando se sabe que um desconhecido chamado Khlestakóv está hospedado em um pequeno hotel bem próximo e que tem um comportamento muito estranho, o governador e seus asseclas crêem que se trata do inspetor geral que viaja incógnito. O governador lhe oferece magnífica recepção e está disposto inclusive a ceder a mão da própria filha ao importante hóspede. Khlestakóv, ínfimo funcionário público, astucioso, inclinado ao jogo e à aventura, percebe o equívoco, se aproveita da oportunidade e aceita todo tipo de subornos que lhe oferece a cúpula administrativa. Com os bolsos cheios de dinheiro e de casamento marcado com a filha do governador, Khlestakóv resolve sair da cidade antes que seja desmascarado. Em meio a uma grande festa de comemoração, o chefe dos Correios entra correndo com uma carta que acabara de abrir, na qual o próprio Khlestakóv conta sua aventura a um amigo de S. Petersburgo e escarnece dos imbecis que o confundiram com um inspetor geral. Desfaz-se o equívoco e todos se dão conta do ridículo; além do mais, estão completamente sem dinheiro e nada podem fazer porque Khlestakóv já está longe. Ainda revoltados com as "injúrias" contidas na carta, recebem, paralisados, a notícia de que o verdadeiro inspetor geral vindo de São Petersburgo, chegou à cidade.

A peça foi apresentada pela primeira vez a 19 de abril de 1836 em presença do imperador, o tzar Nicolau I e de toda a sua família, e se dependesse apenas dos poderosos que rodeavam o tzar, a peça teria sido retirada de cartaz imediatamente. Mas Gógol tinha amigos influentes que jogaram com a vaidade de Nicolau I, comparando-o a Luís XIV, absoluto e culto. O tzar seria então o supremo árbitro da questão, como o fora o rei francês no caso de "O Tartufo", de Molière. Nicolau acabou concordando em ver a peça. No fim, comentou: "Essa é uma peça e tanto. Todo mundo recebeu o que merecia. Eu mais do que o resto".

O tema foi considerado, na época, provocativo por grande parcela do público que parecia receber a peça como uma chicotada. Houve um alvoroço generalizado na sociedade de S. Petersburgo. Os conservadores viram nela uma calúnia e uma propaganda perigosa. Os liberais argumentavam que era real, um fiel

reflexo da realidade e dos tempos difíceis sob as ordens do tzar Nicolau I.

Assim como o texto de Gógol, a encenação de Meyerhold em 1926 surgiu também em meio a acirradas polêmicas de crítica e de público. A crítica conservadora e burocrática não podia aceitar as reformulações do texto e as inovações propostas pelo espetáculo. Não compreendia, por exemplo, um Khlestakóv que se apresentava sempre acompanhado de uma espécie de sombra, um oficial emudecido que certos críticos interpretavam, não sem reservas, como o "outro eu" da personagem.

A preparação do espetáculo teve início em outubro de 1925, embora se saiba que o interesse do encenador em montar o texto de Gógol vinha se manifestando desde o ano de 1908. Depois do ritmo acelerado de suas produções dos inícios dos anos 20, o trabalho sobre "O Inspetor Geral" foi longo, complexo e bastante discutido no seu decorrer entre a equipe de realização, como se verá nos textos que se seguem.

Uma vez que a estréia do espetáculo aconteceu a 9 de dezembro de 1926, verifica-se, a partir do material traduzido, que o trabalho de preparação durou, no mínimo, um ano e meio. Pode-se obter também uma visão da trajetória do processo desde o início dos trabalhos, momentos de seu processo de estruturação, até o resultado e a avaliação final do espetáculo feita pelo próprio encenador em função das críticas e da discutida recepção da obra.

Durante o desenvolvimento dos ensaios, como ocorre normalmente, alguns detalhes foram alterados. Portanto, certas indicações de cenas e características das personagens nesses escritos, nem sempre correspondem exatamente à forma como foram realizadas pelo espetáculo depois de concluído, conforme se verá adiante.

A tradução se constitui dos seguintes textos:

Explicação do espetáculo - 20 de outubro de 1925

II Conversa com os atores - 17 de novembro de 1925

III Observações nos ensaios do primeiro ato - 13 de fevereiro e 4 de março de 1926

IV De uma conversa com os atores - 15 de março de 1926

V Informe sobre "O Inspetor Geral" - 24 de janeiro de 1927

O conjunto de textos foi publicado pela Editora soviética "Iskustvo", Moscou, 1968, no segundo dos dois volumes que integram os escritos do encenador: V. E. Meyerhold, **Státi, písma, retchi, bessedi** (Artigos, cartas, discursos, conversas), edição na qual a tradução está baseada.

Como se trata, na sua maioria, de discursos orais, a tradução tentou conservar ao máximo o tom e o estilo vivos da elocução, mantendo mesmo certas "estranhezas" discursivas, desde que não implicassem em maiores dificuldades para o entendimento do leitor. São perceptíveis também no original, certos problemas decorrentes de uma taquigrafia apressada na qual os textos se baseiam e que tentamos, sempre que possível, contornar, visando a clara enunciação das idéias do diretor.

Para a elaboração desse material, a edição soviética contou com a colaboração do diretor-assistente M. M. Kóreniev que, juntamente com Meyerhold, estruturou o texto cênico da montagem, a partir do estudo e da composição de algumas variantes do texto escritas pelo próprio Gógol.

No ocidente, os textos estão publicados com vários cortes e supressões, como por exemplo, em V. E. Meyerhold, **Écrits sur le Théâtre**, tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Ed. La Cité - L'Âge D'Homme, Lausanne, 1973, Tomo II.

Ou, também, em **Textos Teóricos**, seleção estudo preliminar, notas e bibliografia de Juan Hormigon, Alberto Corazón Editor, Coleção Comunicación, Madrid, s/d - 2º volume.

E ainda, em Braun, E., **Meyerhold on Theatre**, Methuen & Co. Ltda, London, 1969.

Principais papéis e intérpretes:

. Khlestakóv: E. P. Gárin
. Governador: P. I. Starkóvski
. Ana Andréievna: Z. N. Raikh (mulher de Meyerhold)
. Maria Antónovna: M. I. Babánova
. Khlópov, o Inspetor de Escolas: A. V. Lóguinov
  Liápkin-Tiápkin, o juíz: N. V. Karabánov
. Zemlianíka, diretor do hospital: V. F. Záitchikov
. Chefe dos Correios: M. Múkhin
. Dóbtchinski: N. K. Mológuin
. Bóbtchinski: S. V. Kózikov
. Óssip: S. S. Fadéiev
. Guíbner, o médico: A. A. Temérin

Personagens criados por Meyerhold:

. Oficial de passagem: A. V. Kelberer (sempre vestido com um uniforme azul)
. O Capitão: V. A. Maslatsóv
  A faxineira: S. I. Subótina

1. SOBRE "O INSPETOR GERAL" - TRADUÇÃO

"O INSPETOR GERAL" V. MEYERHOLD

I — EXPLICAÇÃO DO ESPETÁCULO

(20 de Outubro de 1.925)

A dificuldade deste espetáculo consiste no fato de que, como em todas as peças deste tipo, pressupõe-se aqui fundamentalmente o ator, e não o encenador. Por isso o encenador deve, antes de mais nada, ter por objetivo a criação de um espaço cênico onde seja fácil para os atores conduzir o jogo sem qualquer momento de embaraço. É necessário então equipar o palco para que nele se possa representar facilmente. Certamente, este será sempre o trabalho do encenador. Em "Bubus"[1] era fácil se representar, porque havia um fundo musical sobre o qual se criava uma atmosfera de certa auto-limitação: você quer fazer uma pausa, mas a música o apressa. Ou então, você quer se deixar levar pela livre improvisação, mas a encenação está construída de tal modo que se você romper algum elo, cairá numa situação sem saída, não há onde se meter. As transições estão construídas de tal forma que se o primeiro passo for dado então será preciso dar também o segundo, o terceiro, também o quarto, e ir até o ponto final.

Em "Bubus", como vocês se lembram, eram apresentados planos gerais e é justo que alguns considerassem este espetácu-

lo como um ballet num teatro dramático. História semelhante já me ocorreu certa vez no Teatro Aleksandrínski quando montei "Don Juan". Escreveram: Ballet no Aleksandrínski", pois julgaram a encenação semalhante à de um ballet. Mas foi o texto que me obrigou a esta configuração de ballet, ou mais exatamente, foi o roteiro[2] que está construído de tal forma a exigir uma montagem como um espetáculo de ballet. Pelo menos, foi assim que eu li este roteiro e me parece que alguma coisa acertei.

Aqui estamos diante de uma peça sobrecarregada por um texto enorme. "O Inspetor Geral" durava nos anos noventa, nos Teatros Imperiais, de três a quatro horas, e depois, no Teatro de Arte, durava mais do que quatro horas, enquanto que na época de Gógol representavam-na em duas horas e meia. Vejam que coisa interessante. O espetáculo durava duas horas e meia quando Diur[3] e outros o representavam, e depois quatro horas. Pois então, nisto pode estar a chave para a solução. Mas este espetáculo que durava duas horas e meia não foi aceito por Gógol — faziam bobagens, disse. Representavam-no como um puro vaudeville. Aqui a tarefa consiste no esforço de se conservar a rapidez do vaudeville, e ainda assim, montar um espetáculo sério. Neste sentido, o encenador deve ir ao encontro do ator e criar um espaço cênico no qual não se perca tempo em deslocamentos pois, na maioria das vezes, se calcularmos o tempo da fala e o tempo do jogo da pantomima, obteremos já uma certa duplicação. Tomem, um fragmento de "O Mandato".[4] Martinson diz lá uma frase: "Sabeis o que o poder soviético fez com a arte?" Depois vem uma pausa. Depois um jogo cênico qualquer. Depois ele diz novamente qualquer coisa, e de novo uma ruptura. Logo depois volta a dizer: "Eu não me refiro ao imaginismo..." — de novo uma pausa. Isto é um exemplo de como as interrupções do texto podem prolongar um espetáculo. É cla

ro que o "O Mandato" tinha o seu próprio objetivo, o da encenação. Talvez fosse possível reduzir algo. Quando corrigíamos a cena de Martinson e Raikh, retirávamos alguma coisa e o texto se tornava mais compacto.

... A pausa é muito tentadora porque permite o jogo, e isto é extremamente sedutor, sobretudo se o ator tem domínio sobre a mímica. Mas o senso de medida do ator, a intuição do ator sempre lhe diz: isto está a mais, isto se pode fazer de outro modo. Se for um ator de reação pouco dinâmica levará então um tempo enorme para pensar, para refletir. Até que ele acione a alavanca de um jogo para outro, até que prepare seu aparelho, se situe — só então começará a interpretar. Neste caso a pausa torna-se insuportável.

Uma vez que precisávamos impedir a anarquia na interpretação do ator, aquilo que se chama "ação interior",[5] quando de repente o ator faz qualquer coisa que lhe passa pela cabeça, nos propusemos, então, a tarefa de uma auto-limitação no espaço cênico, como se faz nas partituras musicais. Ali cada compasso está separado por um pequeno traço. Em cada compasso há uma nota que se canta ou se toca, ou durante a qual se silencia. Aqui, uma vez que os atores aprendem nos ensaios, cada espetáculo atende, por assim dizer, a dois objetivos: de um lado fazemos para o público isto e aquilo, e do outro, nós mesmos e que aprendemos. Por isso freqüentemente acontece de se querer retirar do espetáculo um momento qualquer, mas do ponto de vista pedagógico é necessário conservá-lo, pois é assim que se aprimora o talento do ator. Estamos passando agora da fase de aprendizagem para a fase de mestria e estamos preocupados em graduar um certo número de atores, mesmo que a título de uma graduação precipitada; porque para ser um verdadeiro ator é preciso de sete a nove anos,

assim como um violinista. Um curso de três anos é claro que é uma convenção.

Em "O Inspetor Geral" deve haver a seguinte tarefa pedagógica: interpretar o texto de maneira a não prolongar o espetáculo por muitas horas.

Aqui me proibi de fazer planos gerais porque isso leva tempo. É preciso colocar toda esta gente que vai representar sobre um praticável de aproximadamente cinco metros[6] quadrados, não mais do que isso. Isto é, colocá-los sobre uma área bem apertada e iluminá-la de tal forma que esteja claro, mesmo sendo noite, porque assim o jogo mímico terá realce. Sendo tudo tão apertado, já não poderemos manter aqueles ângulos a que estamos acostumados, e será preciso se situar de um modo bastante compacto, algo assim como no cinema. A câmara cinematográfica apreende muito pouco. Se o ator está perto dela, então naturalmente, o jogo está bastante evidente, mas à longa distância já não será tão visível. Acreditamos ser Mary Pickford[7] quem passa voando sobre um cavalo, mas na realidade é alguma acrobata de circo. Ali também tudo é muito reduzido, mas isto não atrapalha nem um pouco a visão. Num plano tão restrito pode-se mostrar o que bem se entende, lembrem-se de Chaplin — que cenas complexas ele faz, ou Keaton — que representa em três metros, às vezes em dois, e às vezes simplesmente numa cadeira. Senta-se e faz a cena. A propósito, nosso diapasão está se ampliando: sabíamos representar sobre um espaço vasto, e agora vamos representar num outro, bem reduzido, numa poltrona ou numa mesa, deitados numa cama ou sentados num sofá.

O que é o jogo mímico? Será que é somente o jogo facial? Não, é também o jogo das mãos, o jogo com os ângulos e não

apenas um giro de cabeça, de ombros; é preciso compor-se numa cadeira, numa poltrona, etc.

O palco terá uma forma quase oval, será limitado e levado para bem próximo da platéia. Toda a cenografia consiste numa série de superfícies polidas voltadas para o público. É preciso escolher uma superfície polida de modo a criar uma associação com a época, própria aos anos trinta-quarenta. Tomemos o mogno. Pois então — painéis polidos de mogno,[8] voltados para o público. Eles são meio escuros, e por isso tranquilizarão um pouco o espectador e propiciarão um fundo calmo. Destas superfícies polidas onze portas olham para o público. O que isto significa? Isto significa predispor o público à expectativa. Algo nos espera. O painel que está colocado no plano posterior possui duas portas dispostas de maneira a deixar livre o seu centro. Esta parede do plano posterior pode abrir-se para deixar sair perpendicular ao público, segundo o método de "O Mandato", um praticável com cenário completo. Obtem-se uma outra impressão, pois é todo um enorme volume que avança. Aqui haverá um sistema de alternância de dois praticáveis que por detrás vão se bifurcar para dois lados, assim...como os bondes: um vira para uma rua e outro para a outra. Ou talvez um praticável vai e o outro vem.

Agora, a construção da comédia. Há unidade de lugar: a ação se passa na casa do governador. Sim, unidade de lugar, mas então como se explica que a cena de Khlestakóv no hotel seja a única que não transcorre em casa do governador? Ela escapa à unidade de lugar. Que estranho, que absurdo é este? A tarefa é difícil — como então construir esta cena como se estivesse fora da peça. Pois é isso mesmo que faremos, isto é, ela se passará na frente do palco num outro praticável. Mas para que não se

crie a impressão no público de que a ação se passa no andar inferior da casa do governador, instalaremos uma esclusa[9] acionada por dois cabos. A esclusa funcionará também como um pano de boca e que se ergue diante do palco como uma marquise que servirá de fundo para a cena de Khlestakóv e Óssip, mas servirá também para encobrir, quando for necessário, o pequeno praticável cuja retirada não seria agradável de se ver. Levantaremos então a esclusa e o público não verá esta "saída". Para a galeria superior, é claro, isto não vai adiantar, mas se pode resolver com a ajuda da luz, aumentando a escuridão — e o público compreenderá o que a marquise significa: não precisa ver. O resto é simples.

Primeira e segunda cenas. O governador informa que ele tem consigo uma carta. Sobre o palco há somente um grande, um enorme sofá no qual nove pessoas podem estar sentadas. Existiam sofás assim, até maiores ainda. Estão apertados. Estão sentadas várias pessoas. Isto eu aprendi com os cineastas americanos. Eu não gosto, não gostava e nunca vou gostar de maquiagem. E quando os atores discutem comigo, eu me calo, pois eu sei que chegará o momento em que eles também não vão gostar de maquiagem. Os cineastas americanos fazem assim. Se um diretor necessita de uma pessoa que se encaixe na personagem que ele tem na cabeça para um determinado papel, ele procura esta pessoa na rua. Griffith faz coisas do gênero: anda, vê uma pessoa que se encaixa exatamente em seu tipo. Aproxima-se e diz: "Queira desculpar, aqui está meu cartão, gostaria muito de filmá-lo, bem, levará apenas alguns minutos". Convida-o para seu estúdio e faz dele o ator de um determinado momento. Aqui também será assim. Procuraremos distribuir os papéis de modo a haver uma alternância: um gordo, um alto, um magro, um gorducho, um baixi-

nho, um mais alto, um mais baixo. Aí então a composição torna-se fácil, não é preciso uma caracterização especial, colar narizes, pescoço, orelhas, mas simplesmente lhe daremos um penteado e com este penteado ele se arranjará em absolutamente tudo que precisar.

Eis então que esta gente está sentada no sofá. Mas vejam o mais importante: o praticável que vamos construir para esta cena será inclinado, bastante inclinado. Não será fácil andar. Também os móveis estarão um pouco oblíquos, inclinados em direção ao público. Diante deste sofá está uma mesa de mogno com uma superfície polida e não há nada sobre ela, mas estará tão encostada ao sofá que não será possível passar entre os dois. Conseqüentemente, vamos cortar os que estão sentados na altura da cintura — por debaixo da mesa serão vistas somente suas pernas, e por cima, seus rostos e mãos. Convém lembrar vocês de um quadro de Durer — "Gesú che disputa con i dottori",[10] que tomo como leitmotiv do que vou-lhes recomendar. Em "O Covarde"[11] o diretor consegue isso através de um jogo de mãos. É claro que ninguém notava porque quem é que precisa disso, a não ser eu. Ali estão dois velhotes, e um deles faz um jogo bastante interessante com o lenço e o charuto. Ele fuma como quem não quer nada, como se estivesse tão somente tragando a fumaça. Mas não, com a ajuda deste charuto ele constrói um jogo como se fosse um prestidigitador que distrai o público quando quer fazer sair um canário de sua manga. Neste momento ele faz mais alguns outros passes e desvia sua atenção. Vocês não olham para as manipulações que ele faz com o canário e sim para uma outra coisa. Aqui o jogo com as mãos e uma certa mímica tornam-se independentes um do outro.

Pois então, a superfície polida da mesa possibilita colocar as mãos em evidência, mostrá-las ao público. Trata-se, pode-se dizer, de uma exposição de mãos e rostos. Fumam cachimbos de diferentes tamanhos — bem pequenos, mais compridos, mais compridos ainda, etc. Toda essa gente fuma e funga, realmente funga e quase cochila, um ou outro chega a dormir. O governador não está no palco. Ele os convidou, e eles ficam lá, esperam: para que foram convidados — isto eles não sabem. Foram convidados, então ficam ali sentados. Ficam assim por muito tempo. Só depois é que chega o governador. É claro que ele não chegará pelo plano lateral, lá as portas estão quietas. Ah! Vocês dirão, então haverá planos gerais. Sim, haverá planos gerais, mas só lá pelo quinto ato. Mas são especiais esses planos, são gerais mas compactos ao mesmo tempo. Pois então, ele entrou como se saísse das coisas, porque ali há uma cômoda, um armário e candelábros, e as pessoas como que saem das coisas. Desta forma, ele precisa dar dois ou três passos, não mais, para se incorporar de uma só vez ao todo.

Tendo encontrado a fórmula dramatúrgica da divisão de um espetáculo em três partes ("A Floresta"), nos esforçaremos de aplicá-la, se possível, também aqui.

Mikhail Mikhâilovitch Koreniev, embora defenda os interesses acadêmicos brecando-me de todas as maneiras, tentou imaginar a possibilidade de tal divisão e disse que é possível. Mas isto é assunto para depois. Por enquanto, eu e ele, a fim de marcarmos os movimentos dramatúrgicos no desenvolvimento do espetáculo, dividimos a peça numa série de episódios-transformações.[12] E vamos marcá-los através da troca de cenário, como em "O Mandato"; nada, a não ser a troca dos objetos, vai anunciá-los.

A primeira parte se divide da seguinte maneira: a primeira e a segunda cena se passam num só cenário, em seguida, a terceira, a quarta e a quinta.[13] Aqui afasto-me um pouco da tradição. Como se entende geralmente a palavra "Zás"?[14] "Zás" — e quebra-se o texto dramatúrgico, "Zás" — e surgem Bóbtchinski e Dóbtchinski, isto é, a notícia de que chegou o inspetor geral. Mas não é isso que vai ocorrer. "Zás" — e se retira o cenário, pois eu preciso pôr em "Zás" uma outra coisa, fazer disso uma ponte para o surgimento dos policiais. Além de mim, isto é claro, ninguém notará, isto não chegará ao público, eu sei, mas vai penetrar e fermentar na sala como um veneno de efeito retardado. No quinto ato a sala estremecerá: "Zás" e entra o policial.

Agora então, ... a terceira cena.[15] Como é que são mesmo as primeiras palavras? — "Um acontecimento extraordinário!", "Uma notícia inesperada!". O público ouve todo o tempo duas vozes que dizem e repetem isto o quanto for preciso. "Um acontecimento extraordinário!", "Uma notícia inesperada!" "Uma notícia inesperada, um acontecimento extraordinário!"... Digam sem parar. Em seguida entram Bóbtchinski e Dóbtchinski — e não há ninguém em cena. Voltam a murmurar: "Uma notícia inesperada, um acontecimento extraordinário" — e depois, de todas as frestas, entre o armário, a estufa e a cômoda, de novo saem as pessoas esgueirando-se. Como baratas das frestas. Imaginem, apagam-se as luzes — e eles surgem de todas as frestas movendo os bigodes e cobrindo o palco todo. De que se trata? Outra vez o conjunto da mesa com a superfície polida, e Bóbtchinski e Dóbtchinski não fazem mais nada a não ser colocar as mãos sobre a superfície lisa, — não fazem nada senão mover as mãos. Eles quase não sorriem, são pessoas muito sérias, sem nenhum elemento cômico. Eles estão ocupados em espiar se o recém-chegado come salmão ou não.

Isto sim é uma coisa muito séria. São pessoas sérias e não fazem ninguém rir. Aproximar-se da porta, encontrar uma fresta, espiar através dela o que está acontecendo — até que a porta nao se desprenda das dobradiças e eles não rolem pelo chão. É mesmo um trabalho muito difícil. Já que é preciso entrar na sala sem que ninguém veja, é preciso encontrar uma fresta. Por acaso nao e um trabalho sério?

Vocês sabem, tem gente que junta nas ruas pregos, parafusos, trincos, trazem para casa e colocam tudo num canto. Eu tinha um tio assim. Fui à casa dele em Riga. Dou uma olhada — tudo está bem, a mobília boa, mas num canto tem um montão de pregoa e diferentes objetos recolhidos na rua. Diz ele: "Sou rico porque juntava tudo isto". E quando andava com ele na rua, ele so olhava para o chão, até seu modo de andar tornou-se inclinado para baixo.

Por que estou falando disso? Porque é uma coisa muito séria. Um trabalho muito grande. Ele sai à rua, tem outras preocupações, mas olha para ver se não há algum prego. De fora, é engraçado, mas para ele e um trabalho. Aqui também e assim. Pois, afinal, em cena sao papéis cômicos, porém, deve-se interpretá-los de modo sério. O resultado será cômico, mas deve-se interpretar essa gente seriamente, e no entanto era representada como figuras de vaudeville. Metiam-lhes umas calças muito claras e aparentavam ser alegres, mas o trabalho que eles tinham é colossal. Observar como Khlestakóv come, depois vir contar, correr atrás da drojki[16] do governador. Com efeito, é mesmo difícil. Esta gente está cansada, ofegante. Aqui deve haver outra caracterização, uma outra mímica.

Agora, a sexta cena. A agitação de Ana Andréievna e

Maria Antônovna. É um disparate representá-las borboleteando pelo espaço cênico, sentando-se sobre o peitoril, espiando a rua. Está errado. Logo que informaram que uma certa personalidade deve chegar ou que ali estará, elas, é claro, antes de mais nada, devem começar a trocar de roupa. Aqui anotei uma coisa que me ajudou muito. O que escreveu o autor? Ana Andréievna "troca de vestido quatro vezes durante a peça".[17] Mas nunca a vi se trocar quatro vezes. Isto nao se oferece ao público. Isto e, talvez a atriz se troque, mas apenas nos bastidores, e nao diante do público para que ele veja realmente que ela se trocou quatro vezes. Mas eu mostrarei que ela se troca não apenas quatro vezes, mas talvez, até mais. Mostrarei até mesmo o armário onde estão pendurados estes vestidos, e mostrarei ainda todos os vestidos ao público para que ele veja quantos vestidos elas têm. Aqui vamos introduzir também um terceiro e novo personagem. A propósito, já em "O Mandato", na cena do dueto de amor, eu queria mostrar uma terceira personagem: mas lá não deu certo — vou ver se tiro a desforra em "O Inspetor Geral". Provavelmente vou introduzí-la na cena da declaração de Khlestakóv e Maria Antónovna.[18] Aqui, para ajudar as damas, há também uma terceira personagem que e justamente Avdótia. Me dei conta que Gógol tem me ajudado o tempo todo. Gógol tem uma versão onde Avdótia se encontra em cena e uma outra onde ela foi riscada. Vou pegar a versao onde está Avdótia. Os teatros importunavam muito Gógol. Provavelmente todos lhe davam conselhos e ele se via obrigado a escutar.

De modo que há um grande tremó, uma grande cômoda arredondada, velas sobre ela, duas cadeirinhas como as de "A Floresta".[19] Mas agora faremos de outra maneira. Aqui Ana Andréievna e Maria Antônovna aparecem em cena pela primeira vez e, segundo Gógol, são obrigadas a esperar. Neste espaço apertado, entre o

tremó e a cômoda, é impossível se instalar, talvez seja também necessário trazer uns biombos, pois elas vão se vestir da cabeça aos pés diante do público. Desta forma espalha-se na sala uma certa atmosfera erótica. Que assim seja. Pois o que precisamos é de uma platéia contagiada para que ao surgir Khlestakóv se sinta que nesta comédia não só subornam, comem e bebem, mas também amam, à sua maneira talvez, mas amam. Esta cenografia se repetira uma vez mais no início do terceiro ato. Novamente se repetirá este fragmento e elas voltarão a trocar de roupa. Desta vez elas se trocam porque talvez tenham de sair correndo para a rua para se mostrar a khlestakóv, e na segunda vez vão se trocar com um objetivo específico, para recebê-lo. Por conseguinte, mostrar essas figuras é uma coisa que exige muito.

Agora, a eclusa se levantou. Na eclusa há uma portinhola por onde se pode entrar inclinando-se e para esta portinhola estende-se uma pequena ponte, fininha, como as que existem nos navios, — apenas uma pessoa pode passar, duas já cairiam. Mas a tal portinhola está de tal forma escondida que primeiro aparece apenas uma cartola. Está escondida por uma balaustrada. Existem balaustradas cobertas como estas. Khlestakóv entrou pela porta e o espectador vê uma cartola despontar. Depois Khlestakóv desce, revela-se e mostra-se por inteiro. Embaixo da escada, literalmente debaixo da escada há uma liejanka.[20] não uma cama, mas uma liejanka, como se fazia antigamente, azulejos com florzinhas azuis, e em cima um belo acolchoado oriental, pois nos é dito que Khlestakóv está vestido na moda e naquele tempo estavam muito em voga diferentes tecidos orientais. É por isso que em "O baile de máscaras"[21] deixamos entrar muito do Oriente. Óssip subiu neste acolchoado de seda. Aqui se desenrola a cena. Mais nenhum cenário. Um criado da estalagem traz uma mesinha, a

carrega etc.

Vou suprimir a cena repetida de Ana Andréievna e Maria Antônovna. O relato de Dóbtchinski será ali mesmo onde está o tremó, sendo que o seu jogo consistirá em precipitar-se, mas num momento muito inadequado. Pois elas estão se vestindo, e portanto o colocam de costas; vão beliscá-lo e bater nele para que nao as espie. Pelo visto ele tem então mais esse hábito desagradável. Terceira cena do terceiro Ato. Aqui o autor indica diretamente que a terceira cena está construída em torno de uma discussao, um verdadeiro debate sobre os trajes convenientes para a ocasião. Toda a terceira cena oferece material suficiente. Aqui há um debate de fato — uma discussão sobre trajes. É preciso atentar muito para isto e tomar lições, não comigo, mas com alguem como Lamánova[22] que orienta as atrizes. É muito difícil para mim, e mesmo inconveniente, mostrar isto. É preciso estudar muito e aprender meticulosamente como se faz.

Agora as cenas quinta e sexta. É uma coisa capciosa. Todo o pequeno praticável está ocupado por um espelho de três faces muito alto.[23] O espelho está coberto por hera e por rendas. Só o diabo sabe, que coisa esquisita! Todo mundo tem medo de entrar ali por dentro do espelho e todos ficam atrás dele. Vocês veem o próprio espelho. E de repente uns focinhos por entre a hera. Uma portinhola, e pela portinhola desponta um nariz qualquer. Na verdade isto se converte no monólogo de Khlestakóv. É o único que está sentado numa cadeira, enquadrado pelo espelho. Há muito dourado. (Como vêem tenho muitos planos, mas é difícil dizer o quanto se efetivarão. Não sei de que meios vou dispor para isso). Ele está sentado, perto dele está o governador e duas damas. Mas também eles se afastarão numa névoa.

Cenas sétima, oitava, nona, décima e décima primeira. Retira-se provisoriamente o espelho e ficam quatro grandes armários de mogno. Com as portas viradas para o público. Tínhamos onze portas, assim, onze mais quatro, são ao todo quinze portas, e Dóbtchinski e Bóbtchinski estão entalados entre dois armários, porque não há mais onde se enfiar e devem escutar às escondidas dali mesmo. Chegam Ana Andréievna e Maria Antónovna e imediatamente entram no armário. Os armários daquele tempo eram construídos de tal forma que se podia entrar, ficar lá de pé e apanhar a roupa, especialmente se a pessoa fosse de estatura pequena, podia entrar e remexer a roupa. As portas estão abertas, elas examinam os vestidos e falam entre si. Quando, ao sair, Bóbtchinski, por engano, passa pela porta do armário, ao invés da porta de saída, há aqui um jogo interessante. Arrancam-no pelas abas da roupa e o enxotam.[24]

Quarto ato. Cenas primeira, segunda, terceira, quarta, quinta, sexta e sétima. Há um sofá ainda maior do que no primeiro ato, e sobre um fundo de quatro colunas, gente por toda parte, gente, rostos — apertados como sardinhas em lata. Há uma reunião, como subornar Khlestakóv? Em seguida, tudo isto se vai, nao há mais praticáveis, a cena está completamente livre, apenas as portas e Khlestakóv sozinho. Isto, a primeira vez. E ninguém entra aqui, ele não deixa ninguém entrar, estão todos atrás das portas e Khlestakóv passa de porta em porta e pega o suborno. Como então demorar-se; não há tempo, só dá para recolher o dinheiro. A única falta que estou cometendo perante Gógol é que toda parte do texto em que Khlestakóv diz: "Sentem-se, por favor," — vai ser suprimida. Haverá apenas o tempo de abrir as portas. Nós jogaremos todos os atores para cá. Onde faltarem atores aparecerá simplesmente uma mao com um pacote, e ele pega-

ra direto desta mao.[25]

Agora as cenas oitava e nona. A carta. Um pequeno escritório — uma mesa. Ele escreve uma carta. Aqui tudo é muito simples. Depois disso, uma série de pequenos arcos fechados, um arco atrás do outro, uma perspectiva que vai se afastando. Grandes cortinados, e nestes cortinados comprimem-se os mercadores recém-chegados.[26] Estão ali colocados, com freqüência são postos para fora apenas mãos e rostos. Khlestakóv passa por estas arcadas e tudo isso se passa numa confusão de diferentes tecidos orientais.

Cenas décima segunda, décima terceira e décima quarta: A declaração se dá perto de um grande bufê, e aqui, provavelmente, convirá incorporar mais uma personagem.

E agora o último ato. Deixo de lado alguns detalhes do começo, pois muita coisa ainda não está clara para mim, eu mesmo não refleti ainda o suficiente, mas sei bem como vai ser a cena final e falarei sobre ela em linhas gerais. O palco também está vazio. Não vou mostrar nem mesmo os convidados. Vou mostrar apenas aquelas personagens que falam. Atrás das portas há uma comilança. Ali empaturram-se e bebem, mas para cá virão somente as pessoas com seus guardanapos. O peito coberto pelo guardanapo — vê-se que mastigam. Alguns, talvez, com copinhos. E corre também muita conversa. Depois termina toda essa conversa, e aqui sou obrigado a fazer uma reverência ao prezado Gógol. Todo mundo diz que nós não respeitamos as indicações do autor, mas por que os encenadores anteriores também não o respeitaram? Esta cena muda, sobre a qual ele tanto escrevia, — uma literatura inteira reunida, fragmentos de cartas, — que ele refazia e reelaborava. Chegou até mesmo a escrever o seguinte: "Cena mu-

da, congelaram". Até desenhou-os como que congelados, e anotou: "Permanecem assim durante alguns minutos." Como tratar esta cena? Não apenas como mostrá-la, mas como aproximar-se dela, como tratar, que pausa dar? É preciso fazer um pré-jogo — e eu farei o pré-jogo.[27] As pessoas se empanturram, se embriagam; há uma orquestra convidada para um fim específico, — começam a dançar uma quadrilha no praticável vazio, com as portas ao fundo. O público está perplexo. O primeiro passo da quadrilha, terceiro passo, quarto passo, galope. Pois assim soltam-se galopando, abriram a cena, todas as portas estão vazias, todas podem-se abrir, correm a toda, o galope voa como um redemoinho, chega ao extremo. Estão meio-bêbados, só o diabo sabe o que se passa.

De repente, de todas as portas da platéia saem os policiais. Temos sete portas. Quer dizer, não um policial, mas sete policiais.[28] E aqui está o "Zás!" O público olha para os policiais, enquanto tudo rodopia. Depois um deles sobe ao palco por uma escada alta que será colocada, entrará no praticável de Khlestakóv, depois de lá, na casa do governador e então falará. Todos saem de cena em disparada e batem as portas. Um segundo de pausa, as portas de abrem — e em todas elas estão as figuras exatamente como a descrição de Gógol: um com o pescoço torcido, outro com as maos para cima. Tudo no escuro. Estão ali colocadas aquelas figuras e atrás delas vêem-se candelabros com velas. Enfim, o que se quiser, pode-se soltar fogos de artifícios ou inventar alguma outra coisa. Estas figuras permanecem nas portas sobre pequenos praticáveis, mas depois levaremos com cabos estes praticáveis para o centro, e ali formarão a composição geral da última cena. Quer dizer, no primeiro momento, todos estão à porta, é uma pantomima; depois todos formarão uma massa compacta. O que é isso — seres vivos? Junto das portas estão

postados manequins de papel-machê com o tronco estufado. Depois os trazem até o centro. Luz. Então o público pode ficar ali sentado quanto quiser. É uma autêntica cena muda.[29] Até pode-se dizer ao público: "Desejam saber como isto foi feito?". Pode-se deixar que subam ao palco. Ou pode-se fazer o seguinte com a ajuda de um licopódio: polvilhá-lo sobre cada manequim, tocar fogo e fazê-los arder. Só que eles não queimarão, apenas se inflamarão. Pode-se inventar slogans dizendo que estes canalhas arderam no fogo da revolução. Aqui façam o que quiserem — está tudo as suas ordens.

* * *

Durante a leitura assimilaremos o texto gogoliano. É preciso assimilar o ritmo para que flua ligeiro, sem tensão. Respeito extraordinariamente Moskvin — como Zagorétski[30] está esplêndido — mas interpreta mal o governador; ele caiu num outro extremo, interpreta uma tragédia. Compreendo aquela leve tragicidade com a qual Gárin recita o monólogo em "O Mandato". Mas esta seriedade apresenta-se com agilidade, sem tensão. O fato de indicar Starkóvski para o papel do governador, facilita nossa tarefa porque ele possui uma reação muito ágil, com mudanças rápidas, tudo o que se requer para Gógol. Ele precisa prestar atenção na segunda parte da observação do Gógol de que o governador mostra, em rápidas passagens, ter medo de trapacear.[32] É necessário que tudo seja fácil e rápido.

As demais figuras nao sao assim tão difíceis. Khlestakóv e difícil, é claro, mas não diria demasiado. É difícil sabe por que? Porque Tchekhov e um Khlestatóv interessante, muito interessante.[33] É difícil na medida em que o ator se ve obrigado a

competir. Mas isto oferece a possibilidade de criar um outro tipo. Parece-me que Khlestakóv não é um janota. Interpretam-no como tal e isto estraga. Acho que não é necessário, pois se uma pessoa desde a infância está acostumada a se vestir bem, nem se nota quando está bem vestida. Isto acontece com os corcundas, pois para esconder a corcunda eles a disfarçam muito bem. Mas isto é uma ilusão. Parece-lhe que só porque o alfaiate acrescentou algodão aqui e ali, ele ficou bem vestido e deixou de ser corcunda. Não percebe que é sobretudo sua estatura que não convém. E neste caso, nota-se a afetação. Vê-se que por natureza ele não é um janota, não apenas no traje. Aqui, o que há de particular é que ele se veste bem, mas sua aparência não é a de um janota. Ele tira com rapidez objetos do bolso, é um impostor, pode facilmente trapacear nas cartas, e de novo — é mais um jogo de mãos. É preciso prestar atenção em como ele segura o cachimbo. A julgar pelo fato de que se preocupa bastante com o fumo, ele, pelo visto, gosta de fumar e maneja muito bem o cachimbo. Os olhos são muito rápidos, tudo o mais é da encenação: como sentar, como cruzar as pernas, como se deitar, como saltitar quando anda. De maneira geral, não vejo dificuldades.

A exigência mostrou que estas peças, quando reencenadas, são grandes sucessos de bilheteria. Por exemplo, "O baile de máscaras"[34] sempre dá boa arrecadação. Creio que se montarmos "O Inspetor Geral", e no ano que vem "A desgraça de ter espírito", vamos criar fundos que nos permitirão o luxo de poder fracassar. Nós temos que fazer experiências, pois somos inventores. Tornei-me banal — "A Floresta", "O Mandato", "O Inspetor Geral" — tudo está num mesmo plano, mas devemos manter a linha acadêmica, enquanto ainda não mudamos para os trilhos do novo repertório.

II — CONVERSA COM OS ATORES

(17 de Novembro de 1.925)

No homem, o interior e o exterior estão sempre ligados. A caracterização é determinada em cena pela expressão exterior. Tendo em vista esse exterior é necessário levar em consideração que a ação se passa numa provinciazinha longínqua e as pessoas usam "sobrecasacas, fraques e Deus sabe o que mais".[1] O mais difícil e nao incorrer no erro usual em que incorreram todos os teatros até agora. Com relação ao figurino já se estabeleceu um determinado clichê. Fraques para os cavalheiros e moda dos anos quarenta para as senhoras, predominam as figuras da capital, acrescidas de "florzinhas" e toda sorte de lacinhos azuis, bem claros e afetados; em geral, nos figurinos freqüentemente ouve-se o diálogo de duas damas de "Almas Mortas". Do meu ponto de vista, isto será errado. É preciso dar uma aparência de ensebado, de poeira provinciana, de opacidade e inexpressividade como num aquário turvo onde nadam peixes desbotados. Existem os dourados, elegantes, alegres, mas existem às vezes aqueles que dão vontade de cuspir, — pequenos bagres, tritões — uma sujeira que nunca se limpa. Pedi a Dmítriev para encontrar numa gama monocromática entre verde e marrom, diversas combinações de tons, talvez algum de vocês mesmos encontrarão o mais apropriado. Temos Ana Andréievna e Maria Antônovna o tempo todo mudando de roupa, e as damas, é claro, escaparão desse fundo geral, mas não se tratará de modelos e nem tecidos da capital. Esses tecidos que estavam na moda naquele tempo — alguns persas, orientais, etc — agora já nao se conseguem mais.

Este aspecto fundamental também se refere aos penteados. Sabemos, é verdade, que havia então diferentes topetes, riscas, madeixas puxadas nas fontes, etc. Isto era típico e nós o encontramos nos quadros de Venetsiánov, Fedótov, Kiprenski, por exemplo, o penteado à la russe. Pedi ao camarada Tsetnerôvitch[5] para fazer os esboços dos penteados assinalados por mim no álbum bem conhecido de vocês;[6] ou talvez fosse melhor pedir a Temerin[7] para fotografá-los e ampliar. Quanto mais simples, tanto mais nos darão crédito. Rabinóvitch mostrou seus croquis, se bem que para outra comédia de Gógol. Disto nós não temos necessidade em absoluto. Todos estes narizes grotescos, estes topetes estilizados, tudo isto são elementos de uma espécie de Commedia dell'arte, uma espécie de exotismo. Cada época teve seu exotismo, mas nao nos propomos investigá-lo. Para nós importam os modelos como tais. Esforcem-se, nos limites de sua própria natureza, em encontrar alguma estranheza — nas tomadas, no andar, na maneira de segurar o cachimbo e representar com as maos. Ontem estive examinando a mim mesmo quando planejava no terceiro Estudio a "Cena na Taberna". Tendo em mente "O Inspetor Geral", esforcei-me em agrupar nos limites de um metro e meio uma cena com oito, nove pessoas e, pode-se dizer, consegui resultados brilhantes, sendo que surgiram algumas tomadas difíceis de serem pensadas num grande espaço cênico.

A caracterização pode ser feita como a que fizemos em "O Mandato", pode-se abordar um papel em todos os aspectos.

Veja seu chefe dos Correios, Múkhin. A roupa de baixo e um tanto suja, não toma banho, tem uma sobrecasaca ordinária; pode ser que não se dispa nunca. Pode-se colar um nariz, mas é preciso tomar muito cuidado. Um dia destes Raikh fez para

Varka em "O Mandato" um nariz mais pontudo do que de costume; isto não incomodou o espectador, mas surgiu de imediato uma certa malícia que Varka não tem. Um nariz afilado é para Ulita.[9] E olha que é um pouquinho, coisa de um centímetro... (Risos). — Bem, sei lá exatamente quanto, modificaram talvez meio centímetro e resultou um outro caráter. Precisamos chegar a um acordo sobre quem é ele. Melancólico ou fleugmático, arrasta os pes ou vive tropeçando. Pode-se pegar um figurino do final dos anos vinte, pode ser um pouco mais novo; as tonalidades das roupas: verde, verde-escuro, marrom, marrom-claro ou intermediárias.

Ele é esperto? Bebe ou não bebe? (Depois da réplica de M. G. Múkhin). Claro que e um beberrão. Foi um erro nao perceber isto. Creio que o chefe dos Correios está sempre um pouquinho bêbado e um pouquinho amassado. Põe as calças no prego, vende ninharias aos tártaros. Não sei porque o fazem como um ja nota. Isto nao e característico da província. É enfadonho.

Ele e um bêbado e um erótico, conhece os segredos do erotismo, e talvez tenha fotos no bolso. Talvez leve até ilustra çoes; e não uma bonita gravata. Talvez traga consigo essas ilustrações e as mostre de vez em quando. É um cínico e por isso e tão atraente aos olhos de Maria Antónovna. Um pouquinho alto, meio bêbado.

Veste-se com desleixo. Eu lhe colocaria uns óculos, uns óculos escuros, assim seria um tanto enigmático.

"O Juiz fala como um baixo que chia como um relógio antigo"[10] — um colorido interessante no espetáculo. A expectoração nele se acumula (talvez porque fume continuamente o cachimbo), o que lhe impede de falar. Ele deve cuspir constantemente. Podemos dar-lhe uma cuspideira, ou um lenço, ou um pote — há po

tinhos para tal. Na aparência é saudável e forte, mas por dentro apodrece. É simples. É só exercitar um pouco.

Óssip é jovem ou velho? Simplesmente jovem. Representá-lo como um velho é aborrecido — (para N. I. Bogoliúbov).[11] As possibilidades são suas. Preciso dar a você (a Gárin) uma personagem adequada à sua idade. Uma grande experiência. Ele raciocina com sabedoria, raciocina como velho, mas é jovem. Pois eu não esperava que Gárin tivesse 23 anos; por sua psique achava que ele teria uns 45 anos, ele é um tipo de ministro. Também Óssip é assim, muito sábio. O penteado à la russe para que haja nele os vestígios do ambiente campesino.

Degradou-se. É desonesto por força da necessidade — endividaram-se com todo mundo e tudo está no penhor. Está o tempo todo enrrascado com Khlestakóv. Acho que lá no fundo, bem no fundo, é ladrão. Ele é um eterno esfomeado, e quando não lhe dão de comer, tem que roubar. Se nao damos de comer a um gato, é infalível que comece a roubar e mexa em tudo. Até Khlestakóv chegar fica comendo e depois apaga todos os vestígios. Tem uma trouxinha, um pequeno saco, onde esconde de Khlestakóv o pão e tudo o mais. Quando fala, mastiga. Seu "quero comer" não admite contradição. Comeria um carneiro, um bom pedaço de carne, mas rói um osso. Sonha com o carneiro, não pode viver só de sanduíches. Quando está comendo, pode pronunciar mais depressa o monólogo. Porque senao parece sempre um sentenciador fazendo exposição — e um tédio. Ora dá uma sentadinha, ora se encolhe, às vezes dá uma tragada, fuma o tabaco que roubou de Khlestakóv — tudo deve estar visível.

(S.A. Martinson.[12] É muito difícil falar de Khlestakóv. Como se veste? Qual sua profissão, como é sua cabeça, caráter,

educação? É um homem bem educado ou não?).

É funcionário de profissão. Do ponto de vista prático e uma tremenda porcaria. Tem um fraque ruim de Petersburgo. Para se destacar naquele ambiente precisa de bem pouco. Muito ruim. Melhor uma sobrecasaca apertada na cintura.

(S. A. Martinson) Você disse antes: "Maneira fátua de falar").

Isto nao foi para voce, mas para Gárin. Para que seja mais fácil para ele se distanciar de Guliachkin. Pois Pavlucha Guliachkin tem todos os traços de Khlestakóv. (S. A. Martinson. Será que ele sabe francês e como pronuncia as palavras francesas? Corretamente ou deformando?)

Ele sabe algumas palavras de francês, as que sabe pronunciar. É melhor que tropece. Fala francês no terceiro ato e aqui é melhor para ele tropeçar.

(S. A. Martinson. Como ele fala, rápido ou não?)

Não dá para propor a voce para falar mais rápido. Como voce imagina a cabeça?

(S. A. Martinson. É o mais difícil. Pelo visto, unta-se com pomada.)

Claro que não...ele é calvo.[13] Como uma bola de bilhar. Desde a infância tornou-se calvo. É preciso aniquilá-lo, sublinhar sua nulidade. Pois sempre fazem Khlestakóv como um pequeno cupido. A propósito, todas as mulheres gostam dos calvos. Os calvos desfrutam de um imenso sucesso junto as mulheres. Por exemplo, Gabriel d'Annunzio. Sonho com um Khlestakóv como um Gabriel d'Annunzio dos anos trinta. Um homem jovem, mas calvo. Bebutov é calvo. Lembro-me dele há muitos anos e sempre calvo.

Depois soube-se que ele nasceu assim. Khlestakóv é calvo, mas uma calvice "comme il faut". Era assim Boborikin. Uma superfície bonita, bem polida onde as luzes se refletem. Pode-se fazer uma boa peruca de maneira que ela brilhe. Lembro-me de algum lugar onde Andréi Pávlovitch Petróvski...(voz: Vsevolod Emílievitch, é dele mesmo!) Tanto faz, é uma boa careca, brilhante. Podem sobrar fiapos de cabelo nas fontes bem ondulados. Talvez ele mesmo frise com o frisador.

Vou introduzir uma cena onde você está deitado numa cama de casal, sobre um colchão de penas embaixo de um acolchoado, de tal forma que so a cabecinha desponta numa pilha de travesseiros. Ao seu lado, sob uma manta num canapé, dorme um oficial,[14] você desperta, o chama, e ele, sonado, muge: "Hummm". Talvez até introduziremos na cena do suborno um oficial bêbado. Um só é enfadonho, mas os dois, é divertido. Vai bem.

(S. A. Martinson. Até que ponto Khlestakóv é descarado?)

Até onde pode. Não tem nenhuma educação. Ele é indecente. Vou introduzir o oficial, pois sozinho você não vai conseguir fazer. Nesta cena "erótica" quando ambos bebem e ele persuade Khlestakóv, aqui vamos aprontar uma, só o diabo e que sabe. É um quadro obsceno do século XVIII que normalmente nao se pode mostrar.[15] Aqui vamos desacreditar o meio. É preciso mostrar esta baixeza na cena da declaração. Mal ele desperta da bebedeira, tornam a beber.

(S. A. Martinson. Você disse que Khlestakóv e descarado com todos.)

Ele tem uma linha. O resto são situações diferentes. Quando o governador vai vê-lo, ele está desarrumado. A situação

vai salvar voce, mas no fundo, e uma so linha. Anda e nada mais. É um papel fácil.

(M. I. Babánova. Seria necessário privar Maria Antónovna deste sentimentalismo ingênuo com o qual freqüentemente são apresentadas as moças dos anos trinta, ou deve-se conservá-lo, acrescentando alguma coisa?)

Na minha opinião ela é terrivelmente depravada. Só nao sei se o texto permitirá. É da mesma laia que sua mãe. A mãe? Creio que tanto Óssip quanto Khlestakóv e o oficial — todos aqui se aproveitarão.

Nestas coisas nao vao se enganar. A mae é terrivelmente depravada e poe os cornos no governador até não poder mais. A filha aprende tudo. Aí está o no da questão. Num lugar perdido como este, vivem de que? Comem, bebem, fazem amor, põe cornos uns nos outros, dormem. Gógol destinou às damas pequenos papéis. Basicamente trocam de roupa e seduzem. São concorrentes entre si. Isto é preciso mostrar.

(M. I. Babánova. Queria muito fazer isso, mas tinha medo.)

No figurino, nas mudanças de roupa, em tudo devem ser muito indecentes, de uma indecência sem limites. É assim esta sociedade. Todos se enredavam. Quando Dóbtchinski espia, as damas o colocam de costas. Ele não corresponde ao gosto delas, do contrário, não teriam nada contra.

Quanto ao "skorogovorki"[16] de Bóbtchinski e Dóbtchinski. Confiaremos o ritmo ao governador. Do ponto de vista do gesto? Construiremos os gestos a partir do sistema de Estriugo.[17] Antes de falar gesticulam tão intensamente que se poderia cortar-lhes

as maos, mas conseguem dar um sabor gostoso ao texto. Um ritmo rápido não é obrigatoriamente um "skorogovorki". Pode-se construir o texto de tal forma, dividí-lo com pausas, gestos, que mesmo diante de uma pronúncia suave, e até lenta, haverá no espectador uma atenção intensa, não será aborrecido e o texto parecera fluir rapidamente. Esta é uma lei cênica geral.

(P. I. Starkóvski. Tenho uma dúvida. O governador um homem de aparência suja. Idade indeterminada. Uma enorme energia. Já que tem essa energia, os cabelos são escuros. Muita negligência nos trajes, mas pode ser que não. Talvez esteja melhor vestido do que todos os outros, deixa-se subornar em excesso)

Ele está assim tão maltratado porque gasta todo o dinheiro com a mulher. Assim penso eu. Quanto à peruca preta sei, por experiência, que esta peruca é desfavorável a um grande papel. Não vai funcionar. Se é porque cansa, não sei. Os clowns fazem bem. Estão sempre com a cabeça nua. Está certo. Não se sabe porque os calvos gozam de extraordinário sucesso junto as mulheres. Também no palco gostam muito dos calvos — rende mais. O encontro de dois calvos — Khlestakóv e o governador — agrava a situação.[18] É interessante. Cabelos fartos aborrecem. A mímica é bem melhor quando se é calvo. Todos fracassavam na interpretação do governador. Moskvin também fracassou no governador. É horrível. O grisalho também não funciona. Sobretudo à distância. Aqui nossos funcionários terão penteados à la russe, desgrenhados, que os farão parecidos uns com os outros, formarão um amontoado, onde o governador e Khlestakóv se sobressairão.

(P. I. Starkóvski. Em casa ele pode andar de robe.)

Mais uma vez falo por experiência. O robe é uma coi-

sa horrivelmente anti-cênica. O robe acabou com Tchékhov como Ableúkhov.[19] Sem ele teria interpretado melhor. O robe obriga a interpretar um Pliuchkin.[20] No Teatro de Arte de Moscou na primeira encenação de "O Inspetor Geral", Uralóv[21] estava de camisa e calças com suspensórios. Correto. Muito bem acertado. Bebe kvas.[22] Depois veste o uniforme. Seria melhor se fosse uma sobrecasaca.

Lukã Lukitch está de óculos. É mais limpo que os outros? É pouco provável, recebe um ordenado baixo, insuficiente.

Pochliópkina e a mulher do sub-oficial. Que dizer delas? Uma é do campo, a outra da cidade, da pequena-burguesia, coquete, afetada.

Avdótia é toda redonda. Ainda nao pensei no seu caráter, em suas açoes. Para mim, isto está ainda obscuro. Não vejo ainda esta cena. Em todo caso, não é para fazer uma Ulita. É alegre. Atinge certo plano erótico.

Rastakóvski. Tom animado. Não é preciso ser da época de Catarina. É aborrecido, não gosto. Deve ser um pouco artificial para causar a impressão de monstro. Talvez lhe coloquemos um capote e um capacete para que seja ainda mais artificial. Um uniforme coberto de condecorações e fitas falsas. Daí a possibilidade de estarmos mais próximos de Gógol. Há em Gógol uma propensao constante de apresentar um museu de antiguidades. Talvez seja um hussardo. Vou pensar, não sei ainda.

A mulher de Lukã Lukitch, na minha opinião, e uma imbecil exaltada. Adular é muito maçante. Numa imbecil exaltada há mais dinamismo.

De um modo geral, quando todos eles chegam, gostam de se empanturrar. Parecem mais uns porcos.

Khristián Ivánovitch. Para Temérin vai ser muito fácil. O tom é excelente. Os óculos são necessários. Lhe daremos uns óculos de cores diferentes para variar.

Quanto aos policiais. Fazem-nos habitualmente como guardas municipais. Para nós, de acordo com Gógol, são oficiais. Cortejam, amam e bebem. Valentes, bonitos, bigodudos executam as funções dos oficiais que faltam na cidade. Andam com freqüência pelos bilhares. O comissário do distrito é um bêbado. Soluça o tempo todo.

Derjimorda. Nas cenas com os solicitantes, briga para valer para que haja bofetões.

Os comerciantes não entram nenhuma vez em cena. Estão na platéia de costas para o público.[23]

Não há idades nesta peça. Não se consegue saber idade de ninguém.

III — OBSERVAÇÕES NOS ENSAIOS DO PRIMEIRO ATO

(13 de Fevereiro e 4 de Março de 1.926)

13 de Janeiro

(Ao intérprete do papel do governador — P. I. Starkóvski.)

Representar toda a entrada em cena antes do texto. Uma vez que combinamos de conduzir o papel em certo ritmo, cabe a mim, como técnico, fazer o possível para facilitar o trabalho do ator, refletir sobre o modo de criar um espaço cênico tal, que seja fácil para ele. É preciso livrar o ator de todas as coisas

que lhe causem peso.

Você deve eliminar a dicção senil. Que o governador tenha 50 anos por sua maquiagem, mas que seja jovem pela dicção. Parece-me que neste ambiente, em meio a essa galeria de idiotas — pois o curador é um idiota. Lukã Lukitch também, o juiz e um idiota, o chefe dos Correios é um idiota (e Múkhin faz bem este idiota) — então, no meio dessa gente absolutamente degradada, que não se sabe bem que tipo de gente é, o governador, mesmo assim, se destaca. Ele é mais astuto e mais inteligente, e um homem que tem um certo brilho. É possível que o governador tenha servido antes em alguma outra cidade. Não na capital, é claro, mas se aqui é um distrito, talvez então numa província. Ele subiu na vida em alguma outra parte. Todas as suas diretrizes mostram que é muito superior aos demais. No governador há vestígios de um verniz exterior, difícil seria dizer de — instrução. É que fala dos professores, sabe alguma coisa de história, em suas ordens — projetou lá algum monumento — em tudo isto há uma quase cultura! Bem, evidentemente, que cultura essa! Quando fala domina a língua, sabe construir as frases muito melhor, por exemplo, do que Bóbtchinski e Dóbtchinski. Nestes, os miolos não funcionam bem, mas ele tem alguma habilidade administrativa, se orienta, uma vez que se expressa bem. É um orador sui generis, pode fazer um monólogo. É insidpensável rejuvenescer o governador. Não é vantagem possuir uma dicção singular: é difícil. É melhor esquecer. Deve haver uma dicção ágil.

Por que tem acontecido de todos até agora terem representado o governador como um velho? Porque eram velhos atores, com grande experiência, que com freqüência representavam o governador. Makchéiev, por exemplo, e Vladímir Nikoláievitch

Davídov[1] o representavam em idade avançada, e quando atores jovens se encarregavam do papel, interpretavam, supunhamos, uma imitação de Davídov — e todos puseram-se a imitá-los. Não sei como Vladímir Nikoláievith interpretava o governador quando era jovem, ainda no Teatro Korch em Moscou, mas é possível que a tradição tenha influído e mesmo naquele tempo interpretava um velho. Assim acumulavam-se todos estes procedimentos e entonações que se consolidaram graças ao fato de que se interpretava tendo como exemplo velhos de grande renome.

Já que você (Starkóvski) é jovem — 20 ou 15 anos menos do que eu esqueça a dicção senil. Lembro-me de você no papel de Kerenski[2] tinha uma dicção brilhante. Vai fundo com uma dicção bem boa, livre e nítida. Por enquanto não se expresse com gemidos, isto virá depois quando nos orientarmos um pouco mais. Já nos ensaios lhe daremos uma poltrona: sentou-se, pensou, se acomodou — e começou.

Antes de vestir o uniforme, o governador está o tempo todo de robe. Talvez dormisse depois do almoço, quando, ainda na cama, recebeu a carta e deu ordens para convocar todos os administradores, mas ele próprio sentiu-se mal.[3]

Dêem ao governador a poltrona de "A Floresta". Está sentado passando mal. E dêem-lhe ainda um copo de água fervida.

(P. I. Starkóvski. Talvez leia a carta de óculos?)

Não, não é preciso sobrecarregar. Lê a carte sem oculos. Vão lhe segurar uma vela.

(Pergunta: Quer dizer que a açao se passa ao anoitecer?)

Sim, ao anoitecer. Queremos fazê-la ao anoitecer.

(N. K. Mológuin. Quer dizer que será à tarde. Bóbtchinski e Dóbtchinski correram o dia inteiro pela cidade).

(Para Guíbner — A. A. Temérin.) Veja qual e a tarefa do médico. Você importuna o governador — de quando em quando lhe dá de beber com uma colherinha de chá. Impede-o de falar. Ele deve tomar o remédio. As vezes toma, as vezes repele ou bebe um pouquinho; pega ele mesmo o copo nas maos e dá uns goles; e uma mistura que se pode beber em copos. Você deve pegar um texto em alemão para dizer, para que o texto do governador se confunda com o seu. Isto ajudará um pouco Starkóvski superar as dificuldades. É você quem vai dar o ritmo. Será o primeiro impedimento e você o ajudará a acelerar o discurso. Na medida em que há um obstáculo surge o desejo e a necessidade de eliminá-lo. Voce pode até falar alto que o público ouve. Você diz algo constantemente. Um "perpetuum mobile". Você fala alemão? Pois voce é de origem alemã!

Será que alguém tem um lenço ou um chale? (envolvem a cabeça do governador). Assim.

Você, Guíbner, vai andar perto do governador, auscultar o seu peito; aplicar-lhes sinapismos nos calcanhares — para descer o sangue da cabeça. Você pode ler agora algum texto em alemão? Repita algumas frases.

Estão todos sentados. O governador entra. Mas iniciaremos em estado de calma, enquanto se acomoda na poltrona. Ele geme. Você, Guíbner, prepare a mistura e todas as outras coisas. Quando o governador disser algumas frases, comece a dar-lhe de beber.

Quando todos dizem: "Como um Inspetor Geral?" nao digam todos do mesmo modo. Alguns — "INS-PE-TOR". Há uma varie-

dade de acentos lógicos, e também — uns dizem rápido, outros prolongam.

"Que coisa!" — etc — é muito rápido. A reação é muito rápida, e nao o dirão de acordo com seus caracteres. O público de toda forma não vai distinguir quem fala. Estão apinhados no sofá, são quase dez pessoas. É preciso dissipar o caracterís tico. O público não captará quem é Ammós Fiédorovitch, quem e Artemi Filíppovitch, quem e Lukâ Lukitch — todos falam juntos. É preciso disparar.

Avdótia também toma parte aqui: está ajoelhada diante do governador e coça-lhe os calcanhares. Michka segura a vela e a carta. Pode ser que o governador o tenha encarregado de trazer a carta e a vela.

(A intérprete do papel de Avdótia — N. A. Ermoláieva) Você vai se cansar de ficar de joelhos, ponha uma almofada embaixo.

(Ao governador) O gemido. O gemido ajuda a elevar o tom, e imediatamente a partir do gemido, as palavras: "Vejam so que circunstância".

O governador está na poltrona. Michka,Avdótia e Guíbner a seu lado. Está lá como um generalissimo. Como um tzar nesta ci dade.

(A Liápkin — Tiápkin) "Creio, Anton Antonitch que aqui é sutil..." — é preciso mais entonações "ao pé do ouvido". Não sei como isto pode ser em cena. Mais confidencial, uma espécie de delação. Não com uma reflexão, mas como denúncia. Assim se pode acelerar o ritmo.

(A Guíbner) Toda vez a agitação do governador produz

efeito no médico. Ele acalma o governador: "Seien Sie Ruhig"[4] e de certa forma lança-se contra os que conversam — a agitação e prejudicial ao doente. Não sei bem o quê, mas voce diz algo para eles e para ele. Isto irrita o governador, e esta irritação contra o médico possibilita acelerar o ritmo. Mas o médico tenta persuadir de certa maneira cada um e continua a cuidar do governador. Aqui o tratamento é uma coisa muito complicada, e então é preciso chamar um instrutor "Warum Sprechen Sie so?" — ou qualquer coisa do gênero. O papel de Guîbner é um grande papel, maior do que o do governador.

(Ao governador) "Sobretudo você, Artemi Filîppovitch" e etc dispara de repente, de um só fôlego.

Guîbner, logo que escutar seu nome, comece imediatamente a dizer: "Das habe ich schon gesagt".[6]

As observações e as réplicas do governador ao juiz serao com grande irritação, e assim o ritmo se adequará "No entanto, apenas mencionei isso...Que Deus o proteja" — um corte. Retarda o ritmo. Embora saboroso, e pura literatura.

Faremos da seguinte forma. Vamos sentar você, governador, meio voltado para eles para que, sempre que se livrar de Guîbner, possa se virar para alguém. "Bem,e a você, Lukâ Lukitch... sobretudo com relação aos professores". Levanta-se, fica de joelhos na poltrona. Ergue-se e manda direto, com toda expressao. A nuança virá então por si mesma. Proponho tudo isto para produzir auges rîtmicos.

"Um deles..." etc — com voz nao muito alta, mas rapido, para que seja mais leve, mais transparente.

Lukâ Lukitch responde no ritmo.

O governador fala, mas Lukã Lukitch nao se cala, ele fala também — "mas o que é que eu faço", ou algo assim.

"Sim, ambos deram com os burros n'água!" — diz o governador irritado. O que irrita é que eles perderam a cabeça. Ao invés de se manterem dentro deste acontecimento — a chegada do inspetor riem. Desorganizam-se, por assim dizer.

O governador não apenas chama o chefe dos Correios, mas também se ergue apoiando-se nele e no médico. Fala em tom confidencial, mas rápido e alto para ser ouvido. Compreendem, é confidencial, mas terrivelmente acelerado.

(Ao governador) Você segura e estrangula o chefe dos Correios, de modo a tornar-se fácil para ele escapulir, enquanto Guíbner resmunga o tempo todo em alemão: "Dieser Postmeister"... "Gott!"[7]

(Ao chefe dos Correios) Como se dissesse: "Pois — espera um momento, espera". Remexe. Tem cartas em todos os bolsos. É um armário ambulante.

Para que vocês atrasam o ritmo? — corram, corram.

Nos ensaios dêem ao chefe dos Correios um montão de cartas para que ele as tire, remexa, escolha, encontre.

No momento "Zás!" e melhor que o governador esteja de pe; sai apoiando-se no médico, mas depois já entrará sem as com pressas na cena de Bóbtchinski e Dóbtchinski.

O médico nos ajudará muito e nos dará a possibilidade de manter o ritmo.

É perfeitamente claro que assim e melhor.

4 de Março[8]

Há progressos. Ótimo. Foi conseguida a agudeza no governador; há sob o texto uma mordacidade especial, apareceu a marcação das cursivas, a ênfase de palavras isoladas, começaram a fazê-las sobressair. Na minha opinião, deve-se considerar isto uma grande conquista. Com isso vocês passaram para aquele plano em que será fácil trabalhar para um aperfeiçoamento ulterior. Durante esse aperfeiçoamento há que se obter mais agilidade, por ora ainda está um pouco pesado, mas a primeira metade está particularmente trabalhada no sentido de agudeza, mordacidade, e uma marcação precisa. Surgiu até mesmo o "não velho", não há essa ruminação senil que sempre estragava tanto; agora há uma voz jovem, e até se ouve às vezes uma precisão e uma agilidade um pouquinho polacas no texto, que estão muito bem, pois não é sem razão que ele é Dmukhanóvski, e neste sobrenome há qualquer coisa de polaco.

Agora o gemido soa um tanto estilizado. É claro que isto nao vai ficar assim, pois você vai contornar isto, já que ele não será idêntico em toda parte. Depois, provavelmente, vai ser assim após os gemidos haverá diferentes alternâncias do texto, ou então surge às vezes um certo esgotamento. Os gemidos determinarão a música das palavras, mais exatamente, o timbre do texto. E o jogo estará na alternância destes momentos. Ele vai apalpar algum lugar do peito, do coração, está com palpitação. É preciso dar a entender ao público que os gemidos não são uma estilização, mas que, com efeito, há algo de errado com seu coração. Geme de tal forma, leva as mãos de tal maneira ao coraçao que o público tem medo que já-já lhe dê um ataque, um choque apoplético. Isto tem que assustar.

Agora, detalhes que necessitam de explicação. "É claro que é louvável que cada um monte sua casa..." e adiante — ele poe entre parênteses e por isso há uma diminuição. Não há vantagem em colocar entre parênteses. É melhor por conta da diminuiçao dizer rápido. Manter na mente o "indecente", e pronunciar as palavras diante dele não como uma diminuição, nem como um texto colocado entre parênteses. É um trampolim para o aparte "indecente". Ele já bem desde o começo mantêm na mente o "indecente" então todo o monólogo se manterá expressivo. Para que haja todo o tempo "o diabo que o carregue", é necessário ódio pela pessoa. A tendência fundamental do governador é sempre o movimento no texto, ele leva o texto.

Agora o papel já andará com facilidade.

A cena do governador com o chefe dos Correios."...Nós e que ficaremos mal, e não os turcos... tenho uma carta". O governador seguramente deve entregar a carta ao chefe dos Correios, e o chefe dos Correios a examinará depressa com olho experiente. Pois você sabe ler rapidamente as cartas, e a sua especialidade. Pára, faz uma pausa — uma parada: lê. Depois "Mas se é assim..." isto é, se e verdade o que está escrito. É preciso dar motivação à frase, do contrário não estará determinada por nada. E esta pausa será preenchida pelo governador que se aproxima do chefe dos Correios e de repente reduz a fala a um murmúrio confidencial. É necessário um outro tom que seja mais íntimo, mais insinuante, pois isto de dizer de repente "abra a carta" é muito difícil. E o público descansará — o governador fala muito baixo, rápido e monótono. Já que vai sussurrar ao ouvido — não envolva o discurso com quaisquer adornos melódicos. Que seja quase nada para que o público faça um esforço — o que

é que ele está dizendo? E haverá um descanso para voce e para o público. E o chefe dos Correios "é uma leitura bem interes sante" — cai neste mesmo tom. Depois remexe por entre as cartas e passa a carta para as mãos do governador. O governador olha com ar estúpido para ela, está nalgum lugar longe pensa no inspetor, na carta recebida, mas o chefe dos Correios mete-lhe a carta nas maos e aponta com o dedo — "não, é aqui, olha!". Que haja um barulho de cartas, muitas cartas, e que nao haja a descrição de sempre. O texto aqui, de fato, não tem a ver. E no entanto, a descrição do baile é sempre feita exatamente assim, mas deve ser mais suave como um sussurro. E depois — mas então, o que é que você está olhando. Bem, "se quer", eu mesmo "lerei" — arranca a carta das mãos. Que haja um jogo com o objeto.

O juiz entra de modo inoportuno. Mete-se no meio do grupo e introduz por entre as cartas um cachorrinho molenga e baboso. Rosna, ele o apalpa e mostra que é do sexo feminino: "irmã carnal daquele cão". É uma cena puramente fisiológica. Uma cena agradável como acontece em qualquer laboratório cirúrgico quando extirpam glândulas, fazem um transplante e todos olham e participam. Eles também olham, e o juiz colocou o cachorrinho de costas, abriu-lhe as patas — e todos olham, querem se certificar. O laboratório, o cachorro — vamos preparar bem isto.

"Agora não me interessam as suas lebres" — não é preciso dizer, é melhor com mímica. "Pois então está esperando que de repente a porta se abra e — Zás... " Proferiu o governador e compreendeu que com esta gente não havia nada a fazer. Só lhe resta retirar-se quando o outro enfia o cachorro. Eu indicarei os lugares. Nas encenações esta cena deve ser muito bem interpretada. Depois voltarei ao governador.

Agora Artemi Filíppovitch. Bem. Primeiro, o que disse Záitchikov está excelente. Assim tão doce — está excelente, é um melado que escorre tal como do morango. Não sei como sera adiante. Não está dando certo porque no diálogo entra Artemi Filíppovitch e Ammós Fiódorovitch ambos discutem demais. É preciso representar não aquilo que está escrito, mas outra coisa. "Vamos, vamos, Ammós Fiódorovitch..." e adiante. Deve ser texto corrido. É preciso conseguir uma discussão sem sentido. Que o público tenha a impressão que eles brigam e discutem irritados sem saber o porquê. O governador inquietou a todos, alarmou-os, e eles estão assim tão excitados, porque foram tirados daquele estado de letargia, daquela pasmaceira provinciana. Aquelas pessoas que, na verdade são os Oblómov, sempre se irritam quando os obrigam a fazer qualquer coisa. Aqui nao é importante que o público ouça todas as palavras, entre eles deve então se escutar — "pois vá para o diabo". Nas palavras sobre Salomão e sobre o juiz também existe maldade. É preciso que haja uma certa palpitação do texto e que o público ora escute, ora nao escute. Não vai ser por isso que Gógol vai se revirar no caixão. É preciso que haja inquietude, há uma certa excitação aqui. Isto, no fundo, e em si mesmo, and und für sich,[9] como dizem os alemães, um monólogo; não se ouve um diálogo, mas um certo resmungo.

(Ao juiz) "E desde então ele cheira um pouco". (uma parada) "a vódka". Mas resulta em você algo literário, pouco coloquial. De início ele não queria dizer tudo isto — simplesmente "cheira um pouco". Mas depois viu-se obrigado a acrescentar "a vódka" de tal forma que se ouça separado de toda a frase. Não sei como você vai pronunciar isto. É você quem poderá dizer melhor, mas não procure agora. Do contrário, tudo ficará mesmo muito parecido. "Mas o que é que voce entende, Anton Antonóvitch

por pecados?" — Você diz isto, quando aquele se zanga: "Mas isto foi o próprio Deus quem fez assim, e os voltairianos falam em vao contra isto." "Mas o que e que voce entende por pecados?"

— já está na cabeça "O xale";[10] mesmo que o seu "xale" surja inesperadamente — é indispensável prepará-lo. É preciso que duas pessoas briguem sobre um único tema. Você está rindo — não precisa ir. Cortou: "o xale" — pausa: enfiou!

(Ao governador) E voce nao deve responder imediatamente. No começo fica até como que desnorteado, mas depois: "Mas eu... todo domingo freqüento a igreja". Um pouco como a anedota: "Mas você me roubou a cigarreira". Entenderam onde é que está a coisa?

Lukâ Lukitch — com este outro (novo) enfoque do governador está errado. Ele amola o governador: "Bem, na verdade, o que é que devo fazer com ele?" Ele deve amolar, investir, como um homem que, contestando, também zombe de você, amola "Será que sou eu o culpado? Eles é que são". E o tempo todo vai avançando sobre ele. Até que o governador diga algo. Lukâ Lukitch todo o tempo vai disparando com diferentes entonações: "Então, o que e que eu faço com eles?" Do contrário, ficaria muito estilizado. Como estilização, ele faz bem, mas nao há vivacidade e nem astúcia.

"Ah, canalhas, nao permita Deus que tenha que servir a ciência! Ah, canalhas!" Resulta, pois, que com aqueles professores ele não pode fazer nada. A impressão que se tem é de um bando de professores, culpados de tudo.

O governador está em silêncio, e voce, Lukâ Lukitch, novamente áspero para com ele, novamente o leitmotiv: "Bem, então o que é que eu faço com eles?" E ele já se calou, mas voce

continua amolando-o: "Mas então, o que é que eu posso fazer, pois se isto é um bando". Então o governador, se sente aliviado. Você não percebe nada, você já perdeu o juízo, e ele: "Ah! Meu Deus, meu Deus!" e sai.

Graças a Deus, superamos a tradicional tonalidade amolecida.

Conseguiu-se perfeitamente agudeza e mordacidade. A primeira parte está muito bem feita. Apareceram gestos agudos, de marionetes. Isto nao vai prejudicar a morbidez. É bom quando há leveza. É difícil de se conseguir, mas havendo leveza, surgirá a enfermidade. Seus gemidos têm uma so nota, mas quando surgir a diversidade, a nuança, então aparecerá a enfermidade. Isto não vai sobressair de maneira tão forte. Então aparecerao novos momentos, novos pretextos para os gemidos, o que quebrará certa artificialidade.

Você deve ainda levar em consideração, quando estiver construindo todo o papel, que depois do quinto ato, depois do monólogo, haverá toda uma modificação na tonalidade geral. Se não se levar em conta todo o papel ao longo de toda a peça, o governador pode se revelar por inteiro no primeiro ato. É preciso dar ao papel um "crescendo", do contrário pode haver uma queda de modo a não restar nada, a nao ser o primeiro ato. Você ganhou muito ao encontrar todas as cores, e quando todo o sistema do papel se desenvolver, veremos que, na medida em que o monólogo do quinto ato deve predominar, voce saberá então como perder o juízo nesse quinto ato, — uma vez que já será sabido como aconteceräo suas conversações com Khlestakóv no segundo ato, como você vai se comportar na cena das mentiras ou depois, na cena com Ana Andréievna, quando tudo já estará conseguido. Daí vai de-

pender todo o resto, e depois disto voce certamente vai dizer o monólogo como se deve.

Neste sentido, a cena do quinto ato com os comercian tes nao e muito significativa; creio que ali o governador não se esmerará muito, na medida em que, sabedor de seu poder, estará ali tão tranquilo que conduzirá a cena com bastante segurança.

Estou satisfeito, muito satisfeito. Simplesmente não esperava que fosse possível esse progresso e num prazo relativa mente curto, pois estive ausente só por cinco dias.

IV — DE UMA CONVERSA COM OS ATORES

(15 de Março de 1.926)

Quando o ator aborda o trabalho sobre um papel, ele se ve obrigado, antes de mais nada, a compreender que tipo de papel é este. E ele só pode compreender isto depois de compreender, de assimilar que tipo de peça tem diante de si: drama, farsa, comédia, pastoral, tragicomédia, tragédia, tragédia romântica ou realista, etc. São todas sutilezas que devem ser absolutamente assimiladas. Quando se aborda "O Inspetor Geral" de Gógol, é surpreendente, antes de mais nada, o fato de que, embora existam todos os elementos da dramaturgia anterior, e embora a dramaturgia do passado tenha fornecido a ele toda uma série de premissas, parece, sem dúvida alguma, pelo menos a mim, que aqui Gógol não conclui, mas começa. Embora ele tome toda uma série de elementos conhecidos do ponto de vista da estrutura da peça, percebemos imediatamente que aqui algo nos e apresentado de uma nova forma. Assim, também com relação aos personagens. Dizem, por

exemplo, que o papel de Khlestakóv expressa a máscara do mentiroso e a do janota. Gógol sabia disso, e o ator que interpreta Khlestakóv também deve sabê-lo. Mas na medida em que estamos diante de um tipo de obra que não e apenas uma conclusão, mas também um início, o ator pode cortar todo vínculo com as mascaras deste gênero. Pode e, talvez, deva. E dirá, inevitavelmente, esta mesma frase, isto é, que Gógol não conclui, mas começa. Parece-me que isto se descobre em "A saída do teatro". Por que motivo Gógol teve necessidade de escrever "A saída do teatro?" Para registrar lá esta sua declaração de que ele não conclui, mas começa. Do meu ponto de vista, é isso. Vocês me dirão que ele escreveu porque ficou insatisfeito com a realização, etc., mas me parece que ele o fez justamente como um inventor, como um homem que encontrou uma forma nova. Era curioso para ele representar este mundo dos críticos ao redor de sua peça e, exibindo a mais variada espécie de gente, mostrar que todos eles se escandalizaram por não encontrar aquilo que era o principal e o essencial para Gógol. E no momento em que estamos diante de algo que nao é apenas uma conclusão, precisamos investigar esta obra de uma maneira nova e procurar encontrar nela aquelas raízes que se desenvolveriam algum tempo depois, na dramaturgia russa. Em 1.926, sabe-se já que alguns escritores posteriores a Gógol começaram a criar segundo estas novas tradições gogolianas e que há alguns que já estão completamente envolvidos pelo sistema dramatúrgico de Gógol...

As testemunhas de nosso trabalho inventam uma verdadeira escola, dizem: eis aqui o neonaturalismo, eis a chave com a qual poderemos abrir caminho para se compreender Gógol.

Então é preciso fazer um reparo e dizer que na come-

dia de Gógol nao há "comicidade do absurdo", mas "situação do absurdo". Isto é mais prudente, pois aqui cabe uma questão: seria comicidade? Desconfio que nao seja comicidade. Quando Gógol lia para Púchkin os primeiros capítulos de "Almas Mortas", Púchkin (que era um aficionado do riso) começou a ficar pouco a pouco cada vez mais sombrio, mais sombrio e, por fim, tornou-se completamente melancólico. Quando então a leitura terminou, ele disse com voz de pesar: "Meu Deus, como é triste a nossa Rússia".[2] Resultou um efeito inesperado. Gógol tomava como cômico, mas Púchkin percebeu de imediato que nao se tratava de comicidade, mas de alguma outra coisa.

Quando quero defender o ator do risco de cair numa abstração qualquer, proibo até mesmo que se fale de mascaras, pois é perigoso. Quando você tem diante de si uma nova dramaturgia, com indicações tão definidas que mencionam um capitão de infantaria que é de Penza ou que uma pena foi retirada da sopa, etc, e que detalhes tão concretos existem no próprio texto, então é preciso estar armado dos pés à cabeça justamente para essa direção. Então, digo sem rodeios — Khlestakóv. Falo de coisas concretas como um materialista. O ator deve estudar Khlestakóv em todos os seus detalhes biográficos para saber quem ele é. Talvez seja um trapaceiro, um dos personagens de "Os Jogadores",[3] ou um mentiroso que queira só debochar, etc. Ou simplesmente, um homem com uma certa perseverança. Ou talvez até estivesse em tournée de cidade em cidade para trapacear as pessoas no seu jogo. Talvez isto seja paradoxal, mas quando, há pouco, reli "Os Jogadores", compreendi que está lá prescrita qualquer receita para o papel. Ali todos chegam tão somente para trapacear um ao outro, têm cartas marcadas e por pouco nao organizam uma fábrica

inteira para a confecção de baralhos marcados, e pedem para nao se indignarem se um baralho marcado com especial esmero ainda "leve um nome como se fosse uma pessoa: Adelaida Ivánovna". Parece-me que esta é a história de Khlestakóv. Cabe perguntar: por que então ele nao se pôs a trabalhar imediatamente com isto? Primeiro, porque ele apenas acabava de chegar, e, segundo, nao se pode começar, assim, de imediato, sem preâmbulos. Pelo visto, ele está apenas na fase de orientar-se — saber onde é o clube, encontrar os endereços, etc.

E, de repente, sem preâmbulos, teve sorte. Tomaram-no por um inspetor, e ele, "sem dúvida, não hesitou em tirar proveito", e conduz o espetáculo sobre este novo tema. E na medida em que o dinheiro não vem através das cartas (pois através das cartas também poderiam surrá-lo), consegue-o então com grande facilidade.

Isto permite aos atores nao estudar os procedimentos de representação dos teatros precedentes, mas estudar todas as outras obras de Gógol, para retirar de lá todos os movimentos, todas as ações. Inventamos uma faxineira e depois encontramos esta faxineira em Gógol, o que nos dá uma determinada fórmula e nós já sabemos como interpretá-la. Quando o ator for reler as obras de Gógol, encontrará tanto os gestos como os movimentos que irá incorporar ao texto ao interpretar, por exemplo, Khlestakóv. Isto lhe dará certa segurança, terá um determinado tipo, o que lhe dará uma determinada maneira de andar, uma indumentária, etc...

V — INFORME SOBRE "O INSPETOR GERAL"

(24 de Janeiro de 1.927)

1. Quinze teses para quinze episódios. Sobre a encenaçao de "O Inspetor Geral"

1. O descontentamento de Gógol com a leitura cênica de "O Inpetor Geral" de 1.836 — ponto de partida da encenaçao de 1.926.

2. Espetáculo recreativo e espetáculo denunciador.

3. Caracterização anedótica e biográfica das personagens.

4. Utilização daquilo que foi conseguido no cinema pelos mestres — Griffith, Cruse, Keaton, Chaplin — e sua superação através dos procedimentos das "brincadeiras próprias do teatro" ("lazzi"). Novos procedimentos para o jogo do ator.

5. Destruição da lenda sobre o hiperbolismo de Gógol.

6. Texto. Escolha de variantes (falada). Eliminação das in dicações cênicas pronunciadas.

7. Linguagem. Descoberta da estrutura musical do texto.

8. Artificialidade do monólogo. Oportunidade e meios para sua supressao.

9. Artificialidade da divisão em atos. Novas divisões cêni cas a construção de episódios. Consolidação por esta via do eixo básico da comédia.

10. Caracterização social do meio. Construção de novos ti- pos. Objetos cênicos. Estilo de vida.

11. Música. Distribuição do material musical.

12. Reação da crítica.[1]

13. Ataque geral com todas as forças da pequena crítica e seu resultado. Resposta do espectador.

14. Três tipos de críticos: teatrólogos, críticos enquanto tais, críticos sem qualquer qualificação.

15. Atribuição à encenação de três pecados mortais: misticismo, erotismo, asocialidade. Nossa resposta.

2. Do estenograma do informe

...Muitos críticos ficaram extremamente admirados pelo fato de eu ter montado "O Inspetor Geral", — eu, que em 1.920 proclamei e lancei uma série de slogans sob a bandeira de "O Outubro Teatral".[1] Pareceu incompreensível a estes críticos como eu, que tanto havia lutado pela superação do apolítico no teatro, de repente, vejam vocês, ter me colocado ombro a ombro com Anatóli Vasílievitch, que nao faz muito tempo, lançou o lema "Volta à Ostróvski".[2]

Este lema, em seu tempo, foi também adotado pelos críticos que assinalavam que o Comissário da Instrução Pública, segundo o ponto de vista deles, não deveria se ocupar por essas coisas naquele momento, quando começavam a se manifestar no teatro aspectos bastantes positivos, em particular, o "Outubro Teatral". Todos os teatros, pouco a pouco, começaram a tomar o caminho desse "Outubro Teatral". Até mesmo aqueles teatros que pareciam menos propensos a sair do ponto morto, começaram a montar peças revolucionárias. Justamente quando os teatros moscovitas puseram-se a representar toda uma série de peças revolucionárias, neste momento o Comissário da Instrução Pública declara: "Volta à Ostróvski".

É claro que para as pessoas que geralmente pensam apenas por meio de esquemas, minha intervenção e a intervenção de Anatóli Vasílievitch Lunatchárski podem parecer, sem dúvida nenhuma, um "non-sense.". Parece, porém, que aqui há algum mal-entendido.

Mas, camaradas, é preciso enfim algum dia começar uma coisa verdadeira. Se voltarmos os olhos para atrás, para os anos vinte, vinte e um, vinte e dois, vinte e três, veremos então que já nessa época, em outros setores também, era necessário propor algumas palavras de ordem, por assim dizer, de caráter mais incisivo. Preocupavamos, então, mais sobre a questão da propaganda. Era preciso persuadir as pessoas quanto a uma série de questões, levá-las justamente para esse esquema. Era preciso assimilar essa idéia.

Ao passarmos para um trabalho mais profundo em todos os setores, temos que convir não ser possível continuar nos ocupando em agitar bandeiras vermelhas e dizer que no mundo existe apenas um único esquema.

Aparecem peças revolucionárias nas quais lutam duas forças: de um lado os vermelhos e, do outro lado, os brancos. Conhecemos uma série de peças, se quisermos até que bastante boas, nas quais esse esquema e predominante, e além dele não há mais nada; não há personagens vivos, nem situações vivas, mas apenas um esquema — a luta de classes e nada mais. Mas, camaradas, esta receita, esta receita esquemática, torna-se prejudicial na medida em que todo mundo começa a escrever peças revolucionárias segundo este esquema e simplesmente nos cobrem com peças revolucionárias ruíns. Vocês pensam que nossa dramaturgia é pobre? Não, é muito rica, muito fecunda, mas é rica apenas quantitativamen-

te, do ponto de vista qualitativo ela é muito pobre. E eis que neste momento nós, justamente nós, que proclamamos o lema "Outubro Teatral", começamos a refletir sobre o que acontece quando assim, com tanta facilidade, sem fazer o menor esforço, qualquer um pode escrever, e qualquer teatro pode montar qualquer peça em que apareça este esquema. E quando vimos que os atores perdiam algo daquela técnica que lhes foi sempre tão necessária para representar em cena pessoas vivas, nós, que não fazemos apenas propaganda, mas também, por assim dizer, somos tecnólogos desta frente, vimos aproximar-se o perigo, um perigo nao apenas no domínio da mestria do ator, não apenas no domínio da mestria do encenador, mas também no domínio da própria dramaturgia... Foi esse perigo que nos obrigou a interromper, num dado momento, esta corrente.[3]

Mas é claro que o lema vitorioso do "Outubro Teatral" é de absoluta grandiosidade. Vi no Teatro Mali uma peça muito boa de Treniôv "Liubov Iarovaia"[4] e afirmo que para o décimo aniversário do "Outubro" conseguimos uma brilhante vitória. Até um teatro tão conservador como o Mali montou uma peça tão bem interpretada e tão boa como "Liubov Iarovaia". Mas isto, camaradas, nao significa de modo algum que devamos parar, que devamos, por assim dizer, sossegar sobre estes louros.

É preciso dizer também aos dramaturgos, encenadores e atores — principalmente aos atores, que não se esqueçam que nenhum operário, nenhum camponês (pois e para eles que construímos nosso teatro) suportará que se represente diante deles apenas esquemas, de modo que esta produção de peças sobre o tema da luta entre o vermelho e o branco é absolutamente insuficiente. O teatro não pode ser reduzido a isso. Por conseguinte, de-

vemos nos preocupar para que os fundamentos autênticos e tradicionais, sem os quais o teatro não pode existir, de novo floreçam, e floreçam com muito mais brilho do que no período dos epígonos. Chamo atenção, em particular, sobre o fato de que a decadência da técnica teatral coincide com os momentos em que os epígonos tomam conta do teatro.

...Quando iniciamos o estudo de "O Inspetor Geral", vimos que todo o plano, toda a construção da peça, todas as suas particularidades, tudo que há de mais típico e que poderia, do nosso ponto de vista, sanear o teatro, — tudo isso desapareceu, desapareceu, desapareceu não se sabe como. Mas desapareceu porque quando Gógol subia ao palco, sempre caía como que um peso sobre esta peça, de todos os lados, justamente aquilo que queremos retirar do teatro. Distinguimos de forma bem nítida dois princípios: o princípio autêntico e tradicional e as tradições deterioradas por influências diversas. Mas estou dizendo isto apenas de relance, para passar imediatamente ao "Inspetor Geral", depois deste breve prefácio sobre a situação geral do nosso teatro atual. Uma pequena observação: ao falar de "O Inspetor Geral", terei em mente, o tempo todo, que o teatro revolucionário existe. Desejo-lhe toda prosperidade, mas com a condição indispensável que o teatro se liberte de uma atualidade mesquinha. Em nossa construção, apesar dos aspectos negativos, há outros que suscitam em todos os homens de teatro uma atitude entusiasta, mas não nos apercebemos disso. Quando queremos ridicularizar alguma coisa, o fazemos com tamanha veemência que o grito de um dos personagens da peça de Faikō "Evgraf, buscador de aventuras" : "Fora, fora, quero fugir deste país bárbaro!" já me parece arriscado. Porque, na verdade, se qualquer estrangeiro nos visita e ve no teatro todos esses "focinhos de porco" que

apresentamos em nossa auto-flagelação, nesta vontade de ridicularizar a nós próprios, então alguns dirão, esfregando as mãos: "Vejam como seu teatro reflete bem sua vida absurda", e outros dirão: "Eles só sabem rir de si próprios, mas quando é que vao se entusiasmar?"

Mas ao tentarmos criar um tipo positivo, com freqüência deparamos com uma imensa bobagem. E por vezes uma frase positiva soa quase contra-revolucionária. Um soldado do Exército Vermelho em "O Cimento" conversa com o engenheiro de maneira tão grosseira, que o engenheiro, passível de ser ridicularizado, segundo a idéia do encenador, parece um homem muito inteligente, enquanto aquele que representa o tipo positivo, nos parece um idiota. Ademais, é impossível interessar o público recheando o espetáculo de retumbantes frases políticas. Isso é resultado de um erro de perspectiva.[7]

E aqui que vêm à cabeça as palavras excelentes de Lenin proferidas à propósito da imprensa soviética: ele sempre salientava a necessidade de evitar a tagarelice política, a ênfase constante de uma frase em nome da própria frase.[8]

Nós, homens de teatro, precisamos empenhar todos os esforços para que nossa cultura, a cultura teatral não decaia. Estamos bastante atentos a nossa frente cultural. Sabemos que nosso triunfo final só será possível com a condição de que pensemos cada dia, cada hora, cada segundo sobre a necessidade de aprofundar e elevar nossa cultura em geral. Se com nosso "Inspetor" conseguirmos tão somente fazer com que seja impossível encontrar "O Inspetor Geral" em qualquer biblioteca para se ler, ou comprá-lo em qualquer livraria, pois estará esgotado em toda parte — considero que já fizemos uma grande coisa. (Aplausos)

Não é preciso, camaradas, que nos, trabalhadores do teatro, atuemos para os pequenos-burgueses. Se os pequenos-burgueses têm necessidade de ir ao teatro só para seguir todas as peripécias de um adultério, ou de escutar às escondidas, olhar pelo buraco da fechadura como as pessoas se esbofeteiam, brigam, matam-se por qualquer ninharia, então devemos dizer que nao vamos trabalhar para esse consumidor. Mas como então satisfazê-lo? Vou expor uma idéia que, estou convencido, será realidade dentro de vinte ou trinta anos. Para este tipo de pequeno-burguês, para este consumidor, será preciso criar obrigatoriamente seu próprio "teatro pequeno-burguês" (risos), isto é, o lugar onde deixarão entrar somente pequenos-burgueses (aplausos). Mas como criar este teatro? — Na verdade, ele já existe. Tal necessidade a ser satisfeita, já está satisfeita, mas numa escala bem menor. Não é todo o público que consegue entrar nestes teatros as salas são demasiado pequenas (risos). De que teatro estou falando? Falo dos tribunais (risos). Reparem em qualquer tribunal popular. É um espetáculo formidável! Ali se exibem dramaturgos — toda uma série de dramaturgos famosos, e quantos amadores! (Aplausos). Perambulam por estes tribunais e anotam frases acertadas, questões acertadas, observações acertadas. Existem lá tipos formidáveis, tirados diretamente da vida! É pegar uma "Kodak" e fotografar! Estou convencido de que se pode satisfazer esta necessidade, se arranjarmos uns prédios grandes onde possam ocorrer estes tribunais (risos). E como, efetivamente, pretendemos realizar uma propaganda sadia, mostraremos tudo aquilo que até agora tem sido espiado pelo buraco da fechadura. Pois existe uma porção de gente ocupada apenas em perambular pelos tribunais. Ampliando as dependências dos tribunais, teremos um desafogo.

Mas nas obras de arte autênticas como "O Inspetor Geral" —, é claro, não apenas esta, poderíamos citar uma série de outras — nestas obras de arte não se encontram coisas como essas. São geniais; estão ali roteiros tão concretos, situações cênicas, personagens e tipos que se tornam eternos e que jamais estarão desgastados. Estas obras são construídas de outra forma e não como as peças das quais acabei de lhes falar. Deste ponto de vista é bastante instrutivo o conselho que Gógol deu certa vez a Chtchépkin. (E isto é coisa para nao esquecer). Pergunta ele a Chtchépkin: "Será que você esqueceu que existem peças envelhecidas, superadas, gastas? Será que você esqueceu que para um ator não existem papéis velhos, mas que ele mesmo e um eterno renovador? Vamos, repasse em sua memória o velho repertório e veja-o com olhos novos e atuais..." Pois e esta capacidade de recriar uma peça que a mantém viva, depois de noventa anos, porque nos permite olhar para ela "com olhos novos e atuais" — Isto já nos indica que a peça é excelente, e por isso nosso lema e "Volta a Ostróvski, volta a Griboiédov, volta a Gógol".

Isto nao significa, como entenderam alguns críticos, trair o teatro revolucionário, trair os objetivos do teatro revolucionário; isto significa simplesmente fortalecer a frente teatral no campo da criação do teatro revolucionário, porque o teatro será verdadeiramente revolucionário apenas quando nao mais tentar agradar aos pequenos-burgueses, quando for criado para o homem novo, para o trabalhador e o camponês da URSS. E no palco devemos evidentemente elaborar estas peças de maneira a criar atràvés de sua solidez, de seu colorido, de sua vivacidade, uma impressão de revolucionário. Não há nenhuma situação em "O Inspetor", em "A desgraça de ter espírito", em "A Floresta", ou nas peças de Sukhovo-Kobílin, que nao possa ser vista de uma

maneira nova.

Quando interpretava "O Inspetor", o velho teatro caía geralmente num ou outro extremo, igualmente estranhos à comédia de Gógol: em primeiro lugar, esforçava-se por impor a esta peça uma ênfase exagerada, uma hiperbolização excessiva, de tal modo que levava algumas pessoas a imaginarem suas personagens vivendo como aquelas figuras existentes nos pintores peredvíjniki.[10] Procuramos levar em conta o descontentamento de Gógol quanto ao tratamento cênico de "O Inspetor", quando levado à cena no Teatro Aleksandrínski em 1936. O que aconteceu então? Os atores estavam inteiramente sob a influência da técnica do vaudeville; de um lado do melodrama, mas de outro, certamente do vaudeville. Em virtude disso, quando eles começaram a ensaiar, a estudar esta peça, viam cada personagem exatamente como as que definimos como sendo personagens das peças revolucionárias. Isto porque percebiam apenas um esquema, tão abstratos eram sempre os personagens de todo vaudeville. Vejam o rapaz com a bengala, a sogra, ou o velho ao entrar na sala sempre surpreendendo alguém que está se beijando, etc. Vejam o típico bobalhão, ou o típico pai nobre, ou a típica donzela que gorjeia e canta. As pessoas, acostumadas com este esquema, nao podiam evidentemente ver gente viva nas personagens de Gógol. É um equívoco colossal.

Quando começamos a estudar a interpretação do passado, nao se sabe porquê, todos nos atormentam com as cartas de Gógol nas quais ele fixa sua própria atitude com relação ao "Inspetor". Começamos a ler estas cartas e fica absolutamente claro para nos que as pessoas falam de coisas diferentes. Agora, quando a peça já foi apresentada de uma nova forma, levando em conta todas aquelas observações que Gógol fez aos atores, nos di-

zem de repente: "Permita-me dizer, você nao pode considerar iguais todas as cartas de Gógol que tratam do "Inspetor". Gógol de 1.836 não é o Gógol de 1.847. Gógol em tal ano tinha isto, aquilo, etc...

Um enceandor enviou-me um telegrama de felicitações no qual adverte: "Não caia prisioneiro da alma noturna de Gógol".[11] Tenham paciência, camaradas! Para mim não há nem alma diurna, nem alma noturna de Gógol! Diante de mim há apenas um Gógol, o Gógol autor de "O Inspetor Geral". Quando estudo esta peça, quando estudo a atitude do autor com relação ao "Inspetor", vejo que suas modificações na peça correspondem exatamente àquele período ao qual meu companheiro se refere como sendo o período desta alma noturna de Gógol", na qual, pelo visto, ele próprio encontra-se aprisionado. Não percebo esta "alma noturna". Não me interessa em absoluto que Gógol tenha tido um médico e que este médico lhe tenha receitado algumas pílulas. Não me interessa em absoluto saber qual era a doença de Gógol num ano qualquer. O que é importante para mim e como "O Inspetor Geral" foi pouco a pouco se modificando em Gógol durante muitos anos; o que e importante para mim, por assim dizer, e sentir bem firme nas maos este eixo, isto é, unicamente o de "O Inspetor Geral", e se eu perceber que é no exato período de doença de Gógol que a obra se aperfeiçoa, então, quem sabe, possamos até mesmo dizer que "O Inspetor Geral" foi justamente a obra que curou Gógol.

Um dos críticos de Moscou diz que Meyerhold montou "O Inspetor Geral" levando em conta as palavras de Gógol de que ali nao eram pessoas que estavam representadas no palco, mas nossas paixões, etc. E disse também que há a resposta de Chtchépkin para isso. Com base simplesmente nesta única explicação de Gógol

e na resposta de Chtchépkin, o crítico declarava: "Meyerhold, pelo visto, não tratou esta peça no sentido realista desejável pelo qual optou Chtchépkin".[12] Ao contrário, aqui o caminho é justamente aquele tomado por Chtchépkin. Esta pessoa que me faz a observação esqueceu uma outra carta de Gógol a Chtchépkin que, aliás, foi escrita precisamente no período, por assim dizer, da "alma noturna" de Gógol, em 1.847. Gógol escreve: "Sua carta, bondoso Mikhail Semiónovitch, é tão convincente e eloqüente que mesmo que quisesse tirar de você o governador, Bóbtchinski e demais heróis, com os quais você diz ter identificado como parentes de sangue, os devolveria a voce, todos eles, talvez até com o acréscimo de um amigo pessoal. Mas a questão é que voce, ao que parece, nao entendeu desta maneira minha última carta. Quis justamente reler "O Inspetor" para que Bóbtchinski se torne mais Bóbtchinski, Khlestakóv mais Khlestakóv, enfim, para que cada um seja como deve ser. Pois só concebia uma modificação da peça que incluísse o próprio inspetor. Você entende isto? Nesta peça me conduzi tão inabilmente que o espectador chega forçosamente a conclusão que eu quero fazer de "O Inspetor Geral" uma alegoria. Não tenho este objetivo. "O Inspetor Geral" é o "Inspetor Geral", e a referência a si mesmo e uma coisa indispensável que cada espectador deve fazer com relação a tudo, não só com "O Inspetor", mas que lhe convém fazer sobretudo a propósito de "O Inspetor". Isso é o que era necessário demonstrar a propósito das palavras: "será que tenho a cara torta?". Agora tudo ficou no seu lugar. As ovelhas estão inteiras e os lobos saciados. Uma alegoria e uma alegoria e "O Inspetor" é "O Inspetor". No entanto, é estranho que nosso encontro não tenha dado certo"...etc, etc.

Esta carta e tão boa que lança por terra todas as hipóteses quanto ao fato de que Gógol desejasse criar, a partir

de sua obra, uma alegoria ou um esquema simbólico. Mas é claro que os críticos que me fazem observações leram as cartas de Gógol, so que nao até o fim.

Em lugar do grotesco e do naturalismo do tipo "Peredvíjniki", apresentamos uma nova leitura. Quando adotamos esta leitura tornou-se obrigatório não seguir meticulosamente uma redação de Gógol, pois vimos que esta obra desde o momento de sua idéia inicial foi sendo modificada o tempo todo pelo próprio Gógol, embora o plano fundamental permanecesse o mesmo.

O descontentamento de Gógol se originava no fato de que o teatro que apresentara "O Inspetor" tinha colocado no espetáculo um tom eminentemente recreativo; não era então importante o tom acusatório. Isto se explica porque a brincadeira em geral é bem própria do teatro. A brincadeira chegou ao palco junto com o vaudeville. Este tipo de representação era também mais agradável aos atores, pois o público gostava dessas brincadeiras e seria difícil para qualquer ator abandonar um procedimento que o auxiliava a dominar o espectador. Para o tom acusatório seria necessário inventar alguns outros procedimentos, mas por outro lado, num espetáculo acusatório começaria a soar aquela nota contra a qual a censura entra em luta categórica.Assim, não devemos acusar nem os atores, nem os encenadores daquela época as condições eram tais que seria impossível representar como se deve um espetáculo acusatório.

Pois esta é uma nova diretriz para a frente teatral revolucionária. Notamos, neste momento, que o estilo de entretenimento se tornou também agora o estilo preferido de teatro revolucionário. Mas agora quase não há mais peças que expressem com um "pathos" sério aquele riso extraordinário sobre o qual

Gógol disse: "Meu riso já nao é aquele que existia antes...a própria necessidade de me divertir com cenas inocentes e despreocupadas se acabou com meus anos jovens".[13] Eis aqui também a frase lançada por Púchkin quando Gógol lia para ele as "Almas Mortas": "Meu Deus, como é triste a nossa Rússia". E é provável que tenha sido esta tristeza que caiu como uma pedra forte e pesada sobre a alma e a mente de Gógol. Pelo visto, isto o abalou, e percebemos que, embora a estrutura básica da peça nao se modificasse, cada "advertência" de Gógol aos atores aperfeiçoa a peça. Ela se torna cada vez mais séria, pois Gógol insiste mais e mais no aspecto acusatório do próprio espetáculo.

É pois deste ponto de vista que nosso espetáculo poderia ser efetivamente vulnerável. Se tivessemos uma crítica efetivamente séria e saudável, e se nossos críticos refletissem de verdade — a única observação que nos poderiam ter feito é que a tendência de fazer um espetáculo acusatório não foi levada a cabo, que seria preciso revirar mais e mais as variantes de Gógol e fazer cada vez mais modificações, introduzir ainda mais uma corrente viva numa nova atitude para com as situações cênicas para que este espetáculo se tornasse realmente acusatório.

Mas de que forma, recusando o grotesco, recusando o vaudeville, "as brincadeiras próprias do teatro", de que forma montamos este espetáculo sobre bases novas? Antes de mais nada, com o auxílio deste realismo para o qual até hoje nao soubemos retornar. Até hoje não nos decidimos a fazê-lo. Há dois ou três anos era impossível pronunciar a palavra "realismo", porque o realismo, não tendo percorrido os caminhos pelos quais passamos, pôde se desviar para um naturalismo do tipo "peredvíjniki".

Eis porque, nesta obra, nos esforçamos, com o auxí-

lio de novos meios e por meio da biomecânica, etc. para chegar ao realismo, e pudemos chegar a ele somente através do elemento musical. Eis porque o termo "realismo musical", referindo-se a esse espetáculo, não é um termo fora de propósito. Vimos que seria preciso compor o espetáculo segundo todas as regras da composição orquestral, onde cada parte do ator não soasse em separado, que seria precico incorporá-la necessariamente na massa dos grupos de papéis-instrumentos, entrelaçar este grupo numa orquestração bastante complexa, distinguir nesta estrutura complexa o caminho dos "leitmotive" e fazer soar em uníssono, como numa orquestra, o ator, a luz, o movimento e até o objeto que estava em cena. É com especial prazer que declaro, para um auditório em que se encontra Petróv-Vodkin,[14] que, na minha opinião, cada objeto começa a viver em sua dinâmica própria, sim, cada objeto começa a viver como se tivesse nervos, coluna vertebral, como se tivesse carne e sangue. Pois esta incorporação do objeto e do ator em relação recíproca aponta aqui para um novo problema que, evidentemente, sob um plano experimental, cada vez mais vem se elaborando. E nós, certamente, veremos no futuro um espetáculo notável que será considerado no teatro dramático como um fenômeno de ordem musical.

E quando o teatro dramático se encarrega de uma obra como "O Inspetor Geral", a estrutura biográfica das pessoas, suas características não podem ser evidentemente indiferentes. Fixemos bem o que Gógol escrevia nos anos quarenta: "Por favor, joguem fora todas aquelas características que dei noutra ocasião. Não precisam ser levadas em conta em absoluto".[15] Pois quanto mais ele se aprofundava nesta obra, mais claras estas figuras se tornavam para ele. Via que eram indivíduos vivos, e enquanto indivíduos vivos, possuiam obrigatoriamente alguma biografia. É a

descoberta desta biografia — por assim dizer, desta trama biográfica em cada personagem — que nos obrigou a modificar decididamente nossa atitude com relação a todos os papéis. Em alguns casos conseguimos mais, em outros menos. Para uns encontramos tipos autênticos em nossa companhia, para outros, não; por isso tivemos certos deslizes, e não nos podem culpar por isso. Resultou uma revisão de "O Inspetor", mas, é claro, não foi levada a cabo.

... Quanto à técnica do ator, para nao coincidir com o estilo do vaudeville, tínhamos que declarar de uma vez por todas: nesta encenação vamos superar os procedimentos assim chamados "brincadeiras próprias do teatro" (termo bem conhecido de todos que conhecem mais ou menos a técnica da comédia italiana de máscaras), superar aquilo que, por assim dizer, floresceu livremente no período em que o vaudeville reinava sobre a cena. No contexto da técnica moderna do ator, podemos superar estas brincadeiras, sem dúvida, no plano de um realismo autêntico, mas, camaradas, não um realismo teatral que ainda não pôde se livrar da falsidade e do clichê.

Nunhuma tendência exige de nos tanto cuidado como a do realismo. Devemos apresentar em cena só aquilo que pode surgir como uma verdade autêntica. Com relação a isto já cometi muitos erros que reconheço com toda sinceridade. Não é fácil superar uma técnica que pesa sobre nossos ombros como uma pedra pesada, devido à ausência entre nós de uma escola, uma verdadeira escola teatral, uma vez que aqueles que se dedicam à pedagogia são apenas atores e encenadores que trabalham no palco, que têm participação mais ativa em nossa vida teatral e por falta de tempo dedicam a escola apenas o seu lazer. É claro que nestas con-

dições temos dificuldades incríveis. Quando se criarem institutos pedagógicos teatrais e toda uma série de eminentes técnicos do palco deixarem o teatro para se dedicarem, talvez durante décadas, exclusivamente a uma escola, — é possível que consigamos alguns resultados. Mas neste momento, qualquer cabo que segure um bastão rege o destino do teatro porque, neste sentido, nao chegamos a nada de sensato.

Quais são então os procedimentos de interpretação particularmente exemplares para nós, quando falamos desta verdade autêntica? Citarei apenas dois nomes e vocês compreenderão o que estou falando. Quando vocês vêem na tela um dos últimos trabalhos de Charlie Chaplin ou de Douglas Fairbanks,[16] o que surpreende é eles escolherem a partir de milhares de fatos possíveis, justamente o que mais salta aos olhos, na natureza, no ambiente, na vida cotidiana. De todos os fenômenos elegem somente o que pode soar como verdade — nao apenas para uma pessoa, mas também para o coletivo, para a massa. Eles se dirigem a uma sensibilidade coletiva, notem bem, coletiva.

O que me anima em nosso "Inspetor" e que nele existe esta verdade que tem legitimidade nas massas. E quase todos os críticos moscovitas, como que concordes, começaram a gritar que nosso "Inspetor" é uma verdadeira profanação, que "O Inspetor" e um Gógol deformado, que "O Inspetor" de Meyerhold só o diabo sabe o que e, que por causa deste "Inspetor" é preciso exilar Meyerhold da Rússia, que é preciso mandá-lo para o inferno, onde quer que esteja! Escreveram as coisas mais inverossímeis. Enquanto isso, dia após dia, nosso teatro que comporta, se não me engano, 1.200 pessoas continua lotado, lota dia após dia, apesar das opiniões pessoais dos críticos que as expressam sem qual

quer argumentação. Mas os soldados do Exército Vermelho interrogados pelo "Komsomólskaia Pravda" e os espectadores tirados da massa, em oposição aos críticos, afirmam que é um espetáculo muito alegre, muito dinâmico, muito cinematográfico.[17] Isto me deixa muito contente. Chamei a atenção dos atores para aquela verdade que é preciso buscar em si próprio, deduzí-la de suas proprias observações e transportar para a "tela", transportar apenas aquilo que soa efetivamente como uma verdade para a opinião coletiva. E este procedimento de interpretação com uma escolha parcimoniosa de gestos, uma escolha de sorrisos e de ângulos de tomada — somente aqueles que puderem ser imprimidos na película muito sensível de uma câmara cinematográfica, — apenas isto é o que escolhemos. Mas é claro que há uma tentação constante e colossal dos atores em se desencaminharem: ainda querem de algum modo se expressar e se manifestar através daquele mesmo "grotesco" num espetáculo livre, anárquico, desorganizado e fugir do método certo, o ângulo exato numa obra bem apreendida e bem montada.

Briússov disse uma mentira quando declarou que Gógol é um romântico que nao ve as coisas com sensatez, mas que unicamente as exagera,[18] e foi ele quem difundiu esta opinião, bastante em moda em seu tempo, de um Gógol criador de hipérboles. Mas a questão e que vimos em Gógol aquele fantástico que caracteriza um outro notável criador de obras de gênero semelhante: Hoffman, que encontrou um jeito de apresentar uma vendedora de maças com um pequeno rabo debaixo da saia. Isto nao significa que tenhamos que apresentar um diabo de saia. Isto significa apenas que Gógol conseguiu mostrar um tipo do mundo peculiar a si próprio como real, mas mesclado com certo fantástico — não com o misticismo, mas com o fantástico. Trata-se apenas daquele es-

forço que faz o cérebro humano para alargar os limites do cotidiano. O grande realista Lenin era o mais notável fantasiador (aplausos) porque nos fatos mais cotidianos, nas coisas mais corriqueiras soube ver tarefas grandiosas e um horizonte grandioso que se lhe apresentava num futuro distante, mas que ele segurava firmemente em suas mãos, pois via isto no mundo do real! Porque ver o fantástico no mundo real não significava, como afirmam alguns críticos, tornar-se místico, mas significa ampliar os limites da vida pequeno-burguesa e mergulhar nessa alegria de viver que somente se produz no mundo do real. (Aplausos).

Nossa escolha das variantes está certa. Para a escolha das variantes sempre nos detivemos naquelas que melhor definem o caráter a partir do discurso, a assim chamada "fala" do discurso. Aqui, camaradas, darei um pequeno exemplo para que saibam do que se trata.

Gógol, numa carta a Chtchépkin, pedia para que o intérprete pronunciasse suas palavras "sobretudo de maneira volumosa, clara, granulosa".[19] E por acaso vocês já ouviram, camaradas, alguma vez no palco, atores que ao representar Gógol, pronunciem as palavras de maneira volumosa, clara, granulosa? Mais adiante ele escreve: "Esforce-se de antemão, durante a leitura de seu papel, por pronunciar com firmeza cada palavra com uma linguagem simples, mas penetrante, — quase como um chefe de oficina fala a seus trabalhadores, quando os repreende ou os reprova por aquilo de que realmente sao culpados. Seu grande pecado é que você não sabe pronunciar com firmeza cada palavra: e por isso que você não domina completamente o seu papel. No governador você está melhor do que em todos os outros papéis, justamente porque você sentiu a necessidade de falar de maneira mais expressiva".

É claro que ainda é difícil para um ator que ontem interpretava uma bobagem qualquer de Romachov,[20] ou de qualquer outro autor, um ator que ainda ontem falava a linguagem do jornal ou a linguagem das comadres que ficam escutando as escondidas nos tribunais, — ainda lhe é difícil escapar disso e dar conta da música do discurso gogoliano. Escutem só que maravilhas há no texto de Gógol. Khlestakóv diz por exemplo: "Organizamos um whist em nossa casa: o ministro de assuntos estrangeiros, o cônsul francês, inglês, alemão e eu" — toda uma passagem construída com a letra "S".[21] Ou o diálogo entre Ukhovértov e o governador:

"Ukhovértov: Mandei o inspetor de bairro Púgovitsin com os subalternos limpar o passeio.

Governador: E o Derjimord, onde está?

Ukhovértov: Derjimord foi com os bombeiros

Govenador: E Prókhorov está bêbado?

Ukhovértov: Bêbado.

Governador: Como é que voces aguentam isto?

Ukhovértov: Só Deus e quem sabe. Ontem houve uma briga fora da cidade, — foi lá a fim de restabelecer a ordem e voltou bêbado". (risos)[22]

Vocês estão vendo que pérolas Gógol esparramou no "Inspetor Geral". Por acaso vocês já atentaram para isto — as letras "S" e "R", sua articulação — firme, granulosa, volumosa? Diante destas particularidades do texto, a dificuldade para o ator é extraordinária, pois tudo o faz recuar para trás, para a assim chamada verossimilhança, simplesmente sem sentido se por verossimilhança entende-se aquilo que se faz hoje no palco, porque tal verossimilhança é uma falsidade absoluta, uma incapaci-

dade total de agarrar a personagem, por assim dizer, a unha e o desejo constante de afundá-la em detalhes.

Quanto à escolha das variantes com as quais dotamos nosso novo texto cênico, o importante é que só agora nas academias despertaram e estão se ocupando desta questão. Compreenderam que é preciso, enfim, examinar esta abundância de variantes, na qual tem sido tão difícil nos orientarmos. Se tivessemos esperado os acadêmicos, não teríamos encenado "O Inspetor Geral" nem em 1.926, nem em 1.936, para seu centenário! Mas o fizemos na medida de nossos conhecimentos e de nossa habilidade.

Depois, nos dizem, sempre a propósito das variantes: "Permita-me dizer, é um sacrilégio. Como é que pode ser assim! Ora, Gógol anulou isto, jogou no lixo, e aí, veio Meyerhold, tirou de novo este texto do lixo e obriga o governador a pronunciá-lo!" Tais críticos esqueceram de ler com atenção tudo o que se escreveu a propósito de "O Inspetor". Para isto não é preciso em absoluto passar horas sentado diante dos arquivos, basta uma meia horinha na biblioteca, pois já se publicou muita coisa há muito tempo sobre este assunto.

Com freqüência não era Gógol quem fazia as supressoes sabe-se bem que os censores da época de Nicolau I simplesmente suavizavam ou mesmo suprimiam certas expressões que lhes pareciam indecentes, ofensivas ao pudor ou, de um modo geral, inadequadas na conversação das personagens. Pois imaginem vocês, camaradas, que tipo de público havia nessa epoca neste mesmo teatro Aleksandrínski, que figurões sentavam aqui, que uniformes bordados, que toilettes viu este notável edifício! É natural que Gógol tremesse perante este público e se dispusesse a revisar o seu texto de acordo com os pontos de vista dele e em fun

ção do conflito com a censura. Gógol conhecia bem a Terceira Seção[23] — e vocês acham que ele era tão bobo de levar sua obra para a imprensa sem consultar antes seus amigos mais experientes? É claro que estes seus caros amigos falavam com ele e o aconselhavam. Verificou-se, inclusive, que muitas das correções nos originais de Gógol não foram feitas por seu próprio punho.

... Dizem que Meyerhold cometeu um sacrilégio porque eliminou aquele riso do qual, de repente, todos têm saudades, e que com este riso ter-se-ia suprimido o próprio Gógol! Mas de que riso se trata? Se for o riso vazio do vaudeville, da farsa, este riso Gógol jamais o desejou. Isto se pode observar em varias de suas cartas.

Gostaria de dizer ainda algumas coisas de extrema importância.

O mais importante é com respeito a Khlestakóv. Pois nos disseram que Khlestakóv é antes de mais nada um homem extremamente vazio e este homem vazio, estúpido, vê-se em circunstâncias tais que o tomam por um inspetor. É disso que tudo decorre. Aquele mesmo Gógol em 1.846 (embora eu esteja "prisioneiro da alma noturna de Gógol") escreve a Sosnítski o seguinte: "Sem dúvida é preciso interpretar este papel na forma de um homem da alta "comme il faut", e de nenhum modo como um mentiroso e embromador, mas, ao contrário, com o desejo sincero de interpretar o papel como se ele estivesse num grau superior ao seu próprio, de maneira que no final de tudo apareça de forma evidente tanto o mentiroso, como o infâme, o covarde e o embromador sob todos os aspectos",[24] etc. Pois fica perfeitamente claro, camaradas, que há aqui uma indicação de que se trata decididamente de um tipo de aventureiro muito especial.

Tikhonrávov se surpreende como um cidadão de São Petersburgo, como Khlestakóv, par quem Óssip compra entradas para o teatro logo que aparece o dinheiro, nao sabe o que é comédia e pergunta:[25] "Comédia? Mas o que é comédia?", e depois diz: "Comédia é a mesma coisa que artilharia".[26] É claro que Khlestakóv sabia o que é uma comédia e seria ingênuo pensar o contrário. Mas esta passagem mostra um traço de Khlestakóv que nunca se interpretou e que e preciso interpretar. É, em princípio, um mistificador e um aventureiro. Se for assim, isto quer dizer que podemos ampliar ainda mais as possibilidades de ridicularizar Khlestakóv, quer dizer que nao estamos simplesmente diante de um fanfarrão qualquer que por acaso tenha caído naquela situação.

Ora, por que sera que ao invés de uma cidadezinha provinciana abandonada, ao invés de uma Tchukhlomá,[27] a cidade apareceu quase como uma capital? Eis o porquê. Nós nos dissemos: esta obra foi escrita por um autor cujas declarações estão numa porção de cartas absolutamente sinceras, onde se diz de forma direta: "Na realidade, não conheço a vida provinciana tão bem, gostaria de representar aquilo que vivo agora. Conheço melhor a vida da capital" (a citação é aproximada).[28] Declarava isto justamente no período em que escrevia "O Inspetor Geral". Via esta vida provinciana através do prisma da vida da capital. Existe, e claro, em cada uma de suas personagens o reflexo da burocracia da Petersburgo daquele tempo. Aqui está todo o encanto e o prazer do novo enfoque de "O Inspetor Geral". Era tentador demais fazer isto. Era tentador mostrar no palco nao uma cidadezinha provinciana abandonada, mas fazer com que cada um pudesse facilmente perceber ali os tipos da capital, contemporâneos de Gógol.

"A vida petersburguesa está viva diante dos meus olhos, suas cores estão vivas e fortes em minha memória. O seu menor traço..." etc. Assim escrevia Gógol em 15 de maio de 1.836. "Imagino o que teria sido se tivesse tomado qualquer coisa da vida petersburguesa em que me e agora mais e melhor conhecida do que a provinciana", — isto em 29 de abril de 1.836, — então, quando ele trabalhava no "Inspetor", tinha muita vontade de representar alguma coisa da vida petersburguesa.

Agora, quanto à cena muda que desconcertou a tantos. Gógol escreve a Chtchépkin em 1.846 (24 de outubro). "Preste especial atenção à cena final. É indispensável que seja como um quadro, um quadro impressionante. O governador deve estar completamente aturdido e de modo algum ridículo".

Então vejam, camaradas, quando o quadro se desenvolve, oferecemos com efeito uma cena muda, tal como sonhava Gógol, e que tem realmente por objetivo antes de mais nada "impressionar"; então percebemos que toda vez, mesmo que não terminemos o espetáculo antes da meia-noite e cinco,[29] o público inteiro permanece nos lugares, todo mundo, — e ainda demora muito tempo para começar a aplaudir o espetáculo porque o próprio público fica em estado de choque. E depois, se os que fazem a cena muda sao bonecos ou nao, isso vai ficar em segredo, — o que e que vo ces têm com isso?

Dizem-nos: "Que história é essa? Isso está cheio de mística". Mas para que ver aqui alguma mística? Dizem: "Se forem bonecos — é misticismo". (risos). A esta gente que diz que sou místico, que me acusa de ter feito também aqui um espetáculo místico, conto a seguinte anedota. Uma pessoa vem me visitar. Em meu quarto está acesa uma lâmpada num abajur verde que difun

de uma agradável penumbra, e na parede branca estão penduradas minhas calças (risos). Esta pessoa diz: "Sabe, vim à sua casa a negócios, mas aqui tem uma lâmpada num abajur verde, e lá na parede tem algo pendurado". (Sabe-se que são minhas calças) (risos). "Vou continuar a conversar com você só depois de você tirar aquilo dali, pois está parecendo alguém enforcado". (risos prolongados. Aplausos). Pergunto a voces, quem de nós é místico? Aquele que pendurou as calças? Creio, camaradas, que místico é aquele que tomou estas calças por um enforcado (risos). Pois vejam com que gente se é obrigado a lidar!

Ou, digamos, o erotismo. Vi todo tipo de espetáculos. Tive mesmo o prazer de estar em Paris e ver este mesmo erotismo nos teatros parisienses, no "Moulin Rouge" em Montmartre, enfim, vi também espetáculos aqui entre nós, na U.R.S.S.. E não sei, se por acaso ou nao, mas havia neles elementos eróticos, por exemplo na "Lisístrata", no Estúdio musical do Teatro de Arte. Em nenhuma crítica os atacaram pelo erotismo; mas é só eu montar "O Inspetor", para que, imediatamente, encontrem erotismo. Não compreendo absolutamente: onde é que está aqui o erotismo? Isto está parecendo com aquela história das calças. Há gente que, provavelmente, também vê erotismo em qualquer cena.

... Quer dizer que estes são meus três "pecados mortais": misticismo, erotismo e espírito associal. Ora, é claro, compreende-se: se não passam pelo palco bandeiras vermelhas e nao se canta a "Internacional", e se não há slogans que acompanhem o espetáculo, então dizem: "O Inspetor" não é revolucionário. Mas os que dizem isto são mais uma vez aqueles que sofrem de daltonismo, e que não conseguem enxergar sem essas bandeiras a densidade revolucionária desta obra.

... É evidente que em sua época "O Inspetor" foi de ponta a ponta uma peça revolucionária e só agora podemos montá-la, representá-la e percebê-la como tal.

Isso é tudo o que queria lhes expor em meu informe. (Aplausos).

2. NOTAS À TRADUÇÃO

I — EXPLICAÇÃO DO ESPETÁCULO

(20 DE OUTUBRO DE 1.925)

A edição soviética na qual a tradução está baseada informa-nos que este estenograma encontra-se no Arquivo Central de Literatura e Arte do Estado da U.R.S.S. e que algumas correçoes foram introduzidas a partir das notas de M. Kóreniev, assistente de direção de Meyerhold.

1. Trata-se do espetáculo "O Professor Bubus" ("Utchítiel Bubus"), de Faikó, encenado em 29 de janeiro de 1.925. Uma série de pantominas em ritmo retardado conferia ao espetáculo um aspecto sombrio e enigmático, símbolo de uma Europa em declínio e decadente que a peça se propunha mostrar, embora de forma elegante e refinada. A cenografia sofisticada construída por Iliá Tchlepianov apresentava um semicírculo compacto de bambus que tiniam ao toque dos atores. No plano superior, numa concha dourada, um pianista de fraque executava peças de Liszt e Chopin, intercaladas com os "fox-trot" de uma banda de jazz. Após vários espetáculos nos quais Meyerhold desnudara completamente o palco, voltava agora a recobrí-lo com este cercado de tubos sonoros, escondendo novamente do público os segredos técnicos de teatro.

2. A palavra Сценарий ("stsenari") em russo apresentatrês significações principais: argumento e roteiro na acepção cinematográfica, e adaptação, no sentido artístico, por exemplo, adaptação de uma obra literária. Meyerhold utiliza freqüentemente, como se verá, termos técnicos retirados da linguagem cinematográfica, o que mostra a forte influência que o cinema passará a exercer cada vez mais na estruturação da linguagem cênica de seus espetáculos.

3. N. O. Diur (1807-1839) representou o papel de Khlestakóv na primeira encenação de "O Inspetor Geral" no Teatro Aleksandrínski em 19 de Abril de 1.836.

4. O encenador refere-se aqui a sua montagem de "O Mandato" ("Mandát"), texto de Erdman, representado em 20 de Abril de 1.925. A encenação de Meyerhold criava uma espécie de museu de cera, com a fixidez alucinada das personagens, burgueses bem-vividos que sonham com a restauração do velho regime e que eram dispostos em círculos concêntricos móveis em poses geladas de manequins grotescos, fixando os espectadores com olhos esbugalhados. Resultava numa estranha comicidade o contraste entre o entorpecimento fúnebre e os lances improvisados das cenas do espetáculo.

5. Literalmente Игра нутром ("igrá nutróm") significa jogo pelo "interior", denominado por Stanislávski "perejiványie".

6. A texto indica o Archim: antiga medida russa que equivale a 0,71m. Traduziremos por 1m.

7. Mary Pickford, nascida em 1.893, foi uma atriz e produtora americana que realizou vários filmes com Griffith.

8. Os painéis formavam a seqüência de superfícies polidas a que se refere o encenador. O espaço cênico era limitado por esses painéis de mogno que formavam um arco com onze portas dispostas uma ao lado da outra. O painel central, denominado por Meyerhold "painel do plano de fundo", compreendia três portas e podia se abrir formando uma espécie de portão, de modo a deixar passar um praticável que surgia do fundo escuro do palco, já pronto para dar início à ação: cenário, personagens, posições e marcações de cena rigorosamente dispostos. Cf. Caderno de Ilustrações, fig. 1 e fig. 2.

9. Esta esclusa não foi construída. No episódio cuja ação se passa no hotel desceria um praticável especial da parte superior do palco com o cenário já todo montado, parando no centro do portão aberto.

10. Meyerhold mostra a reprodução deste quadro que tinha visto em Roma no verão de 1.925.

11. "O Covarde" é o título dado na U.R.S.S. ao filme do diretor americano James Cruze, "The fighting Coward", 1.924.

12. Meyerhold estruturou finalmente o espetáculo em 15 episódios.

13. Quando se refere às cenas e aos atos, Meyerhold segue a divisão e numeração do texto de Gógol. Em língua portuguesa a peça "O Inspetor Geral" de Gógol foi publicada pela Editora Abril S/A, 1ª edição, S. Paulo, 1.976, em tradução indireta do francês de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e em tradução direta do russo de Zigmunt Turkow e Isaac Paschoal pela Cia. Editora Leitura, Rio de Janeiro, 1.945.

14. A palavra "Щасть" ("chast") em russo nao possui tradução exata para o português. Trata-se de uma expressão de interjeição de difícil tradução, cuja variante mais exata neste contexto nos pareceu "Zás" e que aparece no final da cena dois do Ato I da peça, quando o governador diz: Este maldito inspetor incógnito não me sai da cabeça. Espera só e você vai ver a porta se abrir e — Zás...". Neste momento a porta se abre e entram Bóbtchinski e Dóbtchinski, dando início à cena três do Ato I.

15. Esta e outras cenas do espetáculo de Meyerhold, citadas aqui pelo próprio encenador, serão analisadas e explicadas com mais detalhes em nosso "Estudo da Encenação", a seguir.

16. "Drojki" e um tipo de carruagem simples, aberta e com quatro rodas.

17. Referência à introdução que Gógol escreveu para a peça ("Personagens e Figurinos. Observações aos Senhores Atores").

18. Esta personagem aparece não apenas nesta cena, mas durante todo o espetáculo. Trata-se do "Capitão" que no texto do Gógol aparece como uma referência na imaginação e na lembrança de Khlestakóv, mas que na encenação de Meyerhold acompanhará o

herói por todas as partes como uma sombra.

19. A peça "A Floresta" ("Liés") de Ostróvski foi encenada por Meyerhold em 1.924, quando o diretor já demonstra a sua disposição em reelaborar as velhas comédias do século XIX em tom moderno. Meyerhold cumpria o slogan "Voltar a Ostróvski" que Lunatchárski havia lançado em abril do ano anterior. Nesta montagem, ao lado de um cenário ainda marcadamente construtivista e abstrato, aparecem, no entanto, alguns elementos cenográficos realistas, como espelhos, bancos, portas, mesas com comida. Observa-se que, após o rigor geométrico e o tecnicismo dos espetáculos precedentes, inicia-se agora uma fase no processo de criação do encenador, onde as sugestões figurativas e as cores com que reveste a cena passavam a aludir, ainda que sempre conservando uma essência funcional, dados da realidade ou de uma época com um refinado gosto de decoração. "O Inspetor Geral" de 1.926 insere-se nessa nova orientação do trabalho de Meyerhold.

20. Liejanka: trata-se de uma saliência comprida de alvenaria que serve como leito. Cf. Caderno de Ilustrações, fig. 9.

21. "O Baile de Máscaras" de Liérmontov foi encenada por Meyerhold, música de A. K. Glazunov, com estréia no Teatro Alexsandrínski em 25 de janeiro de 1.917.

22. N. P. Lamánova, famosa modista de Moscou, freqüentemente consultada pelos teatros a propósito dos figurinos dos espetáculos.

23. Meyerhold pretendia utilizar nestas cenas um "Treliáj" (em russo: Трельяж), um grande espelho de três faces. No entanto, a cena foi montada de outro modo e o grande espelho não foi utilizado em sua cenografia.

24. No espetáculo permaneceu apenas um armário na cena em que Ana Andréievna e Maria Antónovna se trocam. (Episódio 5: "Repleta de um ternísimo amor").

25. A cena do suborno de Khlestakóv pelos funcionários obteve no espetáculo de Meyerhold uma das soluções cênicas mais surpreendentes de toda a montagem. As entrevistas particulares, com cada funcionário separadamente que constavam no texto original de Gógol, foram substituídas, como o encenador indica aqui, por quinze portas que se abrem simultaneamente e por onde os funcionários oferecem dinheiro com a mão estendida. Para maior detalhamento dessa cena ver análise de episódio 9 — Os Subornos no Estudo da Encenação, p. 162.

26. No espetáculo não havia arcos e nem cortinados: os mercadores entravam em cena pelas portas do dispositivo cênico.

27. Meyerhold denomina "pré-jogo" certas seqüências na atuação do ator que precedem e preparam uma dada situação cênica de modo a concentrar o máximo de tensão, com o objetivo de suscitar no espectador a intensificação da expectativa quanto à progressão da ação.

28. Ao invés do policial aparecia no espetáculo um mensageiro com um pacote. As palavras que o policial pronunciava no tex

to de Gógol ("em missão especial acaba de chegar o tal...") surgiam escritas num enorme telão branco que subia de baixo como uma cortina e fechava todo o palco. Um minuto depois desaparecia por cima, e diante dos espectadores apareciam os grupos de personagens imóveis, isto é, a cena muda final. Cf. análise do último episódio ("Uma confusão sem igual"), p. 181.

29. Sobre o final do espetáculo A. V. Lunatchárski escreveu: "Com um só lance de varinha mágica do genial diretor, Meyerhold mostra o terrificante automatismo, o horror estampado na morbidez do mundo representado por Gógol e que estava ao seu redor. Enquanto que o grupo das marionetes aterradoras se imobiliza de uma vez por todas, o pavor desses monstros diante da idéia de uma arrasadora inspeção geral, e o movimento que antes os animava se transformam então numa dança mecanizada inexpressiva, em cujos espasmos se agita, através da platéia, a guirlanda de toda essa canalha humana. Tendo assim decomposto este mundo em quietude e movimento, Meyerhold com sua voz poderosa de artista clarividente diz: "vocês estão mortos e o vosso movimento é cadavérico". (A. V. Lunatchárski, Obras Completas em oito Tomos, Ed. Khudójestvenaia literatura, Moscou, 1.964). Esse texto está publicado em francês numa coletânea que reúne artigos do crítico publicados entre 1.908 e 1.933 (ano de sua morte), intitulada Théâtre et Révolution, Ed. François Maspero, Paris, 1.971 (Prefacio de Emile Copfermann).

30. Trata-se de uma das personagens da peça "A Desgraça de ter espírito" ("Gore ot umá") de A. S. Griboiédov, encenada por Meyerhold em duas versões.

31. P. Starkóvski (1.884-1.964), ator importante do Teatro da Revolução e do Teatro de Meyerhold. Interpretou também a personagem Fámussov na segunda versão cênica de "A Desgraça de ter Espírito", em Leningrado, 1.935.

32. Meyerhold se refere àquilo que Gógol escreve sobre o Governador em suas "Observações aos senhores atores, personagens e figurinos": "A passagem do medo à alegria, da baixeza à arrogância é bastante rápida, como ocorre numa pessoa com inclinações de espírito desenvolvidos de forma grosseira".

33. O ator M. A. Tchékhov interpretava o papel de Khlestakóv no espetáculo do Teatro de Arte de Moscou em 1.921.

34. "O Baile de Máscaras" de M. Liérmontov, encenada por Meyerhold em 1.917.

II — CONVERSA COM OS ATORES

(17 DE NOVEMBRO DE 1.925)

Segundo a edição soviética, este texto resulta das anotações pessoais e da elaboração de M. M. Kóreniev, cuja cópia encontra-se no Arquivo Central de Literatura e Arte do Estado da U.R.S.S.

O objetivo da conversa era apontar características das personagens, estimular a imaginação dos atores e fazê-los manifestarem-se a respeito de suas próprias personagens. O texto se baseia, fundamentalmente, nas questões e reflexões de Meyerhold e suas respostas às perguntas e réplicas dos atores. Daí a relativa fragmentação do texto. As réplicas dos atores são reproduzidas apenas parcialmente. Certas réplicas de Meyerhold sem relação direta com as características das personagens foram omitidas pela edição soviética, sem indicar as omissões com reticências ou qualquer outra indicação de quebra de discurso.

1. O encenador cita as palavras da rubrica de Gógol à quinta cena do Ato V da edição de 1.886 de "O Inspetor Geral".

2. A concepção de Meyerhold, no entanto, se modificará. O espetáculo resultará, ao final, extremamente luxuoso, dando a impressão de uma grande capital.

3. A formalização cênica foi projetada por Meyerhold.V. Dmítriev começou a trabalhar no projeto do encenador: esboçou os croquis dos dispositivos cênicos e dos figurinos, mas não terminou o trabalho. A tarefa foi então atribuída a I. Chlepiánov, mas este também não concluiu o projeto. A. Golovin e M. Zándin foram propostos como figurinistas, mas também não realizaram a proposta. Finalmente, V. Kisseliôv foi o realizador responsável pelo espetáculo (figurinos, maquilagem, objetos cênicos e iluminação). O trabalho de escultura da cena muda final ficou a cargo de V. N. Petrov.

4. Pintores da época de Gógol: A. Venetsiánov (1.780-1.847), P. Fedótov (1.815-1.852), O. Kiprenski (1.782-1.836).

5. P. V. Tsetnierôvitch (1.894-1.963) foi um dos diretores assistentes do espetáculo.

6. Referência ao álbum "A época de Gógol. Desenhos originais do conde I. P. de Balmen (1.838-1.839)", Moscou, Editora Ficher, 1.909.

7. A. A. Temérin era ator do Teatro de Meyerhold e fotografou quase todos os espetáculos do teatro a partir de 1.925.

8. O Terceiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou nessa epoca já tinha se transformado em Estúdio E. Vakhtangov e preparava o espetáculo "Borís Godunôv" de A. S. Púchkin, sob a direção de Meyerhold, mas a montagem não foi concluída.

9. Ulita e uma personagem da peça "A Floresta".

10. Trata-se de uma indicação de Gógol nas suas "Observações aos senhores atores".

11. O ator N. Bogoliúbov, no início dos ensaios, interpretava o papel de Óssip, mas acabou não fazendo o papel.

12. O papel de Khlestakóv foi interpretado nos ensaios tanto por E. Gárin, como por S. Martínson que fará o papel apenas a partir de 1.929.

13. No espetáculo, Khlestakóv nao era calvo. Ver descrição detalhada de Khlestakóv na análise de Episódio 4, "Depois de Penza".

14. Trata-se da personagem criada por Meyerhold que acompanhará o tempo todo Khlestakóv, como uma espécie de duplo misterioso do herói.

15. O resultado final dessas cenas não se realizou exatamente como o planejado, mas conservou em todo o espetáculo sua intencionalidade. A. V. Lunatchárski fará referência aos quadros do pintor flamengo Jordaens (1.593-1.678), a propósito de várias cenas do espetáculo concebidas dentro de uma atmosfera de sensualidade bestial e fisiológica. Cf. "O Inspetor Geral" de Gógol-Meyerhold", artigo publicado na Revista "Nóvi Mir" (Mundo Novo), nº 2, 1.927 e que integra a edição francesa, A. V. Lunatchárski, Théâtre et Revolution, Ed. François Maspero, Paris, 1.971. Op. Cit., pp. 67-83.

16. "Skorogovorki", de difícil tradução para o português, corresponde em russo a uma palavra, locução ou seqüência de palavras cuja pronúncia é dificultada pelos sons repetitivos e a rapidez da enunciação. Meyerhold refere-se ao discurso desordenado e incompreensível de Bóbtchinski e Dóbtchinski.

17. Estriugo é uma das personagens de "O Cornudo Magnífico", texto de Crommelynck, encenado por Meyerhold em 1.922, onde o construtivismo cênico incorporava o trabalho do ator e o novo sistema teatral criado pelo encenador, a "biomecânica". A personagem se expressava nesta encenação, mais por gestos do que por palavras. Todo o jogo interpretativo era uma espécie de pantomima.

18. Assim como Khlestakóv, também o governador não aparecia calvo no espetáculo. Tinha o cabelo curto com grandes entradas.

19. O senador Ableúkhov é a personagem principal do romance de Andréi Biéli, "Petersburgo", cuja encenação no Teatro de Arte de Moscou-Número Dois, estreou em 14 de Novembro de 1.925. Mikhaíl Tchékhov, sobrinho do dramaturgo, interpretava Ableúkhov.

20. Pliuchkin e uma das personagens de "Almas Mortas" de Gógol.

21. I. Urálov (1.872-1.920) representou o governador na primeira versão cênica de "O Inspetor Geral" no Teatro de Arte de Moscou, em dezembro de 1.908.

22. "Kvas" é uma bebida fermentada a base de pão de centeio e muito popular na Rússia.

23. No espetáculo os comerciantes estavam em cena, enquanto os oficiais formavam um coro e ao mesmo tempo uma espécie de escultura humana.

III — OBSERVAÇÕES NOS ENSAIOS DO PRIMEIRO ATO

(13 DE FEVEREIRO E 4 DE MARÇO DE 1.926)

Este texto resulta das anotações de M. M. Kóreniev, que fez a revisão para a edição soviética.

1. V. Makchéiev (1.843-1.901) e V. Davídov (1.849-1.925) eram atores dos teatros imperiais de S. Petersburgo (o primeiro, ator do Teatro Máli e o segundo, do Teatro Aleksandrínski). Exemplo de atores "declamatórios" contra os quais Stanislávski se insurgiria.

2. Na peça de P. Sukhotin e N. Chtchekotov "A volta de Don Juan", encenada pelo Teatro da Revolução em abril de 1.923, quando Meyerhold o dirigia e P. Starkóvski interpretava o papel de Don Juan, no qual, segundo se dizia, podia-se facilmente perceber a figura de Kerenski.

3. Ao receber a carta sobre a chegada do Inspetor, o governador sente-se mal e entra acompanhado de seu médico, Guíbner, com a mao no coração. Ver descrição e análise desta cena em "O Estudo da Encenação", p. 115.

4. "Acalme-se", em alemão no texto.

5. "Porque está falando assim", em alemão.

6. "Isso, eu já disse", em alemão.

7. "Este chefe dos Correios..."Deus!", em alemão no texto.

8. Meyerhold manteve esta conversa depois que Starkóvski lhe mostrou as três primeiras cenas da peça que haviam sido ensaiadas pelo diretor M. Kóreniev.

9. An und für sich: por si próprio, por si mesmo.

10. A palavra "xale" aparece na réplica do juiz: "Pois bem, se, por exemplo, alguém tem um casaco de peles que custa quinhentos rublos e para a mulher um xale...".

IV — DE UMA CONVERSA COM OS ATORES

(15 DE MARÇO DE 1.926)

Segundo a edição soviética, este texto é parte de um artigo de V. Meyerhold e M. Kóreniev, "Algumas observações sobre a encenação de "O Inspetor Geral" no GOSTIM (Teatro Estatal Meyerhold) em 1.926-1.927", publicado no livro "Gógol e Meyerhold", Moscou, Ed. "Nikitinskie Subbotniki", 1.927, pp. 80-83. Trata-se de um estenograma elaborado por Kóreniev.

1. "A saída do Teatro" (1.842) é uma peça curta, em um ato, escrita por Gógol onde um grupo de pessoas emite suas opiniões sobre uma peça de teatro que acabaram de assistir. Gógol expõe, a partir da discussão entre as personagens, suas concepções sobre o teatro e sobre a incompreensão do público e da crítica diante de novas formas.

2. Citação do próprio Gógol em "Quatro cartas para várias pessoas à propósito de "Almas Mortas".

3. "Os Jogadores" é uma comédia satírica em um ato escrita por Gógol entre 1.832 e 1.837.

4. Em "Os Jogadores" (cena VIII) um dos personagens diz: "Na escada vejo uma faxineira, um verdadeiro monstro; um soldado lhe faz a corte, parece que está em jejum...". No "Inspetor" de Meyerhold a faxineira torna-se uma personagem na cena do hotel. Ver "Estudo da Encenação", p. 138.

V — INFORME SOBRE "O INSPETOR GERAL"

(24 DE JANEIRO DE 1.927)

Este informe foi lido em Leningrado, no Teatro Acadêmico do Drama (antigo Teatro Aleksandrínski). Após a exposição, os atores do GOSTIM apresentaram dois episódios do espetáculo e foram projetados alguns diapositivos de cenas de outros episódios. Seguiu-se depois um debate.

1. QUINZE TESES PARA QUINZE EPISÓDIOS

O original deste texto encontra-se no Arquivo Central de Literatura e Arte do Estado da U.R.S.S.

1. Apesar dos artigos favoráveis de A. V. Lunatchárski, A. A.

Gvózdiev, A. L. Slonimski, I. Glebov e V. Maiakóvski, alguns jornais e revistas de Moscou publicaram críticas negativas, atacando Meyerhold pela reformulação do texto de Gógol e pelo tom "místico" de sua encenação. A polêmica sobre o espetáculo de Meyerhold resultou em duas publicações coletivas: "O Inspetor Geral no teatro Meyerhold" e "Gógol e Meyerhold", Moscou, 1.927.

2. DO ESTENOGRAMA DO INFORME

O original deste estenograma encontra-se no Arquivo Central de Literatura e Arte do Estado. Este discurso, anotado de forma confusa, teve que ser corrigido pelos redatores da edição soviética que efetuaram algumas alterações de ordem estilística e reduziram certos trechos que pareciam desarticulados.

1. Meyerhold tinha sido nomeado em 1.920 o Chefe do Departamento Teatral do Comissariado de Educação e havia lançado o movimento "Outubro Teatral", cuja proposta era a criação de um teatro diretamente empenhado nas polêmicas políticas e que refletisse as idéias do comunismo com o mesmo realce dos comícios e cartazes.

2. Anatoli Vasílievitch Lunatchárski, então o Comissário da Instrução Pública, havia proposto um retorno aos clássicos da dramaturgia russa como uma forma de se encontrar novas alternativas ao repertório a ser levado pelo novo teatro soviético que surgia. Lançara, assim, o slogan "Voltar a Ostróvski".

3. Aqui fica evidente que, para Meyerhold, fazer uma revolução no teatro significava, antes de mais nada, pesquisar formas novas para a linguagem teatral, objetivando a criação de um teatro cuja tendência política não impedisse a livre experimentação formal do artista. Ainda, como o encenador deixa claro, o criador revolucionário, o ator revolucionário não deveria apenas possuir uma determinada concepção de mundo, mas, sobretudo, o pleno domínio da técnica de seu ofício.

4. Konstantin Trenióv (1.878-1.945) pertencia ao grupo de escritores que formava a geração mais velha da revolução. A estréia da sua peça "Liubov Iarovaia" aconteceu no Teatro Malí em 22 de dezembro de 1.926. A peça tratava de temas contemporâneos: a ação se passa durante os dias da guerra civil e mostra a luta entre os brancos e os vermelhos. Meyerhold dirá, ainda a propósito da peça de Trenióv (Cf. "Sobre o espetáculo "Liubov Iarovaia"", no mesmo volume da edição soviética) que o espetáculo "marca uma data histórica no desenvolvimento dos princípios do "Outubro Teatral" e que se "trata de um drama de uma qualidade incomparavelmente superior a todas as peças apresentadas nos dois ou três últimos anos no Proletkult ou no Teatro da Revolução". E ainda: "O aperfeiçoamento das técnicas de representação, a elevação da qualificação dos encenadores são questões que estão na ordem do dia para os trabalhadores do teatro revolucionário. Se esses teatros querem permanecer revolucionários, é preciso rejeitar as técnicas do velho naturalismo, mas também, não se perder no domínio de esquemas abstratos".

5. Esta peça de Faikó foi montada pelo Teatro de Arte de Moscou Nº 2, em 1.926.

6. Trata-se de uma adaptação para teatro do romance de F. Gladkov (1.883-1.959) escrito em 1.921 e muito popular nos anos 20. A adaptação teatral estreou em 1.926 em Moscou e foi montada em muitos teatros da província.

7. Meyerhold indica mais uma vez os riscos que se apresentavam à nova dramaturgia soviética. Vários autores para mostrar o contexto e as condições de vida que cercavam o período da NEP (Nova Política Econômica) utilizavam procedimentos naturalistas como forma de representação da realidade.

8. Referência ao artigo de Lenin "Sobre o caráter de nossos jornais", Obras Completas, Tomo 37, 5ª edição.

9. Carta ao ator Chtchépkin de 3 de dezembro de 1.842.

10. Os pintores "peredvíjniki" formavam um grupo de artistas no século XIX fortemente marcados pela tendência realista e que promoviam exposições ambulantes. Daí sua denonminação proveniente de "peredvínut" (mover, deslocar, mudar) e de "peredvijénie" (movimento, locomoção, deslocamento). A arte dos pintores ambulantes "peredvíjniki" com seu realismo populista significa para Meyerhold tudo aquilo que ele rejeitava e desprezava em arte.

11. Trata-se do telegrama de V. Bebutov que dizia o seguinte: "Ao mestre, professor e amigo, felicitações pelo Ano Novo. Não caia prisioneiro da alma noturna de Gógol. Do aluno fiel que te quer bem e brinda pelos seus triunfos. Valeri". V. Bebutov no final de 1.924 montou também "O Inspetor Geral".

12. Meyerhold, ao que parece, faz alusão aqui ao crítico E. Beskin que em seu artigo "A realidade e as lágrimas de "O Inspetor Geral" de Gógol", publicado na revista "Nóvi Zrítel" (O Novo Espectador), Moscou, 1.926, Nº 50, declarava que "nos anos 40, Gógol submeteu-se definitivamente ao obscurantismo e chegou até mesmo a renegar o seu "Inspetor"", utilizando ainda citações de Gógol sobre o Inspetor ("O Desfecho do Inspetor") e trecho de uma carta do ator Chtchépkin a Gógol. No que se refere às palavras que Gógol enviou em 24 de outubro de 1.846 para Chtchépkin, o dramaturgo colocava na boca do Primeiro Ator (o próprio Chtchpépkin) uma réplica que apontava "a nossa querida cidade repugnante é bem pior do que qualquer outra e onde nossas paixões andam à solta como seus funcionários odiosos...". O ator responde em carta de 8 de maio de 1.847, protestando contra um tal enfoque, ao que Gógol responde em outra carta, acalmando o ator e cujo uso fará Meyerhold adiante em seu pronunciamento.

13. Citação da "Confissão do autor" de Gógol.

14. O pintor K. Petrov-Vódkin, nessa época, elaborava com Meyerhold a cenografia do espetáculo "História de uma cidade" de Saltikov-Chtchedrin, mas Meyerhold acabou não montando o espetáculo.

15. Meyerhold cita aqui uma frase da carta que Gógol enviou a S. Aksákov de 5 de março de 1.841 onde escreve: "É preciso eli

minar certas características dos papéis que se encontram no início do livro da primeira edição".

16. Trata-se provavelmente dos filmes de Fairbanks: "Robin Hood", 1.922, "The Thief of Bagdad", 1.924, Don Q, 1.925. E os de Chaplin: "Pay Day", 1.922, "The pilgrim", 1.923, "The gold rush", 1.925.

17. Meyerhold faz alusão ao artigo de M. Bronkov, "O espectador-soldado vermelho sobre "O Inspetor" de Meyerhold" (Komsomolskaia Pravda, 18 dezembro 1.926), onde, entre as opiniões dos soldados vermelhos sobre a encenação, destacam-se "a grande importância social do espetáculo", "a atenção que se prende ao ritmo rápido", "a maquinização", "uma orientação ao cinema".

18. Em seu discurso sobre Gógol de 27 de abril de 1.909, V. Briússov considerava como "traço fundamental da alma de Gógol" a sua "tendência ao exagêro, à hipérbole". Recusando-se a "considerar Gógol um realista coerente, em cujas obras se refletiria fielmente a realidade do seu tempo", Briússov afirmava que "Gógol embora se esforçasse por ser escritor de costumes, sempre se transformava num sonhador, um fantasiador e, de fato, refletia em suas obras apenas o mundo ideal de suas visões". (Revista "Vesí", Moscou, 1.909, nº 4) apud edição soviética, v. II, p. 542.

19. Carta de 24 de outubro de 1.846.

20. Boris Romachov (1.895-1.958) autor de uma das primeiras obras sobre a industrialização e criador das primeiras comédias soviéticas encenadas pelo Teatro da Revolução.

21. A transliteração da frase em russo evidencia o jogo sonoro:
У нас и вист составился министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и Я.
Transliterando: "U nás i vist sostávilsia: ministr inostránikh diél, frantsuski poslanik, anglíski, nemétski poslanik iá".

22. O ator que interpretava Ukhovértov pronunciava o "r" como "rrr" (triplicando o som "r"), o que suscitava uma associação com o apito de um policial. Meyerhold também pronunciava as réplicas dessa maneira, o que, evidentemente em russo, soa de forma muito estranha e curiosa. O encenador demonstra aqui que o seu trabalho cênico levava em conta, antes de mais nada, a estruturação da linguagem gogoliana repleta de jogos sonoros, trocadilhos e os mais variados matizes linguísticos com que Gógol tecia o discurso de seus textos.

23. A 3ª Secção da Chancelaria do Tzar, criada por Nicolau I e encarregada da polícia política, existirá de 1.826 a 1.880 e se ocupará também da censura teatral.

24. Carta de 2 de novembro de 1.846.

25. Referência a N. Tikhonrávov, "Ensaio sobre a história do texto da comédia de Gógol "O Inspetor Geral" em "O Inspetor Geral - Comédia em cinco atos, Primeiro texto cênico, Moscou, 1.886, baseado em manuscritos de Gógol.

26. Estas réplicas da primeira variante cênica foram incluídas no texto do espetáculo de Meyerhold.

27. Tchukhomá é uma cidadezinha da província de Kostromá, muito distante e isolada.

28. Gógol escreveu a M. Pogódin em 15 de maio de 1.836. "A província já surge fraca em minha memória, os seus traços estão pálidos, mas a vida petersburguesa está viva diante de meus olhos, sua cores estão vivas e fortes em minha memória. Basta o seu menor traço — e aí então esses meus compatriotas ganham vida!"

29. Os espetáculos começavam às 8 horas da noite, e portanto, o espetáculo de Meyerhold durava por volta de quatro horas.

3. ESTUDO DA ENCENAÇÃO

3. ESTUDO DA ENCENAÇÃO

A reconstituição da montagem nos seus aspectos cenográficos, sonoros, musicais e indumentários baseia-se em pesquisa bibliográfica e em levantamento do material documentário existente que foi possível encontrar sobre a encenação.

Dentre a bibliografia específica sobre o teatro de Meyerhold, é preciso destacar uma obra coletiva, **Vstrêtchi s Meyerholdom - sbornik vespominanii** (Encontros com Meyerhold coletânea de recordações), Editora VTO, Moscou, 1967, composta por inúmeros artigos escritos por histotiadores do teatro (A. Fevralski, P. Markov), escritores (I. Ehrenburg, I. Olêcha, A. Faikô), encenadores e atores (S. Eisenstein, S. Vakhtângov, B. Zakhâva, E. Gârin e outros), contemporâneos de Meyerhold que dão testemunhos pessoais de todo seu trabalho criativo e onde foi possível encontrar informações valiosas sobre a montagem de "O Inspetor Geral".

Também o livro de K. Rudnítski, **Meyerhold**, Editora "Iskustvo", Moscou, 1981, apresenta uma análise e descrição bastante detalhadas de vários quadros do espetáculo num capítulo específico intitulado "Gôgol", pp. 325-354.

O estudo de Béatrice Picon-Vallin ("'Le Revizor' de Gôgol-Meyerhold" em, Les Voies de la Création Théatrale - Mises en scène années 20 et 30, Éditions du C.N.R.S., vol. VIII, Paris, 1979), baseado em fontes soviéticas, oferece farto material fotográfico e foi aqui de extrema utilidade.

Importantes avaliações sobre o espetáculo, e das quais também me utilizo, foram feitas por A. V. Lunatchárski em um longo artigo de abril de 1926, "'O Inspetor Geral' de Gógol--Meyerhold", publicado em francês numa coletânea de seus artigos, intitulada **Théâtre et Revolution**, Librairie François Maspero, Paris, 1971.

Também Walter Benjamin, ao que tudo indica, esteve presente ao espetáculo de Meyerhold em Moscou, bem como em alguns dos ensaios, quando de sua estada ali por dois meses, no inverno de 1926, e faz observações interessantes sobre o impacto da produção no ambiente moscovita em seu **Diário de Moscou**, publicado entre nós pela Cia. das Letras, São Paulo, 1989.

Diferentes aspectos, detalhes específicos, pequenas e úteis descobertas foram sendo resgatados pouco a pouco no contacto com a bibliografia mais geral sobre o teatro russo, citada no final do trabalho. Impossível, é certo, substituir a observação direta. A intenção é tão somente evocar aqui a riqueza da encenaçao, sua densidade e organicidade minuciosas no trabalho com a escritura dramática gogoliana, para deixar revelar a criação teatral nos seus diversos aspectos e a poética que a inspirou.

Para o estudo e citações da peça de Gógol foram consultadas as seguintes edições do texto em russo:

Gógol, N. V., Polnóie sobránie sotchinénii (Obras Completas), Moscou, Editora da Academia de Ciências da U.R.S.S., 1952.

Gógol, N. V. , Sotchinénia (Obras), New York, International University Press.

Um caderno de ilustrações, constituído de esboços, desenhos e fotos, acompanha esse capítulo para o maior detalha

mento de certas cenas.

***

Na encenaçao de Meyerhold, a peça de Gógol se afigurava "completamente modificada, com alterações, acréscimos, novas cenas", como mencionavam os cartazes do espetáculo que retomavam os termos de uma carta de Gógol à Chtchépkin, datada de dezembro de 1.842.

O primeiro ato de "O Inspetor Geral" corresponde na encenaçao aos episódios 1, 2, e 3. O segundo ato, ao episódio 4; o terceiro ato desdobra-se nos episódios 5, 6, 7, 8, o quarto ato nos episódios 9, 10, 11 e 12 e o quinto ato do texto gogoliano corresponde aos episódios 13, 14 e 15 do espetáculo meyerholdiano.

Cada episódio traz um título que sintetiza de certo modo o movimento da açao, ao mesmo tempo que explicita o seu tema-condutor, espécie de "leitmotif".

São os seguintes os títulos dos episódios que compõem o espetáculo:

. Episódio 1: A carta de Tchmíkhov
. Episódio 2: Um fato imprevisto
  Episódio 3: O unicórnio
. Episódio 4: Depois de Penza
. Episódio 5: Repleta de um ternísimo amor
. Episódio 6: A procissão
. Episódio 7: Em torno de uma garrafa de Tolstobriuchka
. Episódio 8: O elefante desmorona
. Episódio 9: Os subornos

. Episódio 10: Senhor Finanças

. Episódio 11: "Beija-me"

. Episódio 12: A benção

. Episódio 13: Sonhos sobre Petersburgo

. Episódio 14: Uma festa, pois e, uma festa

. Episódio 15: Uma confusão sem igual

Esses episódios foram agrupados em três partes com cinco episódios na primeira delas, seis na segunda e quatro na terceira, percorrendo os atos e cenas do texto de Gógol em ordem cronológica sem romper a ordem dos acontecimentos e do desenvolvimento da ação.

Esta divisão em episódios já havia sido experimentada por Meyerhold em outros espetáculos. Afigurava-lhe esta estrutura ser mais apropriada ao modo de percepção do espectador moderno, além de permitir também, uma ênfase maior na ação teatral do que no texto literário.

Mas adequava-se, sobretudo, a própria técnica de composição gogoliana que, ao invés de um desenrolar lógico, constrói a ação através de quadros isolados, cada qual, organicamente tecido segundo uma unidade de atmosfera, mas que no conjunto perfazem uma linha de ação tortuosa, repleta de armadilhas, surpresas e imprevistos. Neste sentido, as diferentes cenas do texto parecem estar justapostas nos episódios meyerholdianos de maneira mecânica, quando, na verdade, encobrem uma lógica própria, por vezes fantástica ou absurda, bem típica do procedimento artístico de Gógol.

Para cada episódio Meyerhold reagrupou um certo numero de cenas em torno de um mesmo tema e sob um único título. Cada um dos episódios forma, portanto, uma totalidade com sua

própria intriga, seu início, seu fim e seu estilo cênico proprio.

Vejamos de forma esquemática a correspondência entre os atos e cenas da versão de 1.842 do texto gogoliano e o espetáculo em episódios de Meyerhold:

ESPETÁCULO DE MEYERHOLD	CORRESPONDÊNCIA COM OS ATOS E CENAS DO TEXTO DE GÓGOL
1ª PARTE	
Episódio 1: A carta de Tchmíkhov	**Ato I - Cenas 1 e 2**
"Vou ler para os senhores uma carta que recebi de Andrei Ivánovitch Tchmíkhov" (O governador, Ato I, cena 1)	
Episódio 2: Um fato imprevisto	**Ato I - Cenas 3, 4, 5**
Todos: "Que foi? Que aconteceu? Dóbtchinski: "Um fato imprevisto: estamos chegando no hotel..." (Ato I, cena 3)	
Episódio 3: O Unicórnio	**Ato I - Cena 6**
Aparição fantasmagórica dos oficiais. Inspirado no conto "A Avenida Niévski". Suprimido na versão final do espetáculo e certas partes acrescentadas ao episódio 5.	

Episódio 4: Depois de Penza — **Ato II - Cenas 1 a 10**

Khlestakóv e o oficial de passagem chegam de Penza onde perderam no jogo todo o dinheiro.

Episódio 5: Repleta de um ternísimo amor — **Ato III - Cenas 1, 2, 3**

"Minha alma, ele dizia, está repleta de um ternísimo amor"
(Ana Andréievna, numa variante do texto de Gógol)

2ª PARTE

Episódio 6: A Procissão — **Ato III - Cena 5**

Episódio 7: Em torno de uma garrafa de Tolstobriuchka — **Ato III - Cena 6**

"Pois veremos como a coisa vai correr depois do almoço e uma garrafa de Tolstobriuchka"
(O Governador, Ato II, cena 10)

Episódio 8: O elefante desmorona

"Temos também um Madeira, aparentemente inofensivo, mas capaz de desmoronar um elefante".
(O governador, Ato II, cena 10)

a) à esquerda — **Ato III - Cena 7, Ato IV - Cena 1.**

b) à direita — **Ato III - Cenas 4, 8, 9, 10, 11**

c) ao centro (monólogo dialogado) — **Ato IV - Cena 2**

Episódio 9: Os Subornos — **Ato IV - Cenas 3 a 9**

"Oh, não! Vocês estão enganados.
Não aceito suborno de nenhum tipo"
(Khlestakóv, Ato IV, cena 10)

Episódio 10: Senhor Finanças — **Ato IV - Cenas 10 e 11**

"A sua Altíssima Excelência, Senhor
das Finanças da parte do comerciante
Abdúlin"...
(Súplica de um comerciante, Ato IV,
cena 9)

Episódio 11: "Beija-me" — **Ato IV - Cenas 12 a 14**

Letra da romança que acompanha o episódio

3ª PARTE

Episódio 12: "A Benção" — **Ato IV - Cenas 15 e 16**

"Dá logo a tua benção"
(Ana Andréievna, Ato IV, Cena 15)

Episódio 13: Sonhos sobre Petersburgo — **Ato V - Cena 1**

"E agora, hein, Ana Andréievna?
Onde é que a gente vai morar? Aqui
ou em Petersburgo?
(O governador, Ato V, cena 1)

Episódio 14: Uma festa, pois e, uma festa	**Ato V - Cenas 3 a 8** até "que confusão inesperada" (uma das damas)
"Grita para todo o povo e mande tocar o os sinos, com os diabos!" (O Governador, Ato V, cena 1)	
Episódio 15: Uma confusão sem igual	**Ato V - Cena 8**
	(fim da cena) + cena muda
"Isso é que é uma confusão sem igual!" (A mulher de Korobkin, Ato V, cena 8)	

Meyerhold inaugurava já na década de 20 do nosso se culo a figura, hoje tão decantada, do "autor de espetáculo". Seu "Inspetor Geral" é um poema teatral em 15 episódios. Estes episódios estão interligados por um tema único subjacente ao próprio texto dramatúrgico, mas que resulta, do ponto de vista cênico, de uma percepção global de toda obra de Gógol. Nessa medida, Meyerhold é autor de uma obra teatral onde o encenador é também dramaturgo. O texto literário não está simplesmente representado no palco, mas é objeto de uma reflexão e de uma re-criação cênica cujo produto artístico encerra uma simbiose entre o texto e sua projeção espacial, visual e sonora. O encenador não é simples instrumento de evocação do texto, mas seu co-criador, que busca através do espetáculo uma leitura analítica e crítica da obra como um todo, filtrada esteticamente por um complexo processo de trabalho que conjuga as mais diversas linguagens que estruturam o fenômeno teatral.

No que se refere ao texto dramatúrgico, existem de

fato dois textos que serviram de base ao "Inspetor" de Meyerhold: o texto cênico que e a terceira redação de 1.836 e o texto de 1.842 publicado em 1.843 nas Obras Completas de Gógol. Além destes dois textos, existem algumas variantes e diversas correções que o próprio Gógol efetuou em função das pressões que sofria, quer da censura da época, quer de sua própria auto-censura que o atormentou durante toda a vida.

Meyerhold, portanto, não desprezou, e até conferiu primordial importância ao fato de que, desde o instante primeiro de sua concepçao, "O Inspetor Geral" foi constantemente modificado, re-escrito e reelaborado por seu criador.

O primeiro texto publicado em 1.836 já difere daquele destinado ao palco, escrito por Gógol no mesmo ano: O texto de 1.843, o mais longo e complexo, que inclui a cena muda final e novos arranjos relativos principalmente ao 4º ato, foi o que nos chegou como definitivo e canônico, embora representado só depois de 1.870.

Meyerhold e seu assistente M. Kóreniev recriaram o texto de "O Inspetor Geral" a partir de seis variantes da peça. Tomaram como base o texto de 1.843 e acrescentaram cenas das primeiras variantes e réplicas retiradas de outros personagens em outras obras gogolianas, como por exemplo, "Almas Mortas", "O Casamento", "Os Jogadores". Além disso, todo o universo do espetáculo está impregnado desses outros textos como uma especie de alusão indireta e subliminar que amplia a significação do conjunto cênico, dotando-o de maior densidade e rigor crítico-estético.

A referência, por exemplo, a "Almas Mortas" se explicita na presença de um mesmo coro de funcionários que se

exaspera frente à chegada de um impostor. Quanto aos "Jogadores", o tema de jogo de cartas, do vício e da trapaça permeia de forma mais aguda, conforme as primeiras variantes de "O Inspetor Geral", a figura de Khlestakóv, mas também aparece no tom de algumas cenas e mesmo nas relações entre certas personagens.

Por outro lado, Meyerhold suprimiu certas repetições da estrutura do texto, com o objetivo de conferir maior dinamismo ao desenrolar cênico da peça. Os monólogos, por exemplo, em sua grande maioria, foram divididos em várias partes e muitas vezes transformados em diálogos através da introdução de personagens suplementares que cumprem a função cênica de revitalizar os monólogos de Khlestakóv e Óssip.

Duas personagens suplementares causaram, em particular, grande polêmica e certa estranheza no público de Meyerhold: um oficial que acompanha Khlestakóv, escuta seus monólogos e por vezes lança suas próprias réplicas e o "Capitão de Azul" completamente emudecido, mas que, como amante de Ana Andréievna e como forte presença nos episódios que se desenvolvem na casa do governador (episódio 1, 2, 7, 11 e 14) adquire importante papel dramático eminentemente através de seu gestual, que tem a função de comentar o tempo todo a ação da peça.

Existem muitas outras personagens criadas por Meyerhold, verdadeiros coros de personagens, figurantes expressivos que dão ênfase a certos episódios, comentam certas cenas e auxiliam, dessa forma, a recriação cênica do texto gogoliano. Essa multidão de seres que invadem o palco corresponde, e certo, àquele mundo secundário que subjaz subliminar a peça e que constitui uma espécie de "sub-mundo" insondável, ou "além-mundo", verdadeiro universo de toda obra de Gógol. Daí decorre a constante

impressão de ecoarem na realização cênica outras personagens gogolianas. Este trabalho de "ecos" cênicos, referido anteriormente a propósito da utilização de diferentes textos para a recomposição cênica das personagens de "O Inspetor Geral", sugere que na base do espetáculo, além do texto, está a projeção teatral e a encarnação das imagens e do mundo ficcional de Gógol. Resulta projetada toda a densidade do mundo literário gogoliano e a conjugação de uma polifonia de discursos e linguagens (visuais, sonoras, musicais) que correm em paralelo e se aludem mutuamente, amplificando o campo de sua significação estética.

Para tanto, Meyerhold retira "O Inspetor Geral" da moldura cenográfica clássica na qual a tradição teatral russa o havia enquadrado. Por isso, rejeita a cenografia realista-naturalista do fim do século e constrói uma cena rica de detalhes e de planos de significação, a partir de uma cenografia cuja simplicidade e funcionalidade deixam entrever as linhas fundamentais da composição do espetáculo. Basicamente, encontram-se aí duas linhas essenciais que coexistem, entrecruzam-se e se unem no final, a partir do episódio. "Uma festa, pois e, uma festa". São elas: 1ª O Inspetor e os funcionários e 2ª o Inspetor e as mulheres. Portanto, a arquitetura cênica projeta esses dois planos básicos do espetáculo em locais diferentes do palco. O dispositivo cênico compreende, então, dois elementos: um parcialmente fixo e o outro, totalmente móvel.[1]

(1) Vários cenógrafos foram consultados pelo encenador: V. Dimítriev, depois Chlepianov e A. Golovin. Ao final, ao que se sabe, o próprio Meyerhold concebeu o dispositivo cênico para o espetáculo, por não lhe terem agradado os esboços propostos pelos cenógrafos. V. Kissilióv fez os esboços para os figurinos, acessórios e mobiliário cênico.

No primeiro, o encenador instalou como que uma parede em semi-círculo composta de vários painéis que formam onze portas e que delimitam a superfície da cena. À direita e à esquerda estão mais dois painéis simétricos (A e B), formado cada um deles de duas portas e constituindo um ângulo fechado em direção ao público de modo a ultrapassar o enquadramento cênico anterior e prolongar o dispositivo até o proscênio. Desta forma a caixa cênica se transforma num vasto espaço-arena onde o jogo de atores torna-se ampliado por sua proximidade em
Fig. 1 relação à platéia.

Também a altura da caixa cênica foi encoberta por uma cortina verde-oliva que cai desde o enquadramento superior
ig. 2 e 3 até o limite com a parede em semi-círculo.

Observa-se que permanecem visíveis três grandes projetores fixos, um deles bem ao meio, cujo foco aponta para o enquadramento dos praticáveis, e os outros dois situados a sua direita e à sua esquerda. Vê-se também projetores laterais móveis sobre os dois painéis simétricos A e B.

Meyerhold utiliza a grande área cênica apenas para quatro cenas coletivas, construindo como "planos gerais" os episódios: "A procissão", "Os subornos", "Senhor Finanças" e "Uma confusão sem igual" que circunscrevem o tema das relações entre o inspetor e os funcionários.

Este primeiro dispositivo cênico permite também a Meyerhold amplas possibilidades na utilização das portas que desencadeiam um jogo cênico bastante significativo durante o desenrolar de todo o espetáculo, ao opor um espaço interior a um outro exterior, um **aqui e agora** em contraste a um **lá e depois**: o adensamento de um plano do imaginário que se prolonga

e se completa, e por vezes se reforça, por detrás do mistério daquelas portas.

O segundo elemento ou plano cênico do espetáculo compreende o mecanismo e o jogo com os praticáveis.

Sobre o proscênio delimitado pela área cênica já descrita serão colocados, um de cada vez, dois pequenos praticáveis móveis (cf. **C** na figura 1) que se revezarão. Os dois elementos centrais da fachada semi-circular, onde estão situadas as três portas centrais (cf. **D** na figura 1), deslizarão juntos de modo a permitir a passagem de um dos praticáveis que surge em cena completamente composto pelo cenário e pelas personagens que tomarão parte no episódio a ser aí representado. Enquanto isso, o outro praticável estará sendo preparado atrás das portas para a apresentação, a seguir, de um outro episódio.

Os dois praticáveis têm a forma de um trapézio cuja grande base está dirigida aos espectadores. A medida de ambos também e a mesma: 3,5m x 4,3m x 3,8m de profundidade, sendo que sua superfície está inclinada num ângulo de aproximadamente 45 graus. A movimentação para o 1º plano da cena se fará ágil e rapidamente uma vez que estes praticáveis deslizam sobre rodinhas de madeira movidas por um pequeno motor. Além disso, circunscrevem de início um movimento curvo que avança em linha reta em direção ao público. Dessa forma, o movimento dos praticáveis perfaz uma linha que os situa de viés em relação à platéia enquanto estão ao fundo da cena, mas que vão se tornando perpendiculares à medida que dela se aproximam até se posicionarem frente a frente com o público. Está evidente o efeito perceptivo que daí resulta: o agigantamento progressivo, e muito rápido, dos episódios aí situados e a conseqüente im-

Fig. 4 pressao de primeiros planos que o público experimentará diante desses praticáveis móveis.

Também a inclinação dos praticáveis confere aos jogos cênicos maior expressividade, uma vez que as personagens do plano de fundo dão a impressão de serem maiores que as do primeiro plano, o que permite também uma ênfase especial aos movimentos e deslocamentos dos atores orientados com certa estranheza em função dessa incomoda topografia.

Um terceiro praticável participa também deste jogo dinâmico de cenas e que se move diante do espectador. Este, no entanto, insere-se no palco diferentemente dos dois precedentes e será destinado apenas à representação do episódio 4, "Depois de Penza". Para sugerir um espaço diferente dos outros, com características específicas relativas unicamente ao universo íntimo de Khlestakóv, este episódio, centrado no quarto da hospedaria onde ele se encontra com seu criado Óssip, descera pela parte superior do palco num praticável já composto e se alojará bem no meio do proscênio entre os painéis A e B. Meyerhold não recorreu ao dispositivo precedente também, ao que parece, por outra razão: tratava-se de uma cenografia um pouco mais complexa, uma caixa fechada (o quarto de Khlestakóv)
Fig. 5 que continha uma escada curva e que, devido aos jogos cênicos deste episódio, deveria estar solidamente fixada numa parede de fundo.

Além disso, este praticável especial permitia destacar e diferenciar bem a especificidade deste espaço em relação aos demais, em sua maioria situados em diferentes cômodos da casa do governador. Por outro lado, dava grande destaque a primeira aparição em cena do "herói" da peça.

Fig. 6 Quando os praticáveis estão em cena, toda a área cênica circundante está como que abolida e o jogo se limitará exclusivamente à superfície restrita dos mesmos, com exceção do episódio 8 ("O elefante desmorona") e o episódio 7 ("Em torno de uma garrafa...") quando os funcionários convidados rompem os limites da moldura cênica proposta e avançam para fora dela, numa movimentação que põe em relevo a composição plástica do episódio.

A entrada e saída das personagens, nao estando nunca evidenciadas, também adquirem um efeito cênico expressivo: a personagem simplesmente desaparece e não mais existe quando deixa o praticável e, ao terminar o episódio, o praticável levará consigo aqueles personagens que ainda permanecerem em cena, efetuando o caminho inverso ao da entrada. Uma vez mais, é bom frisar, estes movimentos combinados conferem à cena a impressão contínua de aumento e diminuição das imagens, levando-as, como que através de uma objetiva cinematográfica, ora para bem junto da platéia, ora para um ponto de fuga do palco, o que as faz diminuir gradativamente até desaparecer por completo.

Todo jogo com estes diversos planos cênicos propoe algumas significações bastante pertinentes. Ao que parece, sobre o proscênio e seus "planos gerais" Meyerhold desenvolve a sátira do Império russo, dos burgueses e dos burocratas. Analisa e desmonta a máquina do Estado e suas relações entre o Poder e o Povo, baseadas na hierarquia e na corrupção. Já no que se refere aos outros episódios montados sobre os praticáveis móveis em "primeiros planos", o encenador projeta um plano mais pessoal e mais humano da peça. Evidencia-se aí o caos de uma

sociedade degradada e de uma família que lhe faz jus, onde a hipocrisia e a depravação ética e moral denunciam as leis que regem as relações dos burocratas entre si, das mulheres com os burocratas, ou das mulheres com o Inspetor.

O próprio texto de Gógol, sua estruturação dramatúrgica e seus planos de significação, orientaram Meyerhold para esta organização do espaço cênico. Mas, nao resta dúvida que a pesquisa e a experimentação na busca de novas formas de funcionamento da máquina teatral já há muito preocupavam as investigações estéticas do encenador. Havia nessa reconstrução cênica de "O Inspetor" ecos de seus trabalhos precedentes, muitos deles realizados, principalmente nos anos pós-revolucionários, em espetáculos de massa nas praças públicas que exigiam novas concepções do espaço cênico. Os seus praticáveis remetem de imediato àquelas plataformas montadas sobre caminhões ou trens onde eram levadas peças "de agitação" e algumas vezes até mesmo peças clássicas nos inícios dos anos 20. Certos críticos viram também nos praticáveis de "O Inspetor Geral" uma alusão aos teatros de feira com seus estrados improvisados sobre os quais representavam os atores ambulantes. Outros identificaram a organização de certos praticáveis como uma referência aos ícones russos com seus planos e sub-planos visuais onde se desenvolvem os lances da ação dramática.[2]

O que parece mais importante, quaisquer que sejam as referências notadas, é que Meyerhold conseguiu criar no interior de uma estrutura arquitetural do teatro tradicional, o

(2) Cf. N. Khikmet, "A serviço da revolução", em A. Fevralski e outros, **Vstrêtchi S Meyerholdom - sbornik vespominanii** (Encontros com Meyerhold - coletânea de recordações), Editora VTO, Moscou, 1967, p. 236.

chamado palco italiano, um espaço cênico novo, redimensionado, cuja mobilidade, resultante dos jogos de portas, planos e praticáveis, liberava a realização da moldura restrita e pre-concebida da "caixa-cênica" italiana, com suas dimensões pré-determinadas, sua separação palco/platéia. Além disso, Meyerhold através de jogos de cena elásticos, ora ampliava-os, conforme a largura do proscênio, ora criava compactas esculturas com um grande número de atores que atuavam sobre a superfície restrita dos praticáceis. Em algumas seqüências (como se verá no episódio 9, por exemplo) um grupo de três personagens apinhados no centro do proscênio vazio fazia uma espécie de "eco visual" àquelas construções características dos praticáveis. O espetáculo torna-se, assim, auto-referente ao evidenciar, em sua propria consecução, o princípio básico de composição e de estruturação de sua linguagem cênica: alternância de ampliações e reduções do espaço de jogo.

Todo este dispositivo foi concebido segundo sua funcionalidade. Não há nenhum elemento que não tome parte do jogo cênico, tudo está inserido de forma orgânica, bastando para isso um pequeno número de acessórios para indicar o lugar da ação. Também aqui o efeito torna-se interessante: enquanto o proscênio está quase vazio, os praticáveis, ao contrário, dão a impressão de um ajuntamento de móveis e de gente, em virtude da exiguidade do espaço, da presença viva dos objetos e da necessidade de Meyerhold de criar obstáculos aos deslocamentos dos atores para acentuar ainda mais a expressividade do jogo corporal.

A estruturação por contrastes encontra-se, portanto, na base de todo o espetáculo. Ao lado da exiguidade dos

praticáveis em contraposição à superfície de proscênio (episódios 1, 2, 4, 5, 8, 11, 12, 13, 14 X episódios 6, 9, 10, 15), tem-se ainda, nos próprios episódios que se desenrolam sobre os praticáveis, a alternância entre uma luz tênue e fraca, com a presença constante de velas, quando se trata de cenas com os funcionários, e uma luz clara e forte para as cenas femininas.

A isto corresponde outro contraste: as cenas dos funcionários, pesadas, lentas, longas (episódios 1, 2, 4 8a e 14 - segunda parte) e as cenas femininas (ou de predominância feminina), elegantes, ágeis, graciosas (episódios 5, 7, 8b, 11, 12, 13 e 14 - primeira parte).

Como contraponto desta estrutura, os quatro episódios panorâmicos como que "desmancham" as cenas de massa compactas dos pequenos praticáveis, aliviando a tensão rítmica e jogando na grande área amplos conjuntos cênicos que dilatam o espetáculo a seu grau de significação mais abrangente e mais profundo.

- **ANÁLISE DOS QUADROS-EPISÓDIOS**

Episódio 1: A carta de Tchmíkhov

As linhas fundamentais da encenaçao já estão delineadas no primeiro episódio "A carta de Tchmíkhov". A vida cotidiana se apresenta, à primeira vista, de maneira fiel e verossímil: o figurino à moda de São Petersburgo exibe o luxo suntuoso da aristocracia do século XIX. Uma rigorosa composição plástica estruturada a partir de móveis de época e personagens meticulosamente dispostos sobre o praticável avança na

penumbra em direção ao público como uma pintura do passado, cujas linhas e cores vão gradativamente se evidenciando à medida que trazem ao primeiro plano da cena um quadro de um mundo passado que se presentifica ali, diante da platéia.

O praticável se imobiliza. Longa pausa. Ainda em silêncio, um projetor focaliza um a um os diferentes personagens. Só depois disso é que vão adquirir vida. Neste movimento inicial, passado e presente se interceptarão.

Mas o cotidiano aí expresso, logo afigura-se recriado, "interpretado", amplificado, como ocorrerá em todo o espetáculo: a alternância de pausas imóveis e a agitação febril, o jogo de primeiros planos e planos gerais, a transformação dos detalhes concretos, precisos, em uma fantasmagoria inusitada através das pontuações luminosas ou musicais. Este compleco semiótico está estruturado sobre um sistema de signos associativos, destinados a suscitar determinadas reações no espectador, que vão além da mera fruição mimética do espetáculo.

Portanto, todo este cotidiano que avança já no primeiro episódio apesar de uma rigorosa recriação de época (figurinos, mobiliário, maquilagens, penteados, acessórios, etc), ultrapassa e transcende os limites da mera descrição realista-naturalista. O próprio dispositivo cênico do espetáculo impede uma descrição do tipo "fotografia do real". Assim, quando o primeiro praticável aparece diante do espectador, este, embora se defronte com uma precisa configuração daquela realidade gogoliana dos anos 30, logo se aperceberá que não se trata de uma encenação do Teatro de Arte de Moscou e que, em lugar de um naturalismo arqueológico, a cena está submetida a um princípio de convençao que seleciona e ordena os elementos da

vida cotidiana, segundo sua funcionalidade cênica, sua representatividade dramática, desprezando o supérfluo para produzir a forma mais expressiva de recriar este cotidiano.

Vejamos mais alguns detalhes da encenaçao do 1º episódio.

Depois do movimento de aproximação do praticável e do jogo de luz já descritos vê-se, durante uma longa pausa, um grupo de funcionários amontoados sobre três pequenos sofás em torno de uma grande mesa oval de superfície espelhada. A cena vai sendo envolvida pouco a pouco por uma nuvem de fumaça produzida pelos cachimbos que fumegam o tempo todo. A atmosfera torna-se sobrecarregada. Seus rostos estão iluminados pela luz vacilante das velas e revelam a indiferença com que esperam a fala do governador. Guíbner, o médico, está às voltas com a dor de dente de Korobkin e ao lhe enfaixar o rosto, produz um movimento incessante com as velas, das quais ele se aproxima, vez ou outra, para poder efetuar seu trabalho e enxergar melhor. Ao final desta operação que termina durante a leitura da carta pelo governador, o rosto enfaixado de Korobkin, branco e fantasmático e que desponta acima da mesa já anuncia a dissonância estranha e inusitada presente no final do espetáculo quando, petrificados, recebem a notícia da chegada do verdadeiro inspetor.

Guíbner também se ocupará de Zemlianíka que tem um furúnculo no pescoço. Sobre a superfície polida da mesa brilhante estão expostos então, mãos e rostos em várias posições, e duas ataduras brancas, tudo isto sob a iluminação desfigurante das velas.

Meyerhold consegue assim uma série de primeiros pla

nos que amplificam e distorcem a impressão primeira do real.

A espera termina. O governador, sentado numa poltrona, de robe (e não de uniforme de gala como sempre o apresentavam), transtornado, com a carta nas maos, começa a falar, e ao invés de abrir a peça com a frase que todos conhecem e esperam: "Chamei-os, meus senhores, para dar-lhes uma triste notícia...", diz: "Parece que tenho grilos nos ouvidos. Nunca lhe aconteceu isto, Lukã Lukitch?".

Todo este começo já evidencia a subversão da percepçao habitual, comum. Também a configuração das personagens já delineia não apenas caricaturas abstratas, mas figuras cuja densidade dramática aponta para seres completos e verdadeiros, ainda que "estranhos".

Em seguida, o governador pronunciará lentamente a frase de Gógol com voz de barítono e quando disser as últimas palavras, "um inspetor geral", soarão como um último acorde que dará início ao movimento seguinte: reação brutal e imediata dos funcionários que deixam os cachimbos cairem da boca, retorcem a cabeça e as mãos, saem da letargia inicial e passam a falar agitados e convulsos.

A palavra "revizor" ("inspetor-geral", em russo) será repetida de maneiras diferentes, segundo todas as entonações possíveis: murmúrios, cochichos, em coro, decompondo, escandindo, acentuando diferentemente o **i**, o **o**, carregando nos **r**. Há então um momento de silêncio, uma pausa, tudo se congela: é o tempo da tomada consciência depois do choque inicial. O criado Michka aproxima as velas e a leitura da carta se inicia. O médico Guíbner se ocupa agora do Governador, com massagens, compressas e poções. Michka, cansado de segurar a vela,

senta-se aos pes do Governador e cochila. O Governador deixa cair a mão que segura a carta sobre a vela que a incendeia. No vo movimento febril da cena.

Todos correm para apagar o fogo. Há um ritmo de pânico. Logo apos, de novo a fixidez da cena.

Neste início de episódio que corresponde a cena do Ato I do texto gogoliano, o mesmo jogo cênico se repetirá diversas vezes com algumas variantes: ora pantomima, ora uma espécie de dança toda vez que o Governador aumentar a voz, de pois uma pausa brusca e finalmente a cena congela-se.

Há, portanto, um movimento dialógico entre o Gover nador-corifeu e os funcionários que funcionam como um coro que reage em conjunto. Todo o desenvolvimento desse diálogo frenético, marcado pela alternância de "solos" e de pausas, terá ainda uma espécie de "fundo musical" consituído por sons estranhos pronunciados pelo médico, o qual emitirá um grito prolongado sobre a letra **i**, depois um sibilar sincopado sobre a letra **e**, descrevendo uma ondulação sonora com notas que desaparecem e reaparecem sucessivamente.

Também o movimento em "crescendo" do medo que domina as personagens sera expresso pelo circular das velas que passam de mão em mão e que produzem uma iluminação instável e tremulante. Acrescente-se a este conjunto músico-cênico a voz anasalada e as entonações marcadas de Zemlianíka. O movimento alcança seu paroxismo quando da ordem brusca do Governador: "Chamem Liápkin-Tiápkin!" e os funcionários aterrorizados saltam ou para debaixo da mesa, ou para trás da poltrona do governador, ou escondem-se uns atrás dos outros. Uma vez mais, após uma rápida movimentação, congelam em posturas absurdas.

A chegada do Diretor dos Correios dissolve aquela tensão insu portável. E o ritmo mudará totalmente. O movimento coral sera substituído pelo **duo** do Governador com o diretor dos Correios. Este **duo** será marcado por um ritmo seco, automático, acentuado por copos que se entrechocam em alternância com as réplicas das personagens cuja função e brindar a feliz idéia do diretor dos Correios de abrir todas as cartas para verificação. Assim, o ritmo desse **diálogo-duo** será marcado pelo bater dos copos ou, em certos momentos, pelo Diretor que simplesmente baterá seu copo contra uma garrafa.

No texto de Gógol a cena 2 apresenta o diretor dos Correios com o firme propósito de fazer uma demonstração de leitura de alguns trechos de cartas a título de ilustração das inúmeras curiosidades que acontecem na cidade. No entanto, o Governador recusa-lhe a proposta, frustrando a expectativa dos funcionários curiosos e bisbilhoteiros.No espetáculo de Meyerhold, as intenções veladas e o desejo mais profundo de toda aquela gente de bisbilhotar a vida alheia serão expressas cenicamente: O diretor dos Correios joga para o ar uma carta tirada de um maço e alguém a pega. Mais uma carta e depois mais outra vai aos ares e os funcionários pulam para agarrá-las, abrem os envelopes, lêem um pouco e se divertem escarnecendo-as. Há aqui de novo um momento de animação geral que se amplifica com as pausas que fixam as cabeças inclinadas para ler as melhores passagens.

***

Já estão, aqui, claramente delineados os elementos estruturais sobre os quais Meyerhold construirá a tessitura ce

nica para o texto de Gógol: aos moldes de uma composição musical onde o desenho rítmico (sons, modulações de voz, de palavras e frases pronunciadas) corresponde ao desenho plástico do movimento ou o desencadeia e onde as pausas e interrupções fixam o movimento, reforçando a impressão que se quer dar ao espectador, deixando pressentir o final. Sem dúvida, trata-se de um trabalho de extrema precisão, principalmente com relação às mudanças de ritmo que, neste episódio, por exemplo, se poderia descrever da seguinte forma: **pianissimo**, **sforzando** (explo dos projetores), **subito piano** (expectativa), **solo** sobre uma nota (o Governador) bem lenta, coro sobre notas, tonalidades e forças diferentes, **fortissimo** (as explosões do Governador), **fermata**, coro com **staccato** ao fundo (Guíbner), **allegro sostenuto** com duo e coro (O Diretor dos Correios). É bom frisar que todo o episódio transcorria sem qualquer interferência musical direta.[3]

Além disso, verifica-se já certo "historicismo", mas com economia e simplicidade; detalhes cotidianos, porém selecionados; uma visão pictória mas também funcional, o que resulta num tipo de "realismo" emblemático que projeta fragmentos de vida daqueles burocratas do século passado, organizados rítmica e musicalmente.

Ora, o próprio encenador denominou o espetáculo de uma sinfonia musical submetida a um **"realismo musical"**[4] que passava a investigar a partir dos anos 20. Todos os elementos da linguagem teatral: palco, ator, dramaturgia, espectador, es

(3) Cf. a propósito da estrutura musical do espetáculo, E. Kaplan, "O encenador e a música", em **Encontros com Meyerhold**, op. cit., p. 332.

(4) Cf. V. Meyerhold, **Sobre O Inspetor Geral**, texto traduzido, p. 72.

tavam em constante exame prático-teórico nos espetáculos de Meyerhold. E o que se evidencia cada vez mais em sua trajetória é a criação de um teatro cujas relações com a música se mostravam cada vez mais estreitas. Durante os anos 20 sua reflexão sobre a ópera e a música o levará a experimentar novas formas de comédia musical. O objetivo principal era, na verdade, construir um espetáculo sobre a música, um espetáculo onde a partitura musical fosse de extrema importância e minuciosamente trabalhada. Suas encenações estarão a partir desse período sob a influência marcante do material musical. A própria função da música no teatro aparece discutida em seu "Inspetor Geral" e transformada de forma radical: não se trata mais, como no "velho" teatro, de uma coloração de fundo para ilustrar a cena. Meyerhold cria um acompanhamento simultâneo ao jogo de luz, criando uma espécie de "luz musical". Além disso, a música faz surgir as associações necessárias, reforça o sentido da peça, determina o jogo dos atores cujos gestos e réplicas dialogam com o elemento musical.

Em "O Inspetor Geral" cada episódio, como se verá, está construído sobre um tecido musical complexo, interpretado pela orquestra ou cantado: romanças de Dargomíjski, Varlámov, Glinka. Variavam nas formas de quadrilhas, valsas, galope e, ainda, uma música escrita por Guinéssin inspirada na música popular judáica e que acrescentava ao espetáculo tonalidades inusitadas. Todo o dispositivo cênico fora especialmente criado para que existissem as melhores condições acústicas possíveis. E, como vimos, além da música propriamente dita, o espetáculo fora trabalhado do ponto de vista da musicalidade do discurso gogoliano, levando-a as diversas entonações e construções so-

noras nas falas das personagens.[5]

Assim, a música exprime o significado profundo do espetáculo, aquilo que o texto não pode exprimir por si só; ou então, aquela emoção que não deve ser expressa pelo ator, mas que é preciso revelar na personagem. Signo expressivo, organicamente ligado ao espetáculo, o elemento musical sera ainda utilizado para modular um diálogo, aumentar ou diminuir a tensao, transformar o cômico em trágico e a anedota cotidiana em fato importante.

Os diferentes fragmentos musicais formam em si mesmo uma composição musical: uma melodia retorna, se repete, aprofunda uma situação. Outras vezes, num mesmo trecho de uma mesma romança, repetem-se diferentes variações que se espelham nas variações das réplicas, das situações e mesmo das entonações. Todo o movimento cênico é regido pela música, ora em paralelo com a ação, ora como contraponto.

O aspecto extraordinariamente musical da encenaçao e a função essencial que exerce na partitura cênica do espetáculo, uma vez que não se constitui como simples fundo musical, permite, através da mobilidade de sua linguagem, o livre trânsito do espectador de um plano para outro, fazendo-o penetrar na ação e simultaneamente no seu contrário e perceber o grau de dissonância a que o espetáculo está submetido. "Dizer ou exprimir pela música aquilo que é o mais importante, aquilo que é impossível de se conseguir apenas através do discurso(...),

(5) Cf. a reflexão do encenador sobre a musicalidade do texto de Gógol, Sobre **O Inspetor Geral - Tradução**, p. 77. Todas as referências às reflexões de Meyerhold sobre a encenação que integram o conjunto de textos aqui traduzidos serão indicadas: V. Meyerhold, **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**.

utilizá-la como signo, como recurso para concentrar a atenção (...), seduzir, hipnotizar, aumentar ou diminuir a corrente emocional, aprofundar a psicologia e a ação, transformar nao importa que pequena história cotidiana num fato psicologicamente importante", estes eram os objetivos de Meyerhold, segundo Boris Asafiev, compositor da época que dedicou um artigo ao espetáculo.[6]

De acordo com A. Gvozdiev, a música constitui, sobretudo, o método de construção do espetáculo: "O Inspetor Geral" de Meyerhold compreende 15 episódios, cada um deles desempenhando o papel de uma parte dentro de uma grande suite sinfônica, uma sinfonia cênica sobre um tema sugerido por Gógol. O encenador orquestra as funções dos diferentes atores como um compositor o faz com os diferentes instrumentos de uma grande orquestra contemporânea. E, sendo a música o princípio organizador da ação cênica e material de estruturação, fazem parte desta grande orquestração, além do jogo dos atores (em solo, duo, em trio pantomima, dança, jogo com os objetos, etc.), também o jogo com o dispositivo cênico (movimentos dos praticáveis, portas, etc.), a iluminação, a montagem sonora e a música propriamente dita (orquestra, instrumentos em cena ou canto), além da movimentação dos diferentes blocos plásticos e visuais do espetáculo.[7]

Termos musicais específicos tornam-se a todo momento necessários para descrever os diferentes aspectos do espe-

(6) Apud, Picon-Vallin, B., "'Le Revizor' de Gógol - Meyerhold", em **Les Voies de la Création Théatrale**, Éditions C.N.R.S., Paris, 1979, vol. VIII, p. 113.

(7) A. Gvozdiev, "Le Revizor", em V. Meyerhold, **Écrits sur le Théâtre**, Ed. La Cité - L'Âge D'Homme, Lausanne, 1975, Tome II, p. 172.

táculo:

alternância de dois tipos diferentes de episódios (mulheres/funcionários) cada um com características específicas visuais e rítmicas que se entrelaçam no final;

estrutura musical precisa no interior de cada episódio composto de várias fases músico-teatrais, conforme aparece claramente no episódio 1.

utilização do coro (como veremos, nos episódios 1, 2, 6 e 14) que, como uma orquestra sinfônica, responde ao tema lançado pelos instrumentos que dirigem a melodia;

introdução progressiva de novas "vozes": no episódio 2,por exemplo, os gritos dos policiais dão a impressão de instrumentos de percussão, aos quais sucede um tambor "solo", o comissário que faz vibrar os **r** de forma carregada e depois conversa em "duo" com o Governador que, por sua vez, também faz vibrar os **r** e cria a sonoridade de tambor, mas num outro timbre;

construção de diálogos sobre alternâncias contrastadas de entonações;

trabalho minucioso na escolha das réplicas e sua pronúncia de acordo com a musicalidade (articulação-aliteração) do discurso gogoliano;

organização dos finais segundo o princípio de "crescendo" característico da ópera;

utilização do princípio da variação: variações a partir de um tema que pode ser uma réplica, uma situação, uma entonação (em torno dos quais Meyerhold cria uma esfera musical particular) ou simplesmente um tema musical;

utilização do princípio da sonata, gerador de tensões dramáticas, uma vez que se opõe a este ou aquele tema de complexos rítmicos em conflito com ele;

repetição de um motivo característico de uma melodia, de uma entonação, de uma frase (certas réplicas importantes do texto gogoliano são repetidas em dois ou três episódios): um meio poderoso de marcação e codificação para o espectador;

utilização orgânica de todos os sons da partitura músico-cênica: em vários episódios os simples ruídos produzidos são uma espécie de música que se inscreve no tecido musical: veremos como no episódio 4: "Depois de Penza", o oficial afia as facas antes da refeição de Khlestakóv; ou o choque dos copos e das garrafas que marca o ritmo das replicas do Governador no 1º Episódio; uma palmada que o Governador dá no criado (Episódio 4) que tem o efeito de uma percussão; ou ainda a orquestração da partida de Khlestakóv no episódio 12, com os guisos da troika que se move em efeito estereofônico e a altissonante canção de Óssip ecoando ao redor da sala pelos corredores laterais para ir se extinguindo progressivamente no foyer do teatro.

e, finalmente, a utilização da pausa, do silêncio (no sentido musical do termo) dentro da partitura auditiva, para propiciar um desenvolvimento pantomímico, mais ou menos longo, executado por uma só personagem muda: é o caso do capitão de azul, espécie de encarnação do universo gogoliano, arquétipo do amante presente (ou desejado) em toda família burguesa e que evidencia o vazio de vidas desperdiçadas em casamentos malogrados, tema reiterado em vários textos de

Gógol, mas cuja figura cumpre também aqui funções cênicas e musicais precisas: comentário, intensificação ou abrandamento do "**pathos**" em determinados momentos, deslocando a cena, e com ela o espectador, de uma tonalidade a outra, do trágico ao riso, etc.

Além disso, certas passagens do espetáculo, embora expressas pela pausa e pelo silêncio, marcam um "tempo forte" na tessitura rítmica e parecem fluir por uma espécie de música inaudível, dada por seu ritmo visual e por sua função musical.

Gvozdiev, sublinhando a novidade e a importância do espetáculo, salientou também que certos episódios anunciavam a futura reforma da ópera que haveria de encontrar seu espaço no âmbito da arte contemporânea. "O Inspetor Geral e a base do realismo musical no teatro e uma escola para todos os generos de teatro musical".[8]

Para dirigir esta sinfonia teatral, Meyerhold manejava todos os fios do espetáculo. Criava, de outra parte, uma linguagem própria ao teatro, servindo-se de todas as artes, onde todos os signos podem se deslocar, variar, se associar e significar coletivamente, estruturando frases teatrais. Tudo se dirige para a capacidade de associação do espectador. O teatro poético e conotativo de Meyerhold realiza a metáfora, a imagem teatral. E todos estes elementos fixam-se e se organizam sobre a música que dirige, regula e estrutura uma espécie

(8) A. Gvozdiev, op. cit., p. 173. Consta que Chostakóvitch compôs a opera "O Nariz" sob a influência direta de "O Inspetor Geral" de Meyerhold. Também Prokofiev pensava em escrever uma ópera, baseada em "O Inspetor" e a partir da forte impressão causada pelo espetáculo de Meyerhold.

de sintaxe teatral.

Episódio 2: Um fato imprevisto

O episódio 2, "Um fato imprevisto", correspondente as cenas 3, 4, 5, do texto de Gógol, abre-se com a chegada da dupla Bóbtchinski e Dóbtchinski, duas pequenas silhuetas que irrompem ofegantes sobre o praticável e, após recostarem-se no espaldar de uma cadeira para tomarem fôlego e se persignarem três vezes, gritam: "Um acontecimento extraordinário! Uma novidade inesperada!". Todos os funcionários se voltam para eles paralizados de terror e também se persignam por três vezes.

Lembre-se que na peça de Gógol, a cena 3 do Ato I apresenta a seguinte rubrica do autor: "Os mesmos, Bóbtchinski e Dóbtchinski (ambos entram ofegantes)". Existe apenas esta indicação, e imediatamente seguem-se as falas das duas personagens que se interrompem mutuamente e causam certa confusão discursiva na tentativa de disputarem a melhor maneira de contar ao governador sobre a presença do suposto inspetor num hotel da cidade.

No espetáculo de Meyerhold, ao invés de simples caricaturas cômicas e ridículas, com suas perucas crespas e enormes, e que tinham feito o público rir diante de um amontoado de clichês que a tradição teatral acumulara desde a estréia da peça no Teatro Aleksandrínski, surgem agora no palco dois homens pequenos, muito sérios, bem asseados e que demonstram ter uma ocupação muito séria, quase uma tarefa sagrada: a de descobrir e divulgar pequenos acontecimentos, coisas, na aparência, miúdas e insignificantes, mas que apenas alguns, segundo

Meyerhold, sao capazes de enxergar.[9]

Meyerhold levava em conta as próprias críticas que Gógol fizera às representações do Teatro Aleksandrínski no século XIX onde, segundo o escritor, se privilegiara o tom caricatural, em detrimento daquilo que lhe parecia mais próximo de suas reais intenções na construção das personagens, ou seja, o aspecto de "máscara social", que resultaria numa composição mais humana das personagens e, em conseqüência, numa atmosfera realista sem caricatura, onde as personagens apresentariam uma estrutura mais complexa, mais concreta, quase que uma espécie de "biografia cênica" que permitiria aos atores se desvencilharem daquela série de clichês de entonação.

Aqui, a dupla Dob-Bob falará muito lentamente, como que escolhendo cada palavra. O ritmo do discurso será ainda mais ralentado em função da abundância de pequenas ações curiosas, tais como a de remexer um lenço, ou um botão encontrados num dos bolsos, que entrecortarão a fala, ao mesmo tempo que enfatizarão determinadas passagens.

Após a entrada extenuada da dupla, há uma pausa. Segue-se uma pantomima para que os dois possam se sentar e se instalar timidamente à mesa depois de remexer um pouco os bolsos. Já sentados, a imagem que se cria é curiosa: mantem-se sempre o silêncio, mas as quatro mãos pousadas sobre a superfície brilhante da mesa expressam um "discurso gestual" através dos dedos que se movimentam lentamente. O silêncio permanece. Todos olham para eles. Há uma espécie de plano geral silencioso. Aos poucos os funcionários vão se tornando cada vez mais

(9) Cf. a concepção do encenador sobre as figuras de Dóbtchinski Bóbtchinski em **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, pp. 23 e 24.

impacientes e dão início a uma explosão de perguntas, às quais a dupla de personagens, muito lentamente e de forma entrecortada, vai pouco a pouco tentando responder. Quando um deles se poe a falar numa tonalidade de recitativo operístico, o outro o interrompe e acaba por repetir a mesma coisa para, em seguida, novamente silenciar. Há, desta forma, uma série de pausas que se vão interpondo neste "duo" entre Dóbtchinski e Bóbtchinski: uma vez que um deles se propõe a falar, ao perceber que o outro faz o mesmo, ambos acabam por silenciar conjuntamente.

Ao invés de um discurso frenético e veloz, com o qual as diversas encenações acadêmicas haviam dotado esta cena, Meyerhold opta por um discurso frouxo, meio amolecido, deixando transparecer um jogo de ecos absolutamente vazio, como uma forma de alusão já antecipada de todo o jogo que irá se estabelecer entre as diversas personagens com a chegada do suposto Inspetor Geral: um jogo de discursos vazios, de açoes sem sentido, de relações humanas regidas pelo interesse e edificadas sobre o "nada" de suas falsas verdades, tema caro à toda literatura gogoliana.

Em perfeita consonância com este discurso, a gestualidade da dupla no espetáculo de Meyerhold fixa-se nos pequenos braços que se movem sobre a mesa e nos dedos que adquirem sentidos subliminares e sub-reptícios, para realçar a pressuposta importância daquilo que dizem e, mais ainda, daquilo que nao dizem.

Como contraponto a este estado quase letárgico de discurso, opõe-se o ritmo rápido proveniente da impaciência que cresce gradativamente entre os funcionários. Estes, na tentativa de apressar o discurso de Dóbtchinski e Bóbtchinski,

com gritos e um amontoado de interrogações, nao fazem mais do que desconcertá-los e confundí-los ainda mais, desencadeando um novo e longo silêncio durante o qual os dois, confusos, se olham interrogativamente.

Ao final desse processo um tanto tumultuado, a informação sobre a chegada do provável inspetor é arrancada pelos funcionários, quando então, num coro quase enlouquecido, emitem toda uma polifonia de sons (gritos, uivos, sibilos) que vão crescendo e culminam com a conclusão: "É ele!" seguida de outros sons e acordes já familiares, espécie de "leitmotif": os soluços do médico, as notas monótonas de Bóbtchinski e Dóbtchinski, o tilintar de um copo numa garrafa (o chefe dos Correios para tentar apaziguar o tumulto). A conclusão será repetida ainda por diversas vezes em tom forte pela dupla Dob--Bob e todos acabarão definitivamente convencidos de terrível notícia.

Depois disso, a açao retomará um ritmo lento e as linhas de força do jogo cênico, ao invés de convergirem para a dupla recém-chegada, se concentrarão no governador que afundado em sua poltrona emite um gemido, enquanto o coro solta um grito aterrador. O governador, à diferença das representações anteriores, apresenta-se no espetáculo de Meyerhold com aspecto jovem, um ar elegante de janota e nao mais como um velho de crépito.

Sua reaçao sera agora de completa firmeza e auto-determinação. Depois de ouvir um a um os conselhos de cada funcionário sobre a melhor forma de receber o tal Inspetor, conselhos estes expressos em tom de sussuro, em cochichos intercalados por breves pausas, o governador responde com voz for-

te e segura: "Não, nao, eu mesmo é que vou decidir". E novamente o ritmo se transforma, acelera-se e acompanha um novo "crescendo" a ação enérgica do governador que se prepara para sair e tomar as devidas providências. Aqui, passagens de extrema comicidade, como as que mostram pequenos atos da toalete do governador, contrastam com suas ordens proferidas em voz alta e enérgica e que a todos faz estremecer. Ao final, os funcionários aglomerados repetem por três vezes, com variações, as ordens dadas pelo Governador antes de sair, seguido por Bóbtchinski e Dóbtchinski. Todos os outros permanecem em cena e o praticável então se afasta.

No texto de Gógol, todo Ato I, composto por seis cenas, também cumpre a função de caracterizar o universo daquela pequena província do interior da Rússia — onde a açao vai se desenrolar — com seus funcionários ridículos e corruptos e mostrar de que maneira a notícia da chegada de um Inspetor Geral altera todo o "status quo", desiquilibrando-o e provocando reaçoes diferençadas em cada uma das personagens, em função de sua posição e função na máquina burocrática que administra a cidade e que tem como eixo principal o Governador. Mas no espetáculo da Meyerhold, nos dois primeiros episódios (cenas 1, 2, 3, 4 e 5 do Ato I do texto de Gógol), o foco de atençao recai de maneira preponderante sobre a figura do Governador, apresentado em estado de crise quando ele desenvolve as diferentes fases de seu temperamento depressivo e ciclotímico: os dois episódios mostrarão o Governador em estados psicológicos extremos. As passagens contínuas de um estado a outro, de um extremo a outro nas ações do Governador já remetem e como que preparam a explosão da loucura na cena final do episódio 15 do espetáculo. A hiperbolização presente já nos dois

primeiros episódios vai tecendo gradativamente, também durante os episódios seguintes, a rede intrincada que envolve a trama com seus componentes absurdos e inverossímeis, instaurando um universo onde tudo é possível. De fato, o episódio final nada mais é do que o paroxismo dessa hiperbolização e dessa inverossimilhança que brota "naturalmente" daquela realidade um tanto insólita.

Neste processo, o Governador tem papel de destaque e se apresenta como um verdadeiro corifeu que "rege", por assim dizer, o coro de seus funcionários que lhe fazem eco, respondendo e comentando suas ações.[10]

Meyerhold no episódio I apresenta este coro de funcionários como uma espécie de formigueiro que se agita, expresso visualmente através daqueles primeiros planos de mãos, cachimbos e rostos que se movimentam e depois congelam repentinamente. Depois o coro volta a se manifestar, desta vez sonora ou musicalmente, no momento da leitura das cartas do correio, quando os funcionários cochicham e sussurram, e no momento das inúmeras questões impacientes e inquietantes. No segundo episódio, aparece um coro-eco dos funcionários que repete cada ordem do governador com tonalidades exclamativas diferentes que amplificam o tema dado pela voz do Governador. Em certos momentos o coro se cala bruscamente para entender a ordem seguinte e repetí-la logo depois.

(10) Este coro burocrático foi analisado por alguns críticos como o coro cênico das comédias de Aristófanes. Não apenas "O Inspetor Geral", mas também outros textos gogolianos como "As Almas Mortas" por exemplo, apresentariam na base de sua estruturação o princípio coral das comédias antigas, concretizado no palco por Meyerhold. Cf. "Les Voies de la Création Théâtrale", op. cit., p. 85.

Este princípio coral desempenhará função determinante em vários outros episódios, obtendo efeitos variados e múltiplos segundo o desenvolvimento dramático das cenas. Khlestakóv passará gradativamente, a partir do Episódio 4, a cumprir a função de corifeu e a disputar com o governador o papel centralizador, tanto no plano da efabulação, como no eixo da ação dramática do espetáculo.

Vejamos como Khlestakóv faz sua primeira aparição no espetáculo no episódio intitulado "**Depois de Penza**".

Episódio 4: Depois de Penza[11]

O episódio 4 corresponde às 10 cenas que configuram o Ato II do texto de Gógol. Também no texto de 1.836 o Ato II está reservado a caracterização do universo de Khlestakóv/Óssip no pequeno quarto do hotel em que estão alojados. A imagem do inspetor, avolumada e inchada de significação no Ato I, nasce no Ato II em total oposição ao imaginário desenhado anteriormente. O movimento será então de contra-expectativa e o suposto inspetor, já na cena I do texto de Gógol será apresentado através de um longo monólogo do criado Óssip que abre a cena e revela traços significativos: a fome, a falta de dinheiro e o vício do jogo de cartas.

As cenas que se seguem no texto, muitas delas constituídas também de monólogos para auto-caracterização das per

(11) O **Episódio 3, "O Unicórnio"** que corresponde à cena 6 do Ato I do texto de Gógol foi suprimido na versão final do espetáculo. Parte dele, no entanto, foi acrescentada ao episódio 5, "Repleta de um ternissimo amor", que conclui a primeira parte do espetáculo com a presença das protagonistas femininas, importantes elementos da ação.

sonagens (principalmente do próprio Khlestakóv), reafirmam e como que desenvolvem aqueles "temas" lançados por Óssip logo no início do ato.

Com a chegada do Governador no hotel (cena VIII)se inicia um movimento de inversão de papéis no jogo Governador X Khlestakóv, que se estenderá e se "complicará" até o final da peça. A partir desse primeiro encontro entre os dois "heróis", começa a se delinear um discurso enganoso, ilógico,próximo ao absurdo. O diálogo entre eles evidencia objetivos diferentes, mas expressos segundo uma lógica particular: conversam como se estivessem se entendendo, mas trata-se apenas de um discurso de aparência lógica, porque no fundo tudo é ilógico, absurdo, embora rigorosamente "real".

Ao final desse ato, as posições se inverteram: Khlestakóv que, de início, está em posição inferior, acuado em relação ao Governador, passa gradativamente à posição de destaque, o que resultará naquela mesma imagem desenhada no Ato I da peça. Há, portanto, um fortalecimento da motivação inicial, provocada pela manutenção do erro, do engano. Este nao se desfaz, pelo contrário, permanece intensificado.

Ora, de que forma Meyerhold traduzirá cenicamente os elementos textuais contidos no Ato II da peça de Gógol?

Antes de mais nada, ele parte do princípio que os monólogos são inadmissíveis. Parece descabido, e mesmo inadequado para o público do século XX, um longo discurso proferido pela personagem para si e a respeito de si mesma. A introdução de personagens suplementares viria pois, entre outros motivos, resolver certas inconveniências que o encenador procuraria banir de seu espetáculo, além, é claro, de materializar

cenicamente o complexo mundo da psiquê das personagens.

No caso específico deste episódio surgirá em cena um oficial que acompanhará Khlestakóv como uma sombra, um duplo. Esta personagem não emitirá nunca um único som, não influirá de nenhuma maneira no desenrolar dos acontecimentos, permanecendo dessa forma, como que "ausente" do drama literário. No entanto, do ponto de vista da encenação, esta estranha figura adensa a caracterização de Khlestakóv, acrescentando dinamismo a todo o jogo cênico, ao mesmo tempo em que cria novos matizes psicológicos para a personagem.

O encenador serve-se de uma rápida referência do texto de Gógol[12] para colocar em cena esse oficial que funcionará como espécie de imagem reflexa do próprio Khlestakóv. O rosto meio desfigurado, um tanto lívido, as sobrancelhas retorcidas, um aspecto provinciano, seu estado de embriaguês constante, suas danças desenfreadas sob o efeito do alcóol, e um eterno sorriso cínico, um tanto gozador, desvelam uma figura insólita, um morto-vivo de expressão cadavérica que surge em cena como um "espectro humano", sem voz, embora animado, uma figura estranha de grande impacto cênico.[13] Meyerhold explorará em todo espetáculo, de maneira surpreendente, esta figura: quando, por exemplo, Khlestakóv se dá conta que o tomaram por um "certo" inspetor e decide se aproveitar do equívoco, passa a

(12) Cf. a fala de Khlestakóv no início da cena 3 do Ato II do texto: "Estou morto de fome! Dei um passeio para ver se perdia o apetite, e nada — que diabo, não há jeito! Se não fosse aquela maldita farra em Penza, o dinheiro daria pelo menos para chegar até em casa. Aquele Capitão de infantaria me roubou sem piedade. Que maneira estranha que ele tinha de produzir azes. Em quinze minutos me limpou. Mas mesmo assim estou louco para tornar a jogar com ele".

(13) Cf. A. V. Lunatchárski, "'Le Revizor' de Gógol - Meyerhold", em **Théâtre et Revolution**, Librairie François Maspero, Paris, 1971, pp. 77-78.

experimentar os trajes do oficial-companheiro de viagem que lhe oferece seu chapéu e o capote, em troca das surradas e velhas roupas de Khlestakóv. Ao vestir os novos trajes assume o aspecto de uma autoridade importante e a partir daí sua psicologia se transformará a cada episódio diante do público. Um pequeno e ínfimo funcionário adquire pouco a pouco o ar magnânimo de um importante oficial. A troca de roupas e todo o jogo cênico com o oficial mudo, além de expressarem a duplicidade psicológica do herói, anunciam já os futuros desdobramentos, não só de seu caráter "camaleônico", mas da própria ação dramática, como que antecipando e justificando os acontecimentos sucessivos.[14]

A figura de Khlestakóv impressionava de imediato o público de Meyerhold, tão logo irrompia em cena pela primeira vez neste quadro-episódio, exibindo um aspecto sinistro e estranho. De início, Meyerhold pretendia-o completamente calvo,[15] mas o ator que o representaria (E. Gárin) dotou-o de novas características físicas, trocando a calvície por um penteado típico dos anos 1830-1840 que se adequava ao figurino da epoca e à maquiagem que acentuava bastante os olhos, as so-
Fig.7 e 8 brancelhas e o traçado da boca de maneira um tanto feminina. Acrescente-se a esta imagem os óculos retangulares de armação escura e obtem-se um Khlestakóv cuja imagem insólita se distanciava sobremaneira daquele ar meio ingênuo, preguiçoso e zombeteiro com o qual a tradição teatral russa expressara ce-

(14) É de se notar que a literatura de Gógol tratou com freqüência do tema do "duplo", sendo um dos elementos constitutivos básicos na estruturação, por exemplo, de "O Nariz", "O Retrato", "O Capote" e de outros textos. Meyerhold materializa cenicamente um dos procedimentos fundamentais de toda a obra de Gógol.

(15) Cf. V. Meyerhold, **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 37.

nicamente a figura do mentiroso oportunista.[16]

No início do episódio 4 "Depois de Penza" o oficial sombrio, bêbado, está sentado diante de uma pequena mesa redonda ao pé da escada; apoiando um dos cotovelos sobre a mesa apresenta todo o corpo em posição enviesada. Óssip também está em cena (lembre-se que no texto de Gógol a cena se inicia com seu monólogo), mas ao invés de um velho criado, espécie de mentor de Khlestakóv, o encenador transformou-o num homem jovem, um camponês simples e alegre, de boa índole, nao ainda corrompido, e que serve de contraponto à figura de seu senhor, e como espécie de antítese a todas as personagens do espetáculo. Óssip dará início ao episódio com um **duo** entre ele e a criada do hotel, figura esta inexistente no texto gogoliano. Trata-se aqui de um recurso cênico através do qual Óssip, ao dizer seu longo monólogo, faz a corte à criada, a qual vai sucessivamente cortando o discurso com suas reações de contentamento, risos misturados a interjeições sonoras e sensuais, moduladas de forma a fazer eco ao texto de Óssip, tornando as frases nuançadas entre tons extremamente agudos que se transformam de repente em notas baixas e graves. Este duo, de extremo colorido e que não só diverte o próprio Óssip, como também contagia o público, será complementado ainda por uma canção popular muito alegre entoada no final por Óssip, e cujo refrão sera repetido pela moça.

A leveza, a simplicidade e certa ingenuidade desta

(16) Como fica claro em seus pronunciamentos (Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 70). Meyerhold leva em conta o próprio descontentamento de Gógol quanto ao tom caricaturesco das encenações de sua época e propõe uma renovada interpretação da dramaturgia gogoliana, desvinculada dos padrões literários clássicos e tradicionais.

alegre abertura contrasta com o silêncio e o mistério do oficial encostado sombriamente na pequena mesa ao lado. Esta dissonância será ainda mais marcante quando de repente o motivo da canção será assobiado por Khlestakóv que surge no alto da escada e dá o encerramento ao duo com a saída imediata de cena da criada.

Khlestakóv, apos uma breve pausa, começa a descer lentamente a escada olhando fixo para frente e, diante do público, surge de imediato uma figura enigmática e inquietante: o rosto alongado pelo chapéu alto, os trajes escuros, as faces de extrema palidez e, principalmente, todo o aspecto de sua silhueta angulosa. Tudo nele parece se estruturar através de linhas retas (pernas magras, óculos, chapéu) ou oblíquas (a bengala, por exemplo, que ele leva em diagonal).

Há na composição plástica deste episódio um contraste de linhas visuais que marca uma certa geometria nas formas que compõem o quadro: à esquerda, linhas arredondadas, sinuosas (a escada, a posição do oficial, a mesa redonda); à direita, linhas retas: Khlestakóv cruzará diversas vezes as pernas, mas sempre acentuando as linhas oblíquas e angulosas do seu corpo e, com o auxílio de sua bengala, criará novos ângulos de acordo com a geometria de suas posições. Também a forma quadrada de seus óculos como que se "reverbera" nos dois nichos quadrados da estufa e nos outros elementos de cena, quadrados ou retângulares.

Desde o início do episódio chama atenção uma especie de mala escancarada como uma boca aberta para o público. Certamente, este signo visual remeterá a um dos temas predominantes deste quadro: a fome. Khlestakóv traz na lapela, ao in

ves de uma flor, um relógio de colete e um pãozinho doce que acabou de roubar. Como perdido em seus próprios pensamentos, desce a escada direto em direção ao público e pára bruscamente. Pausa. Vira de perfil. Mais uma pausa. Bate a bengala na mesa, fica um pouco imóvel de costas para o público e depois, com um gesto majestoso, oferece o pãozinho a Óssip. No texto de Gógol, ao entrar, Khlestakóv dá a Óssip o chapéu e a bengala, mas aqui os manterá consigo durante o tempo todo.

O motivo da fome será novamente enfatizado pela refeição miserável que lhe será servida pelo empregado no hotel.

Depois da saída de Óssip da cena, o segundo tema do episódio, o jogo, será expresso cenicamente através da ação de
Fig. 9 Khlestakóv e do oficial que começam a jogar cartas. A oposição entre os adversários no jogo será, mais uma vez, realçada pela oposição das duas linhas: à direita, o oficial reforça ainda mais suas posições arredondadas, desenhando um semi-círculo perfeito com as cartas do baralho nas maos, enquanto Khlestakóv, diante dessas múltiplas imagens circulares expressas pelo adversário, parece cada vez mais rijo e anguloso. É claro que este contraste visual, marcado pela oposição das duas figuras, atesta a ambiguidade constitutiva do "herói" Khlestakóv: avesso a qualquer caracterização caricaturesca da personagem, Meyerhold desdobra-a em duas metades que se completam dialeticamente através dos seus aspectos visuais contrastivos, revelando ainda um Khlestakóv reduplicado, marcado profundamente pela morbidez e pelo silêncio da imagem reflexa do oficial.

Não foi por acaso que muitos críticos dos anos 20 consideraram o oficial um duplo místico de Khlestakóv, o que

resultava, segundo eles, num espetáculo ambíguo, obscuro e, por isso, muito aquém das "reais" intenções do autor do texto.

A este aspecto de reduplicação se articula o terceiro e último tema deste episódio: Khlestakóv é um camaleão, capaz de se transformar rapidamente e encarnar diferentes personalidades para alcançar, por quaisquer meios, os seus objetivos. É o tema do embuste, da trapaça e da mentira, ou melhor, do poder de transfiguração do herói para burlar toda aquela população que se curva diante dele: realização da metáfora que expressa com extrema teatralidade a forma como o medo e o servilismo engendram uma situação opressora, onde a essência se confunde com a aparência.

Por isso, a transformação de Khlestakóv em inspetor se dará neste episódio, primeiramente, através da troca de
Fig. 10 trajes com o oficial. Quando o governador (e o público) se dá conta, surge um alto oficial em uniforme de gala. Só então Khlestakóv afirmará seu comportamento, tornar-se-á seguro e decidido sob o olhar fixo e aterrorizado do governador, e começará por fim, a pronunciar suas frases como se fossem ordens militares. A transformação estará então consumada e, a partir daí, todos os outros episódios serão contaminados por esta metamorfose, todas as outras personagens estarão como que hipnotizadas por esta força transfiguradora da mentira e da trapaça de um usurpador.

O quadro se encerra com um lance circense, tal como indicado pelo texto de Gógol: quando todos estão prontos a partir do hotel, a porta se desprende das dobradiças e Bóbtchinski que esteve o tempo todo escutando do outro lado se esparrama sobre ela, no chão. Meyerhold, acentuando o efeito

cômico, utiliza-se de um típico procedimento dos teatros de bonecos e de feira russos e faz a personagem desaparecer por completo, fazendo-a cair num alçapão embaixo da escada.

Bóbtchinski deixa aparecer apenas seu nariz[17] e o governador, ao passar, fecha com violência novamente o alçapão sobre Bóbtchinski. "Queria passar, por favor", diz polidamente o governador a Khlestakóv.[18]

Episódio 5: Repleta de um ternîssimo amor

O episódio 5 "Repleta de um ternîssimo amor" conclui a série de quadros-episódios que configuram a primeira parte do espetáculo.

Na versao final, coube a este quadro a caracterizaçao das figuras femininas, completando, assim, a apresentação do conjunto de protagonistas que tomam parte na ação da peça.

De acordo com o texto de Gógol, Ana Andréievna, a
Fig. 11 mulher do governador, e Maria Antônovna, a filha, também surgem em cena somente a partir do Ato III. Mas para compor este 5º Episódio, Meyerhold se servirá apenas das cenas 1, 2 e 3 do Ato III do texto, dotando-as de um tratamento cênico que fará

(17) Há aqui, nos parece, uma alusão ou "citação" cênica ao conto "O Nariz" de Gógol cuja motivação central, como se sabe, é um nariz que se desprende de seu dono.

(18) De acordo com o texto de Gógol o Ato II encerra-se com o governador: (com um gesto de reprovação a Bóbtchinski, diz a Khlestakóv) Não é nada, podemos ir andando. Eu direi ao seu criado que leve a sua mala. (A Óssip) Meu amigo, leve tudo à minha casa. À casa do governador. Todo mundo sabe onde é. (Fazendo um gesto para que Khlestakóv passe) Por favor!... (Deixa que Khlestakóv passe e o segue de perto, mas volta-se e diz, em tom de censura, a Bóbtchinski) Cretino! Não encontrou lugar melhor para cair? Isso lá é maneira de se esparramar no chão? (Saem todos).

transparecer novos nuances e novos atributos na composição das duas personagens femininas.

Em primeiro lugar, a estruturação feita pelo encenador de um "outro" Khlestakóv levou, conseqüentemente, a revisão da intriga amorosa da peça.

Se no texto a sedução de Khlestakóv incide sobretudo na jovem Maria Antônovna, sendo um tanto oblíqua a relação Khlestakóv-Ana Andréievna, no espetáculo de Meyerhold, ao contrário, à figura da mãe serão atribuídos todos aqueles "requintes" erótico-sensuais que lhe servirão como fortes coadjuvantes na disputa com a filha pela conquista do galante inspetor. Nesta medida, a mulher do governador surgirá, na cena meyerholdiana, dotada de um caráter despótico e de uma compulsão sexual, ao mesmo tempo primária e hipócrita. A própria mulher de Meyerhold, Zinaída Raikh, atriz famosa na época, representava a personagem sublinhando certa tonalidade de mulher típica do período da NEP, uma burguesa coquete, vestida com roupas da moda.

Nada mais adequado, portanto, do que abrir o episódio com as duas, mãe e filha, ocupadas com a atividade principal de suas vidas: a toalete. Trata-se de um quadro que contrasta fortemente com os precedentes: a ambiência tensa e agitada dos outros episódios se desfaz aqui na sensualidade de todo um universo feminino expresso por trocas de vestidos, fantasias amorosas e sonhos eróticos.

Os objetos que compoem o praticável[19] concretizam ce

(19) Cf. descrição de Meyerhold e suas reflexões sobre as figuras femininas, **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, pp. 25 e 26.

nicamente esse universo: um grande armário exibe os vestidos das damas: à direita, um biombo, um espelho, um sofá; à esquerda, uma grande caixa para os chapéus. Enquanto escolhe o melhor traje para vestir, a imaginação já excitada, Ana Andréievna põe-se a desfiar lembranças amorosas da juventude: oficiais e mais oficiais que lhe fizeram a corte. Gógol escreve que Ana Andréievna troca de roupa quatro vezes. No espetáculo de Meyerhold isto ocorrerá cinco vezes, mesmo se durante este episódio, sob o ritmo acelerado de sua ansiedade, ela experimentará diversos vestidos, antes de escolher o que mais se adequará a agradar o recém-chegado "Inspetor".

Dóbtchinski entra esbaforido e interrompe as recordações de Ana Andréievna com os recados do Governador. Ao mesmo tempo em que o interroga sobre o Inspetor, sugere à filha o que vestir; esta, com lágrimas nos olhos, se opõe à sugestão da mae.

Dóbtchinski, de costas enquanto as damas se vestem, tem, enfim, permissão para virar-se e ao ver Ana Andréievna num vestido de festa com os ombros descobertos, emite exclamações, lambendo os lábios, enquanto ela, com gestos afetados diante do espelho, dialoga com suas lembranças: "Toda minha alma, dizia ele, está repleta de um ternîssimo amor".

Toda a cena reveste-se de uma atmosfera sensual, onde os atributos eróticos se insinuam por entre os ruídos dos vestidos que passeiam pelo palco, sua manipulação, os deslocamentos dos corpos das mulheres e a presença de um "voyeur", Dóbtchinski, que um tanto atordoado, ao sair de cena, entra porta do armário adentro e, mais confuso ainda, refaz a sua saída, acompanhado do riso das duas mulheres.

A partir desse momento, o episódio apresenta uma das seqüências mais polêmicas do espetáculo. Embora bem recebida pelo público, foi uma das cenas mais violentamente atacada por certa crítica da época: parte dela considerou-a mística, alguns tacharam-na de fantástica, outros,de inadequada alucinação.

Quando Ana Andréievna está sozinha em cena, ao seu redor começam a se materializar os oficiais dos seus sonhos, como se toda a densidade do imaginário descrito por ela no início do episódio, se corporificasse no final, como uma espécie de conclusão cênica "lógica" daquela atmosfera apontada logo no início do quadro: a fusão sonho-realidade-memória. Diante daquela mulher, cujas recordações deixam entrever uma sensualidade disseminada entre a realização, o sonho e a frustração, Meyerhold faz desfilar uma série de oficiais que surgem sobre o praticável e fazem-lhe uma serenata. Um deles sai do armario e cai de joelhos, atrás dele aparece outro, detrás do so-
Fig. 12 fá um outro, depois mais dois e ao final, são quase dez homens que invadem o pequeno praticável e realizam nesta hipérbole cênica as fantasias amplificadas da personagem. Através de grandes gestos românticos, alguns acompanham a cantoria com um instrumento imaginário, e como títeres cantam, com voz provocante, uma romança de Varlamov: "Tanto faz, o sofrimento e o prazer", e o grupo de oficiais se inclina para o lado direito; "depois de muito tempo estou habituado a sofrer", e se inclinam para a esquerda. De repente, a tampa da grande caixa se
Fig. 13 e 14 abre e, como um boneco de mola, salta um jovem oficial com um buquê de flores. Um dos oficiais dá um tiro de pistola. As flores caem aos pes de Ana Andréievna e todo o grupo desmorona.

Meyerhold evidencia aqui, mais uma vez, a transposição teatral de um procedimento típico da escritura gogoliana. Basta lembrar alguns textos como "O Nariz", "O Capote","A Avenida Niévski" e tantos outros, onde sonho e realidade se misturam para criar um universo próprio, "estranhante".

É evidente que uma crítica que recusava ao teatro o direito da utilização de novos procedimentos de linguagem cênica que rompessem com a moldura realista, para representarem, de modo particular, o mundo imaterial dos sonhos e da psiquê, não poderia admitir tal tratamento para um texto, até então, considerado uma "comédia de costumes" e representado pelos Teatros Acadêmicos dentro dos moldes estéticos oitocentistas.

A propósito dessa polêmica A. V. Lunatchárski escreveu: "Trata-se de realidade ou de uma alucinação à la Hoffman? Nem uma coisa e nem outra. É um desses expedientes que permite a um bom ilustrador fazer uma gravura. Se, por exemplo, o autor termina seu capítulo com as seguintes palavras: "sua cabeça estava sempre repleta de oficiais em brilhantes uniformes, galantes e prontos a se matarem sob seus olhos", esta expressao pode ser traduzida por uma gravura de natureza fantástica e, com efeito, esses oficiais podem existir exclusivamente dentro da cabeça de Ana Andréievna. Foi exatamente isto que fez Meyerhold. Ele pretende ter os mesmos direitos que sao outorgados ao cinema, como o de colocar em cena esta realidade fantástica: os sonhos e outras emoções interiores características. Não sei se alguém já o fez no teatro, mas sei que no domínio do cinema trata-se de um procedimento elementar e de uso corrente. Meyerhold resolveu o problema com uma perfeição e

uma força extraordinárias".[20]

Com o episódio 5, conclui-se a primeira parte do espetáculo. As regras do jogo cênico, a linguagem da encenaçao apontam, como se viu, para uma leitura do universo gogoliano que vai além da mera transposição direta do texto para o palco. O encenador perscruta esse universo, investiga, interpreta-o e põe em cena um trabalho poético, verdadeira poética teatral que conjuga texto-espetáculo para criar um objeto artístico específico, dono de suas próprias leis de composição.

Após a primeira parte, assim como apos o Ato I e o Ato II do texto de Gógol, as leis do universo a ser apresentado já estão de alguma forma evidenciadas. Isto significa também que já está preparado o terreno semiológico, onde os outros signos do espetáculo serão lançados para estruturarem o vasto sistema de significação da montagem.

Episódio 6: A Procissão

A segunda parte abre-se com o episódio 6, "A procissão", que corresponde à cena 5 do Ato III do texto. Trata-se da chegada de Khlestakóv à casa do governador, depois de ter vistoriado algumas instituições da cidade e almoçado em companhia de toda a comitiva. A cena se inicia com a entrada triunfal do grupo, tendo à frente o "importante Inspetor".

Eis a rubrica do texto: "Dois soldados abrem as duas partes da porta. Entra Khlestakóv, atrás dele o governador, um pouco depois o diretor do hospital, o supervisor das

(20) Cf. A. V. Lunatchárski, op. cit., p. 78.

escolas, Dóbtchinski e Bóbtchinski, esse, com emplastro no nariz. O governador mostra aos soldados um papel que está no chão e ambos correm para apanhá-lo, empurando-se mutuamente".

É de Khlestakóv a primeira fala: "Que belas instituições!...Fico satisfeito que os senhores tenham adquirido o hábito de mostrar tudo da cidade aos viajantes. Nas outras cidades não me mostraram nada".

Vejamos como Meyerhold estrutura a cena.

O palco está nu pela primeira vez e cruzado em to-
Fig. 15 da sua extensão por uma balaustrada metálica que sobressai sob uma luz fraca. Sobre esta área, Meyerhold vai desenvolver o jogo cênico segundo aquele mesmo princípio coral presente nos dois primeiros episódios, desenhando aqui um esquema extremamente interessante de movimento paralelo à ribalta. Por detrás da balaustrada chegam correndo dois policiais. Eles se colocam de prontidão para esperar o grupo de autoridades, um de cada lado da balaustrada. Khlestakóv é o primeiro que aparece, atravessa o palco num passo trôpego, embora rápido, e se detém bruscamente no centro como se pensasse de repente em alguma coisa, cambaleia e procura em que se apoiar. Veste uniforme militar, um quepe adornado e, jogada sobre seus ombros, leva uma enorme capa o que torna sua figura ainda mais estranha, principalmente pelo fato de que estará a todo momento ocupado em nao deixá-la cair.

Depois de Khlestakóv entra o oficial de viagem; detem-se imediatamente e, de costas para o público, observa Khlestakóv. Só então e que entram os inúmeros funcionários, meio inclinados e marcando passo para não ultrapassar Khlestakóv. Alguns em uniforme, outros em trajes civis, com diferentes ti

pos de chapéus, essa longa fileira de funcionários, eles também um tanto bêbados, adentram a cena como um enorme animal que rasteja na penumbra. As mãos vestem luvas brancas e se movem sobre a balaustrada, acentuando a impressão das diversas patas de um grande réptil. O governador abre passagem e se poe à frente. Khlestakóv faz um movimento, dando mostras de que pretende falar. Todos esperam imóveis. É somente então que será pronunciado o texto de Khlestakóv do início da cena 5 do Ato III da peça. A réplica do governador, por sua vez, sera cortada e suas últimas frases repetidas de modo afetado pelo coro. Khlestakóv endireita-se e se desloca rapidamente em zig-zag ao longo da balaustrada. Todo o grupo o segue. Quando ele se detém, todos os integrantes do cortejo também o fazem. Se Khlestakóv dá um passo atrás, todos o imitam de imediato. Nova pausa de Khlestakóv, nova pausa do cortejo. Então Khlestakóv se prepara para dizer a segunda fala do texto: "O almoço este ve excelente. Comi de verdade. Aqui todos os dias se come assim?". Sua capa cai e ele diz cantarolando com afetação: "Afinal é para isso que se vive: para colher as flores do prazer". Neste momento, Meyerhold acrescenta à cena outros elementos que acentuam a caracterização grotesca do herói e da situação: Khlestakóv ameaça vomitar, escarra de modo repugnante num canto do palco perto do oficial de viagem e, por fim, braços cruzados sobre o peito e com ar cínico, ele arrota de maneira asquerosa. O episódio bastante curto, tem nesta seqüência um momento forte: sua capa mais uma vez escorrega e o grande "animal", rastejando com as mil patas formadas pelos funcionários, agarra-a para recolocar-lhe sobre os ombros. Ele rejeita, tem calor, mas acaba por embrulhar-se nela e, um tanto agressivamente, pergunta: "Como é que se chama mesmo aquele peixe?" E

o coro desafinado de funcionários responde: "Bacalhau", mas Khlestakóv parece não compreender e o coro repete devagar num tom quase choramingas. Então, do grupo, destaca-se um corifeu
Fig. 16 (Zemlianíka) que sai da fila de funcionários, aproxima-se do ouvido de Khlestakóv e pronumcia com uma voz anasalada e como se lhe contasse algo de confidencial: "Bacalhau". Agora sim. Khlestakóv inclina a cabeça dando mostras de afabilidade e, bruscamente, numa nota muito alta, repete "Bacalhau" e se poe em estado de alerta. O coro imediatamente retoma a palavra na mesma intensidade: "Bacalhau". O governador então afasta Zemlianíka e se coloca no lugar de destaque para fazer seu pequeno discurso de acordo com o texto de Gógol.[21]

Ao final do episódio, Khlestakóv se retira pelo lado de onde havia entrado, mas o grupo o detém com grande temor e, com gentileza fingida, lhe indica o lado oposto. Surpreso, ele aproveita para ajeitar sua capa e sai. Em seguida, saem todos em passos miúdos e, por último, o estranho e sombrio oficial enrolado em sua capa.

Aqui, cabe a Khlestakóv o papel de corifeu, cujos movimentos cênicos regem, por assim dizer, o movimento do coro que desenvolve os temas propostos, como uma espécie de replica reflexa e subserviente.

Trata-se, portanto, de uma reconstrução do texto gogoliano que Meyerhold põe em cena num episódio rápido, quase instantâneo (em consonância com a cena, também muito curta, escrita pelo dramaturgo), mas que adquire forte valor expressivo, adensando com seus deslocamentos dinâmicos e criati

(21) Cf. as duas falas do governador na cena 5 do ato III do texto.

vos, o plano das conotações do espetáculo. Metáforas do servilismo, da hipocrisia, da vida hedonista inscreve-se na encenação de Meyerhold, para além do texto falado, multiplicando-se em todos os movimentos efetuados sobre o palco, desde os mínimos jogos de mãos e pés, até as entonações e variações rítmicas mais diversas que pontuam o espetáculo.

A. V. Lunatchárski manifestou-se da seguinte forma com relação a estruturação deste episódio: "Seria impossível silenciar a respeito da magnífica encenação do sexto quadro ("A Procissão"). Os movimentos do próprio Khlestakóv e de toda a massa dos atores, a maravilhosa maneira de Gárin interpretar, representam um espetáculo de um poder expressivo excepcional. Não se pode esquecer o momento quando Gárin-Khlestakóv celebra o objetivo da vida, que consiste em colher as flores do prazer, e ao mesmo tempo escarra de forma desagradável e ignóbil.

Fig. 17

Aqui nos encontramos já um aspecto da filosofia de vida, evidenciada cenicamente e condenada por Gógol em seu "Inspetor Geral", aspecto que através de um tal gesto se eleva à altura de estilização generalizadora. Este escarro obsceno, seguido de um arrôto, enquanto a personagem, meio bêbada e um tanto alegre, está convencida até o fundo de sua alma da beleza de poder colher as flores do prazer, obriga o público a saborear até a lia o que é o hedonismo pequeno-burguês.[22]

(22) Cf. A. V. Lunatchárski, op. cit. p. 79.

Episódio 7: Em termo de uma garrafa de Tolstobriuchka

Meyerhold dedica todo o episódio 7 a cena 6 do Ato III do texto, onde tem lugar o longo discurso de Khlestakóv, repleto de mentiras e alogicidades, acerca de sua "importante" função em São Petersburgo. A cena meyerholdiana se constrói tendo como eixo central a deformação de uma embriaguês semi-consciente que autoriza toda a série de dissonâncias, rupturas abruptas de tons, coreografias de movimentos cênicos absolutamente imprevisíveis e surpreendentes que acabam por edificar um sistema orgânico de ritmos e contrastes, uma gigantesca síntese de elementos musico-auditivos visuais, transposição cênica da desarticulação verbal e discursiva do herói.

Todo o quadro será acompanhado pelos motivos musicais de uma romança de Glinka, "No meu sangue queima o fogo do desejo" (orquestrada em valsa) e por trechos de uma "valsa-fantasia" do mesmo compositor. A música executada por violinos distantes contrasta com o mundo cênico, sobrecarregado por uniformes e protocolos oficiais, e com a atmosfera crescente de delírio. Esta mesma romança acompanha com insistência as mentiras de Khlestakóv à medida que sua embriaguez aumenta e terá suas notas distorcidas quando o fio do delírio se romper e a iluminação cênica adquirir uma tonalidade mais fraca.

Todo o jogo com Ana Andréievna sera pontuado pela romança, e quando, ao final, já esgotado, depois de dançar um pouco, Khlestakóv afunda-se na poltrona e, de novo, põe-se a dizer suas mentiras até adormecer lentamente, ouvem-se as tristes notas do final da valsa que deixam entrever outra faceta do impostor falante, ostentando no seu aspecto agora cansado

e ainda mais desarticulado, sua extrema solidão e melancólica infelicidade. A partitura musical serve aqui para nuançar a caracterização da personagem e colorir o episódio com novos matizes psicológicos.

Entretanto, a partitura musical se completa na construção pantomímica do jogo cênico. Além dos acordes musicais da romança de Glinka, o próprio jogo pantomímico, mesmo quando não acompanhado pela música, parece estruturado como uma frase musical dentro de uma composição: uma espécie de "pantomima musical" cuja precisão gráfica e coreográfica resulta da perfeição dos movimentos cênicos atrelados à precisão da estrutura sinfônica sobre a qual se desenvolvem. Neste episódio, a palavra, o gesto, a música e a dança configuram um conjunto cênico unificado, esteticamente elaborado segundo as leis de uma poética teatral inovadora, capaz de criar um quadro expressivo da vida pequeno-burguesa daquela província, rico em sugestões e novas conotações.

Vejamos a composição do quadro com mais detalhes.

Fig.18 Khlestakóv está instalado a esquerda do praticável, no centro de um sofá, e parece muito miúdo sob o imenso encosto arredondado. À esquerda, duas pequenas mesas desiguais, com frutas, flores, vinho e velas. A elegância desta "natureza morta" tem ao lado seu contraponto dissonante: o oficial de viagem está sentado perto das mesas, bebe durante todo o desenrolar do episódio e as garrafas vazias vão se acumulando a seus pés. Numa grande poltrona, à direita, de perfil, o governador e sua filha; atrás dele, em pé, fora do praticável, estão os funcionários, num espaço delimitado pela metade da balaustrada que sobrou do episódio precedente. Os criados (um pequeno

cossaco, duas mulheres) estão atrás do sofá. Para Khlestakóv convergem o interesse apaixonado da mulher e da filha do Governador e a afabilidade dos funcionários. Além da música, escutam-se cochichos das mulheres, os suspiros de Ana Andréievna, o riso agudo e, por vezes, abafado de Maria Antónovna. O episódio vai se desenvolver aos saltos, como que por golpes ines perados, ao ritmo da progressão convulsiva da embriaguês de Khlestakóv que, devido às diferentes bebidas que lhe servem, passará da excitação agradável a um estado de quase hipnose.

. Primeira Sequência:

Khlestakóv começa a discursar com afetação, tem uma almofada sob os pés. Ana Andréievna acena, com o leque, para os músicos que começam a romança de Glinka. Khlestakóv recebe a música com entusiasmo e poe-se a beber o chá com rum que lhe
Fig. 19 prepara Ana Andréievna, cortejando-a por meio de uma série de
Fig. 20 micro-pantomimas estranhas e absurdas. Depois, quando a música termina ao mesmo tempo que o chá, ele se aproxima ainda mais da dona da casa, mas nota enfim a presença dos funcionários a quem ele convida a sentar. Estes recusam através de inúmeras pantomimas, mas depois resolvem aceitar. No entanto, como nao existem cadeiras, se contentam em imitar o movimento e acabam por ficar em posições ridículas e desconfortáveis, contemplando aterrorizados aquele estranho homem, embora convencidos de que se trata do Inspetor de S. Petersburgo. O Governador, por seu turno, permanece numa posição interrompida, como que suspenso no ar, diante da poltrona.

. Segunda Sequência:

A romança se torna de novo audível, mas num outro

tom, mais agudo. Outra mesa aparece diante do sofá, com uma
Fig. 21 enorme melancia. Ana Andrêievna corta uma parte e oferece a ele. Khlestakóv, com um garfo, pontua seu discurso "Não gosto de fazer cerimônias..." através de um jogo gestual mão-garfo--melancia. Contraponto irônico: o oficial de viagem aproveita um dos lances pantomímicos e arrebata a parte de Khlestakóv. A romança-valsa de Glinka adquire então um ritmo em dois tempos bem marcados.

Khlestakóv narra uma de suas aventuras românticas (segundo uma versão de Gógol de 1.836) e, através de uma narrativa-pantomima, interpreta o balanço da carruagem, depois num ritmo diferente, a subida da escada ao acompanhar uma maravilhosa condessa à sua casa. Gesticula com o charuto para falar de seus sucessos com as mulheres. O capitão de azul, indignado com sua arrogância, senta-se entre Ana Andrêievna e Khlestakóv, mas é ignorado por ela e, furioso, deixa o praticável. É então que o Governador murmura a ordem para que tragam a Tolstobriuchka.

. Terceira Seqüência:

O pequeno cossaco traz um copo numa bandeja. Perplexidade de Khlestakóv que não resiste em beber imediatamente. Permanece com a boca aberta no meio de uma palavra, a respiração suspensa pela violência da beberagem. Pantomima burlesca. Pausa. O criado aparece ora a direita, ora a esquerda para repetir a dose. Reação violenta de Khlestakóv que agita as maos para recusar. Sob o efeito da Tolstobriuchka, o delírio megalômano cresce: ele agora é amigo de Púchkin, e autor de "Iuri Miloslavski". "Ah, mamãe, mas o autor é o Sr. Zagoskin!". Ana Andrêievna irritada belisca a filha. Um grito agudo.

Khlestakóv pula. A iluminação se transforma como se uma lâmpada tivesse sido apagada. A música da segunda parte da romança de Glinka acentua o escândalo.

. Quarta Seqüência:

O delírio. Numa semi-penumbra, Khlestakóv, excitado, gesticula com as mãos e os pés de modo aparentemente caótico, mas organicamente estruturado. Mal se mantém em pé, lança-se sobre o Governador, sobre os funcionários aterrorizados: "Todos têm medo de mim", cambaleia: "Até o Conselho do Estado". Agarra a espada do soldado Svistunóv que acorrera para lhe servir de apoio; a espada se quebra, mas ele arremessa a metade que sobra por cima de sua cabeça — o ar sibila e ele anuncia: "Amanhã, serei nomeado marechal!", precipitando-se sobre uma poltrona e depois nos braços do Governador.

A pantomima segue uma trajetória curva, utilizando toda a superfície do pequeno praticável, atravancado de moveis, sobre os quais ele sobe por diversas vezes e todo seu jogo gestual segue o ritmo da música que sustenta o monólogo. Fazem-no sentar,com as maiores precauções, ao lado de Ana Andréievna. Longa pausa, e o diálogo é retomado do mesmo ponto onde havia sido interrompido. "É também de Zagoskin", diz Khlestakóv, agora, retomando a lucidez.

. Quinta Seqüência:

Parece que tudo volta ao "normal". Khlestakóv convida a todos para seu próximo baile e depois, ainda cambaleante, dança uma valsa com Ana Andréievna. Pantomima-dança através da música: todo o seu corpo se inclina para baixo, em direção ao sofá, ao encosto da poltrona. Ao dançar, encontra um

apoio inesperado em sua parceira, apoia-se nela, pendura-se, coloca a cabeça sobre seu ombro, dança com suas últimas forças antes de desabar e adormecer ao som da mesma valsa melancólica, enquanto que a esquerda, o oficial de viagem rola pelo chão.

Toda a partitura está construída sobre mudanças bruscas e desconexas de ritmo, puramente "khlestakovianas", e abre-se, por fim, a um abismo de completo absurdo quando os funcionários se despedem timidamente, assustados com aquele "monstro" de Petersburgo que ronca sem cessar,

Ao invés de uma personagem convencional de comédia, caricaturesca e pouco matizada psicologicamente, Khlestakóv vai se transformando na encenação meyerholdiana numa figura complexa, estranha, cujos contornos vão sendo desenhados e reconstruídos a partir de novos ângulos, outras tomadas e perspectivas inesperadas a cada novo episódio. Vê-se, no episódio 7, que o herói aparece como a encarnaçao bastante concreta de uma soma de instintos e necessidades físicas. Aliás, trata-se de um procedimento tipicamente gogoliano, presente na construção de várias personagens, como Akáki Akákievitch de "O Capote",o majór Kovalióv de "O Nariz", ou o tenente Pirogóv de "A Avenida Niévski", fortemente marcados pelo tom burlesco, espécie de elemento cômico fisiológico e sensual que resulta naquilo que V. Vinográdov chamou de "grotesco naturalista", em seu trabalho a propósito do conto "O Nariz" de Gógol.[23]

(23) Cf. V. Vinográdov "O Grotesco naturalista - O Enredo e a Composição da Novela de Gógol "O Nariz", em **Poética da Literatura Russa**, Editora "Ciência", Moscou, 1976, pp. 5-44, onde o crítico analisa as diferentes formas de orientação artística de Gógol que se caracteriza, principalmente, pela busca de uma "natureza baixa" ("Nískaia Natúra", em russo), numa luta com as tradições elevadas do romantismo. Também M. Bakhtin trata dessa questão em "Rebelais e Gógol: Arte do Discur

(cont.)

Este Khlestakóv "fisiológico", cujo traço grotesco, pode-se dizer, advém de um excesso de naturalismo para exprimir certo erotismo elementar, sonhos e fantasias de uma vida sequiosa de prazeres e cobiça, ganhou concretude cênica através da interpretação do ator Gárin, cujo jogo pantomímico evidenciava todo o entusiasmo e a felicidade estreita e grosseira do herói diante das "flores do prazer": o jogo com o charuto, com as bebidas que lhe sao servidas, a música, as mulheres, o chá com rum que ele toma com avidez e a insolência com que se dirige à mulher do Governador.

Por vezes a encenação traduz este aspecto fisiológico em lances patéticos ou líricos que se resolvem ironicamente por uma ruptura brusca e brutal ou por uma passagem comica, a maneira da escritura gogoliana.

É evidente que no espaço reduzido de um pequeno praticável, onde se desenrolava a ação, a precisão do ator, do ritmo cênico e da marcação musical deveria ser rigorosa e ordenada em função de um conjunto que funcionasse como um so organismo. Para tanto, Gárin, para construir seu Khlestakóv no episódio 7, marcava cada passo, cada movimento, segundo o espaço delimitado do praticável. Além disso, cada compasso, cada medida da música deveriam ser rigorosamente calculados para que o jogo cênico resultasse uno e indivisível do ponto de vista da construção e da recepção estéticas.

Dessa forma, o jogo do ator desenvolve-se ou em pa

(cont. nota 23)

so e Cultura Cômica Popular", em **Questões de Literatura e Estética**, Moscou, 1975, já publicado entre nós. O grotesco cênico de Meyerhold, base de sua poética teatral, será objeto de reflexão a seguir, em capítulo específico.

ralelo à música, ou em contraponto, ou ainda em movimentos livres sobre a duração de uma frase musical. Além de cronometrar, o ator deve levar em conta o espaço e o tempo, o numero de compassos do acompanhamento musical, ao mesmo tempo em que cada gesto deve estar ligado à réplica falada, cujas diferentes partes estão distribuídas sobre a música. Assim, o menor deslize do ator poderá destruir a frase musico-teatral e comprometer todo o episódio. Se Khlestakóv se inclinar antes ou depois do que o previsto, o efeito desejado poderá desaparecer. Diante disso, o ator deve respeitar as pausas, guardar a tonalidade, saber se fundir no conjunto, submeter-se ao princípio coral, fazer a vez do "solo", enfim, interpretar em harmonia visual com a cenografia a fim de obter um impacto sintético, sem o qual o teatro é inconcebível para Meyerhold.[24] O ator, como um músico sem partitura e sem maestro, tem como única baliza a marcação cronometrada da cena e de cada fase da ação dramática, sempre aferida e modificada de acordo com a recepçao do público.

Fig. 22

Os episódios que se seguem afiguram-se como que projeções dessa explosão delirante, alucinação grotesca que move a açao do episódio 7 e que transformará a realidade da cena num sucedâneo do estado enebriado de Khlestakóv.

No plano da construção estética, o espetáculo adensara a partir de agora todos os procedimentos artísticos propostos que corroborem para a consecução de uma linguagem cênica que materializa os efeitos do delírio e as açoes desenca-

(24) A questão da biomecânica e do trabalho do ator meyerholdiano será discutida com maior detalhamento no capítulo sobre a poética do corpo no teatro de Meyerhold.

deadas num mundo cujas fronteiras entre o sonho e a realidade, lucidez e loucura, falso e verdadeiro, estarão cada vez mais ameaçadas.

Uma análise da construção dramatúrgica de "O Inspetor Geral" também revela um nítido movimento da ação dramática que apresenta como ponto demarcatório o discurso "fantástico" de Khlestakóv na cena 6 do Ato III. Pode-se aferir a partir daí um novo movimento que redimensiona a figura de Khlestakóv e o arrasta num redemoinho de absurdos sucessivos, instaurando um universo alucinatório, um mundo "às avessas" que leva ao paroxismo uma situação, cuja aparente e "estranha" comicidade desvela ao final, quando o engano se desfaz, todo o trágico mecanismo e as sórdidas engrenagens a que esteve submetida.

Meyerhold equacionará todo este movimento dramatúrgico construindo, através de seus quadros-episódios, sínteses plásticas e musico-gestuais que num "crescendo" progressivo do movimento cênico, traduzem teatralmente o fantástico e o insólito que irrompem do texto de Gógol.

Episódio 8: O elefante desmorona

O episódio 8, "O elefante desmorona" é mais um lance na progressão desse movimento. O encenador compôs um quadro compacto e sintético, aglutinando, em cenas simultâneas, momentos diferentes do Ato III e do Ato IV.

Assim, à esquerda do praticável passa-se a cena 7 do Ato III e a cena 1 do Ato IV, quando, após o discurso e a saída de cena de Khlestakóv, todos reconhecem a notoriedade do Inspetor. É então que os funcionários discutem a melhor forma

de subornã-lo.

À direita, desenvolvem-se as cenas 4, 8, 9, 10 e 11 do Ato III, destinadas a mostrar a reação eufórica das mulheres depois do discurso de Khlestakóv. Enquanto no centro do palco Meyerhold situa a breve cena 2 do Ato IV que no texto limita-se a uma única fala de Khlestakóv; a rubrica: (Khlestakóv, só, sonolento) "Parece que ronquei um bocado. Onde eles arranjaram esses colchões e esses cobertores? Cheguei a suar. Creio que ontem, ao almoço, eles me encheram de bebida: a cabeça ainda está me doendo. Pelo que vejo pode-se passar aqui muito bem. Gosto de ser tratado com cordialidade. Confesso que aprecio mais quando isto é feito de coraçao, sem interesse. A filha do Governador não é de se jogar fora. Até a mae também... bem que eu podia... Pois é, uma vida assim me agrada muito".

Na encenaçao de Meyerhold há uma grande cama no centro do palco onde dorme Khlestakóv. Aos seus pés estão Óssip e o oficial. O lado direito e o lado esquerdo estão separados do praticável central por biombos. À esquerda aparecerao os funcionários enfileirados, uma espécie de "eco visual" do episódio 6, "A Procissão", e fazem os planos de suborno em tom de cochicho, mas em meio a uma grande desordem. À direita, a confusão de sons e cochichos não será menor, uma vez que as mulheres lá estarão "extasiadas", em grande excitação, comentando o porte físico do Inspetor.

Toda esta atmosfera desordenada, marcada por uma tonalidade de cochichos e sussurros, e segundo uma disposição plástica bastante rigorosa, vai confluir para uma terceira seqüência que irrompe abruptamente com o despertar de Khlestakóv.

Aqui se insere a sua fala sonolenta, um monólogo, segundo o texto gogoliano, mas que adquire aqui a forma do diálogo, já que dirige seus comentários sobre a cidade, seus habitantes, as mulheres, ao oficial. Todo o discurso de Khlestakóv será marcado pelo ritmo de suas diferentes ações ao despertar: espreguiçar, se coçar, bocejar profundamente. O ritmo da forte respiração, o arfar no tom da voz, os movimentos meio indecentes do corpo remetem à caracterização grotesca, onde os detalhes de crua fisiologia revelam aqui não só os traços característicos do herói, mas uma das linhas essenciais de composição estética do espetáculo.

Episódio 9: Os subornos

Meyerhold volta a utilizar toda a extensão da grande área cênica para compor mais um episódio "monumental", uma cena de conjunto (como já ocorrera no episódio 6, "A Procissão") onde novamente se desenvolve o tema das relações entre o Inspetor e os funcionários. Estruturado como um "plano-geral" cinematográfico, o episódio 9 "Os subornos", vai utilizar de modo orgânico as possibilidades do dispositivo cênico oferecidas pela presença das várias portas que permitirão neste quadro, além de uma bela solução plástica, um jogo de significaçao bastante interessante.

Aqui Meyerhold reconstrói o texto de Gógol aglutinando as oito primeiras cenas do Ato IV, de tal modo que os funcionários, ao invés de se apresentarem separadamente em audiências particulares e cenas isoladas, surgem todos juntos, de uma só vez, atrás das onze portas que se abrem, logo se fecham para se entreabirem momentos depois. O encenador se ser-

ve mais uma vez do movimento coral para colocar em evidência, de modo visual e auditivo, a atitude corrupta daquela coletividade provinciana.

Fig. 23 No centro do palco completamente vazio, Khlestakóv está sentado num banquinho, fumando de costas para o público. Ao seu lado, o oficial dorme estendido numa poltrona. Óssip está agachado. Há uma pausa. Algumas flores murchas pendem da mao do oficial. De repente, as portas se abrem ao mesmo tempo. A apresentação simultânea destas cenas de concussão permite lançar o início do Ato IV da peça para além da mera anedota cômica. As personagens, ao se apresentarem personalizadas enfatizariam, principalmente, o ridículo de sua condição individual. De outro modo, a proposta meyerholdiana, resultado da recomposição do texto em paralelo com sua solução cênica, remete a cena, pelo impacto e pela força da ação simultânea, ao campo metafórico, numa expressiva alusão à Rússia tzarista como uma gigantesca máquina de subornos. O espetáculo distancia-se assim do plano literal e da significação referencial para aguçar, através da mobilidade criativa de seus signos, novas conotações e um riso denunciador, tragi-cômico, muito além, como se verá, da simples sátira-farsesca.

As portas se abrem suavemente e, pelos estreitos vaos entreabertos, vêem-se logo onze mãos segurando onze pacotes brancos. Os corpos pouco a pouco vão aparecendo a medida que as portas se abrem um pouco mais. Fecham-se timidamente: vêem Khlestakóv. "Entrem" ele diz. As portas se abrem de novo e todos aparecem sorrateiros, para se apresentarem depois alternadamente. Khlestakóv se dirige ao chefe dos Correios. As portas vizinhas se fecham com discrição. "Gosto muito desta ci

dade..." e o chefe dos Correios repete sempre a mesma réplica: "Perfeitamente". Num dado momento, a porta vizinha se entreabre e Zemlianíka, com ar misterioso, aparece e vai se colocar ao lado de Khlestakóv. Põe-se a cochichar as denúncias em tom confidencial, sendo acompanhado pelas portas que se abrem uma a uma timidamente, aproveitando as pausas da conversaçao.

Já no episódio 6, "A procissão", Zemlianíka disputava várias vezes com o Governador o papel de corifeu. Aqui e ele quem conduz o jogo. Sua fala, uma longa réplica da cena 6 do texto, será fragmentada e comentada por todo um gestual excêntrico, um pré-jogo,[25] com mudanças de ritmo: uma espécie de "contra-texto" ou "sub-texto" corporificado na arena vazia do palco. Depois da conversação, entremeada pelas denúncias de Zemlianíka, o ritmo se modifica e se inicia uma segunda seqüência.

Khlestakóv sabe agora como proceder. Depois de trocar um olhar significativo com o oficial, dirige-se rapidamente ao chefe dos Correios e sem cerimônias lhe pergunta: "O que voce tem na mão?" — "Dinheiro", o outro responde.

— "Sabe, com a viagem, fiquei sem dinheiro" e, com um gesto, ajuda amavelmente o chefe dos Correios a lhe dar o envelope. A partir deste momento, o abrir de portas recomeça num ritmo rápido, mecânico, mas com certas nuanças de acordo com a personalidade dos diferentes interlocutores, a qual Khlestakóv se adapta: demonstra leveza e agilidade nos movimentos de braços e de pernas, como se toda sua gestualidade e

(25) Sobre a noção de pré-jogo, cf. nota 27 do texto traduzido de Meyerhold, **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 87.

seu jogo corporal exibissem o movimento experiente de um prestidigitador. Os funcionários satisfeitos entreabrem ao mesmo tempo as portas, se desculpam, despedem-se em coro desafinado e voltam a fechá-las. Aqui o tema do jogo será retomado: mal os funcionários desaparecem, Khlestakóv alucinado com tanto dinheiro, conclui a cena: "Vejamos, então, quem vai ganhar". Pega um punhado de cartas de baralho e lança ao ar. As cartas voam e caem como chuva sobre ele.

Durante esta segunda seqüência, Khlestakóv apresenta um comportamento mecanizado: dá um passo, pega um envelope, esconde-o em seu uniforme e recomeça. O movimento maquinal das portas que se abrem simultaneamente no início do episódio, será reiterado nesta seqüência a um tal grau que, preso por um momento entre duas portas abertas, Khlestakóv, paralisado, não tenta se soltar, mas espera imóvel como um autômato que o soltem para, enfim, terminar a marcha como um mecanismo acionado automaticamente.

A. V. Lunatchárski avaliou tais procedimentos da seguinte forma: "Tudo isto não é audacioso? Não é um fato novo na técnica teatral? Não é verdade que isto permite nos distanciarmos daquela cena cansativa, e digamos, um pouco monótona, do desfile realista dos funcionários diante de Khlestakóv, um depois do outro, depositando suas oferendas? Que exista também esta versão, mas nao se pode impedir de acolher bem essa nova versao, tão rica de fantasia...".[26]

(26) Cf. A. V. Lunatchárski, op. cit., p. 80.

Episódio 10: Senhor Finanças

O episódio intitulado "Senhor Financas", 10º quadro deste grande mosáico teatral, acentuará o aspecto de farsa popular, disseminado nos outros episódios sob formas variadas, mas que o encenador conduz aqui a um ponto limite, aproximando a cena dos procedimentos da Commedia dell'Arte.

Neste episódio, a solução cênica parece bastante pertinente, uma vez que as cenas 10 e 11, sobre as quais se estrutura o quadro, mostram agora, não mais o relacionamento funcionários/Khlestakóv, mas sim, povo/Khlestakóv, através das denúncias que os diferentes setores da população da pequena província fazem ao "ilustre" Inspetor, sobre o comportamento corrupto e arbitrário do Governador. Entram em cena comerciantes, mulheres do povo e toda uma galeria de desclassificados sociais.

Fig. 24 Meyerhold amontoa no palco toda essa massa de descontentes que se queixam diante de Khlestakóv, e desenvolve, assim, uma segunda variação sobre o tema da concussão. Trata-se de mais uma das quatro cenas de conjunto (as outras são: "A Procissão", "Os Subornos" e o último episódio do espetáculo, "Uma confusão sem igual") para a qual o encenador utiliza toda a extensão da grande área cênica. Sobre o palco há, de início, apenas uma enorme mesa, bem ao centro, disposta em diagonal. Ouve-se então um coro repentino e forte de vozes que exige falar com o Inspetor. Depois desta abertura enérgica, desenvolvem-se as cenas da massa. Os comerciantes assaltam Khlestakóv com acusações, súplicas, petições, e ele, de longe, do outro lado da mesa-barreira, protegido por toda uma guarda

de soldados, permanece calmo e cínico. Sobre a mesa vao se empilhando os presentes: paes doce, cestas de vinho, etc; e os comerciantes agitam grossos envelopes de dinheiro.

A mulher do sub-oficial força o cordão da polícia: insiste em mostrar as marcas do chicote e quer, a todo custo, levantar a saia. Os policiais arrastam-na antes do final de sua última réplica; ela se debate e luta com eles. Depois é a vez da mulher do carpinteiro atacar, desferindo duas sonoras bofetadas nos soldados. Sua voz arrogante e a agressividade virulenta amedrontam Khlestakóv que se refugia atrás da mesa. Depois dessa seqüência ruidosa, rápida, grosseira, Khlestakóv fica sózinho no palco, todo de negro, chapéu e bengala. Caminha ao longo da mesa, senta-se sobre ela e com um olhar distante e perdido, poe-se a assobiar uma longa e triste canção.

Meyerhold acentua aqui a linha trágica da escritura gogoliana, mas segundo uma fórmula especial, particular: reforçando o plano cômico, através da utilização dos procedimentos da farsa e da atmosfera dos teatros de feira, consegue levar a cena a uma tensão cômica máxima, capaz de fazer irromper o elemento trágico a partir de seu contrário. Resulta um movimento de contrastes agudos e uma "estranha" sintonia do riso nesses lances jocosos de dança e giros acrobáticos inusitados e espetaculares. A tonalidade carnavalizante, portanto, cumpre a função de recobrir a tragédia com uma bufoneria burlesca, mas de brilho cômico enganoso que guarda por detrás do jogo de aparências a trágica derrocada de uma família levada a loucura e de toda uma classe social em desagregação.[27]

(27) O aspecto carnavalizante da encenação, na acepção bakhtiniana, sera melhor desenvolvido no capítulo sobre o grotesco cênico.

É interessante assinalar que o episódio 10 foi violentamente atacado pelos críticos "realistas-socialistas" porque, segundo eles, representava uma volta ao "tradicionalismo", por vezes chamado "primitivismo", com sua utilização de formas teatrais do passado, ainda que populares.

Curiosamente, também a Lunatchárski desagradaram as soluções cênicas aqui encontradas por Meyerhold:

"O quadro "O Senhor Finanças" nao me agrada. Não me convence. Seria talvez o momento de se ir mais longe e de representar uma verdadeira cena de dor popular tragi-cômica. Mas Meyerhold aqui não conseguiu. A cena da mulher do sub-oficial é muito vulgar e, na minha opinião, deveria ser modificada".[28]

Episódio 11: "Beija-me"

No entanto, Lunatchárski nao opoe resistência ao Episódio 11, intitulado "Beija-me", frase tomada da letra da romança de Glinka que acompanhará todo o episódio. Aqui o crítico considera o erotismo que perpassa os jogos amorosos Khlestakóv/Esposa/Filha do Governador, como característico de uma "comédia de amor", ou como diz: "Ve-se aqui o amor, pelo menos o amor pequeno-burguês numa situação tão crítica que mesmo sem querer o espectador mais atento será tomado por uma emoçao poderosa. Há de tudo: música suave, danças voluptuosas, lances de ira e ciúmes, a inconstância do homem e o coquetismo da mulher, isto é, todos os fios que tecem a trama, sempre reco-

(28) Cf. A. V. Lunatchárski, op. cit., p. 81.

meçada, deste tipo de jogo amoroso. Agora, observe-se bem o sentimento de horror que resulta de tudo isto!"[29]

Com efeito, neste 11º quadro, extremamente cômico e ao mesmo tempo o mais sombrio do espetáculo, Meyerhold ridiculariza todos os elementos do jogo amoroso burguês. O espetáculo retoma, assim, o tema das relações femininas, circunscrevendo a cena novamente no espaço íntimo e reservado de um praticável. Trata-se aqui da sala de música da casa do Governa-
Fig. 25 dor. No primeiro plano estão duas cadeiras; ao fundo um cravo, flores e velas; à esquerda, um aparador com uma garrafa e copos; ao fundo, uma construção arquitetural branca e geometrica enorme: entre duas pilastras centrais, uma ânfora. Tudo está colocado numa perspectiva diagonal que dá à encenaçao nova ótica espacial. Neste espaço cênico se desenvolvem as cenas 12, 13 e 14 do texto de Gógol, onde Khlestakóv faz, primeiramente, um jogo de sedução com Maria Antónovna (cena 12); depois, ao ser surpreendido pela mãe, passa a cortejá-la também (cena 13) e acaba, por fim, para resolver a confusa situaçao, pedindo a mão da filha em casamento (cena 14).

Meyerhold compoe o quadro através da fusão das três cenas gogolianas, além de incorporar as personagens suplementares da encenação (o oficial e o Capitão de azul), os quais desempenham importante função na estruturação da dança e dos jogos coreográficos que conduzem a ação dramática do episódio.

Como no texto de Gógol, a cena principia com a chegada de Maria Antónovna. Khlestakóv e o oficial bebem. O diálogo, correspondente à cena 12 do ato IV, se desenrola aqui co

(29) Idem, p. 80.

mo um estranho "duo", em presença de um terceiro que, ao repetir um fim de frase através de um gesto ou de um olhar, faz um comentário irônico daquilo que se diz. O oficial sai. No momento em que a filha oferece o álbum para Khlestakóv escrever alguns versos, entra a mãe num vestido de noite, seguida do capitão de azul e do oficial. No texto de 1.842 a mãe entrará apenas na cena 13 do Ato IV. Aqui, o encenador não apenas antecipa consideravelmente lances da ação, mas reconstrói e recria a cena segundo matizes musicais da romança de Glinka. Khlestakóv saúda a mae com entusiasmo, mas logo sai. Sua saída inesperada cria uma situação de absurdo, o que, aliás, será acentuado no decorrer da ação. O oficial propõe que Ana Andréievna cante. O capitão de azul vai acompanhá-la na música de Glinka, "Em seu sangue arde o fogo do desejo".[30] No meio de uma das estrofes que Ana Andréievna lhe dirige, Khlestakóv entra e dá continuação aos versos escrevendo no álbum da filha (texto da cena 12). Maria Antónovna pede uma quadrilha. O capitão toca algumas notas melancólicas. O oficial e depois Khlestakóv dão ordens aos dançarinos. Ao ritmo dos pares que se fazem e se desfazem, Khlestakóv, numa linguagem enfática e pseudo-romântica, vai cortejar uma e depois a outra. No primeiro plano encontram-se ora Khlestakóv e Maria Antónovna, ora Khlestakóv e Ana Andréievna, conforme ele dirige seu discurso a uma ou a outra. Depois, desenvolve-se um plano geral quando o diálogo se amplia. A atenção se volta em especial aos jogos de ombro e de mãos da atriz Raikh que representava Ana Andréievna e que revelam fases complexas pelas quais passa a personagem.

(30) O título do episódio foi retirado dos seguintes versos da canção: "Você feriu minha alma / Me beija, teus beijos são mais doces / que o mundo e o vinho..."

Todos os jogos de cena, as atitudes, as reaçoes sao ditadas pelas diferentes fases da quadrilha.

Um exemplo: "Minha senhora, veja, estou ardendo de amor". Alarmada, Ana Andréievna vira-se de acordo com o passo da dança: "Está fazendo uma declaração para minha filha?" "Não,
Fig. 26 estou apaixonado pela senhora". Mas esse "duo" desarranja a lógica da quadrilha e o oficial apressa: "Mas o que é que voce está fazendo?" Durante o primeiro passo, Khlestakóv consegue cortejar a filha que, confusa, larga seu par para, em seguida, retomar o ritmo e a roda da dança. Pausa da música. As duas mulheres saem. O oficial e o capitão estão escandalizados (gestos de duelo), mas Khlestakóv enfrenta-os com o olhar de modo insolente. As damas retornam.

Segundo passo da quadrilha: Khlestakóv ameaça se matar se Ana Andréievna nao se casar com ele.

Ao lado, o oficial zomba de Khlestakóv. A música pára. Terceiro passo: Ana Andréievna solta-se dos braços de Khlestakóv e foge precipitadamente, seguida pelo oficial. O pianista pára, levanta-se, mas suspira e se lança as suas partituras. Khlestakóv aproveita para beijar Maria Antónovna. O capitão volta a tocar. Entrada brusca de Ana Andréievna: "Ah! Que quadro!" (de acordo com o início da cena 13 do texto de Gógol).

Nesse momento, o jogo pantomímico de Khlestakóv, mesmo nao sendo acompanhado pela música, estrutura-se como uma frase de uma composição musical: um tema no qual se introduz variações, cria-se uma tensão e depois, com um acorde final, tem-se a resolução. Quando Ana Andréievna entra e encontra sua filha nos braços de Khlestakóv, esta foge, enquanto Khlestakóv

se aproxima do capitão que toca o cravo. Com sua sobrecasaca preta, vira-se de costas para Ana Andréievna, e para o público, e observa a partitura. A pausa no jogo do ator permite ao espectador ver o embaraço de Ana Andréievna e a situação cons trangedora de Khlestakóv que nao tem como se justificar. As palavras são inúteis, pois foi pego em flagrante. Nesse momento, o espectador em estado de alerta, espera pela reaçao de Khlestakóv. Mas, de repente ele se inclina com determinação e passa a examinar bem de perto a partitura, "fixando-se" numa postura (as costas curvadas), de quem está extremamente interessado nas notas da romança. O gesto inesperado de Khlestakóv responde e "resolve" comicamente em contra-expectativa a espera dos espectadores, configurando uma espécie de acorde final que resolve todas as dissonâncias introduzidas pelo jogo ante rior.

Depois, muito rapidamente, no mesmo clima de absurdos e ações inesperadas, a cena de amor será agora reproduzida com a mãe. Ela o aperta com paixão contra si e o sufoca: "Minha vida está por um fio", diz Khlestakóv. A comicidade da situação é pontuada nesta seqüência pelo capitão que toca de modo grosseiro e mecânico a aria de "Beija-me" e pelo oficial que olha o casal com ar de indiferença e frieza, revestindo a cena de uma tonalidade estranha e grotesca.

Agora é a vez da filha entrar e gritar: "Ah! Que quadro!", enquanto o capitão conclui sua seqüência musical. Ana Andréievna retoma a dignidade e dá a Maria Antónovna uma grande lição de moral, comentada imediatamente pelo capitão que, com as mãos na cabeça, afasta-se curvado. Pausa. Subitamente Khlestakóv se aproxima da filha, a conduz em direção a mae, a

quem ele pede para abençoá-los. O capitão senta-se de novo e volta a tocar "No seu sangue arde o fogo do desejo". Dada a benção, o trio sai, depois dos últimos acordes da romança.

Na aparência, as convenções sociais foram respeitadas: Khlestakóv dá o braço a Maria Antónovna, beijando a mao de sua mãe. Mas quando o trio se vira, o público vê a materialização de um sub-texto bem diferente: Khlestakóv continua a dar o braço direito a Maria, mas enlaça com seu braço esquerdo a cintura da mãe que coloca a cabeça em seu ombro.

Meyerhold utiliza a música e a dança neste episódio para revelar de maneira evidente a hipocrisia do comportamento dessas mulheres, cujo desejo de sedução aparece mascarado pelo fino verniz das boas maneiras expressas nas convençoes da dança. O aspecto mecanizado do comportamento de Khlestakóv se justifica cenicamente pelas trocas dos destinatários (isto e, das figuras da dança) do discurso amoroso, sentimental e vazio, que é proferido e que, estruturalmente, do ponto de vista lingüístico, vai sempre se repetindo do mesmo modo que os movimentos da dança. A composição dos jogos de cena aproxima-se do farsesco, uma vez que estão em cena apenas dois casais (e não vários) e que a quadrilha, dança dos saraus burgueses, intervém aqui em plena tarde e de modo completamente caricaturesco. Trata-se, evidentemente, de mais um elemento de tensão dramática que reforça a ironia e a denúncia deste tipo de relação amorosa, mascarada pelas convenções sociais e lingüísticas e pela repetição cínica de comportamentos automáticos e mecânicos que apontam para o universo absurdo em que se inserem.

A segunda parte do espetáculo "O Inspetor Geral" de

Gógol/Meyerhold fecha-se assim com um quadro de intenso dinamismo e colorido musical, cuja leveza e graça recobrem, entretanto, um fundo melancólico onde desfilam personagens-autônomos, bonecos presos nas engrenagens das falsas relações que os conduzem sempre aos mesmos movimentos sem sentido até chegarem ao paroxismo na imobilidade do vazio de suas vidas.

A apoteose desse movimento que conduz ao nada acontece na cena muda final, onde Meyerhold substitui os atores imobilizados, segundo a indicação de Gógol, por bonecos fantasmáticos que expressam as grotescas figuras em que se transformam aqueles personagens levados à loucura.

A terceira e última parte da encenação, constituída por quatro quadros-episódios, perfaz o caminho final desse processo elaborado ao longo dos episódios anteriores que preparam o clímax, intensificado nos últimos episódios e que, em gradação ascendente, aquecem e aceleram a ação dramática até a explosão conclusiva.

O final de "O Inspetor" está saturado de elementos cômicos que se revestem, porém, de ecos trágicos, devido ao tratamento que lhe dá o encenador: ultrapassando a simples pintura da situação absurda vivida numa pequena província, o que se tem ao final representado no palco é o grito de socorro de um mundo pequeno-burguês, e de toda uma forma de vida fundada sobre o engano, a bajulação, a exploração e a cobiça.

Episódio 12: A Benção

Meyerhold consegue pela forma de composição de toda a terceira parte de seu espetáculo manter, e mesmo aguçar,

a atenção do público que depois da partida de Khlestakóv (episódio 12 - "A Benção") continua ainda extremamente motivado pelo desenvolvimento da ação. Sabe-se que a maioria das encenações precedentes não puderam evitar um certo afrouxamento do ritmo dramático depois do final de IV Ato, quando Khlestakóv deixa a cidade com os bolsos cheios, depois de haver enganado a todos.

A despedida acontece no 12º quadro do espetáculo que compreende as cenas 15 e 16, duas últimas e curtas cenas do Ato IV do texto gogoliano (consentimento do casamento por parte do Governador, seguido da partida de Khlestakóv). O breve episódio segue de perto as indicações de Gógol e resolve cenicamente de forma interessante o momento em que, segundo o texto, a cena deve prosseguir nos bastidores, junto a carruagem na qual partirão Khlestakóv e seu criado Óssip, e de onde devem ser ouvidos, de acordo com a rubrica, o diálogo final da despedida e o ruído da carruagem que se afasta.

O encenador, transformando essa seqüência numa espécie de acorde musical final dentro da partitura musico-cênica do episódio, orquestra a partida de Khlestakóv através dos sons produzidos pelos guizos da troika que se afasta em efeito estereofônico, acompanhados pela altissonante canção de Óssip (espécie de tema da personagem que aparece também no episódio 4) e que vão se amplificando ao redor da sala, pelos corredores laterais até se extinguirem progressivamente no foyer do teatro.

Os três quadro-episódios que se seguem estão também, como todos os outros, fortemente marcados por este método de construção cênica, baseado no material musical que, com

efeito, parece ser o princípio organizador da açao dramática do espetáculo.

Episódio 13: Sonhos sobre Petersburgo

A. V. Lunatchárski considerou o episódio 13 "Sonhos sobre Petersburgo" um dos melhores quadros do espetáculo: "Meyerhold encheu o palco de todo tipo de víveres e guloseimas com uma prodigalidade digna de Jordaens; as mulheres dos governantes, gordas, gordurosas, satisfeitas, que pareciam derreter como manteiga sob o sol, cercadas de tudo que possa satisfazer o estômago, sonham com o futuro. Me dei conta, compreendi profundamente, como jamais me havia ocorrido lendo "O Inspetor Geral" de Gógol ou durante outros espetáculos, que Gógol com sua sátira aos pequenos funcionários e com algumas alfinetadas no aparelho autocrata-burocrático, pretendia atingir a concepção de mundo sensual e hedonista desta Rússia atrasada".[31]

A mesa oval do 1º episódio está carregada de uma luxuosa natureza morta: frutas, garrafas de diferentes formas, líquidos de diferentes cores, presentes dos habitantes da cidade. Ana Andréievna anima esse quadro flamengo. Está sentada no sofá perto do marido, o qual com o uniforme desabotoado, degusta o vinho e, com satisfação, dá umas palmadas nas costas e nas nádegas de sua mulher.

Trata-se da 1ª cena do Ato V do texto, quando o governador e a família, inteiramente submersos num mundo-si-

(31) Cf. A. V. Lunatchárski, op. cit., p. 81.

mulacro criado por Khlestakóv, passam a festejar e a fazer planos para o futuro "auspicioso" que os aguarda em Petersburgo.

Na encenação meyerholdiana as entonações, as réplicas, as atitudes, os sorrisos grosseiros de satisfação bestial tornam visível, como por uma radioscopia, toda deformidade escondida por detrás dessa exuberância, desta forma alegre e sensual de viver.

Novamente a pontuação musical: o governador canta uma romança de Varlamov, a mulher o acompanha, mas desafina, ostentando na deformação das notas musicais o seu próprio mundo degradado e deformado. Participa ainda dessa "musicalidade" um tanto estranha uma orquestra de músicos judeus que se ouve em "off" durante quase todo o episódio e que ensaia um número imponente para a festa do Governador.

Os sons alegres, mas muito solenes e, por isso mesmo, um tanto auto-paródicos, insistentes e repetitivos (havia muitas cordas nessa orquestra), ora abafam o diálogo no palco, ora se fazem ouvir em surdina,de muito longe, como que acompanhando o movimento das portas que se abrem e se fecham. Esta alternância dava à ação cênica um contraponto irônico. A mesma música será tocada no episódio seguinte, "Uma festa, pois é,uma festa", intensificando o efeito da atmosfera febril e acelerando o ritmo cênico em direção ao final. Servirá também de comentário à ação, fazendo-se ouvir através dos ruídos da festa: vozes, risos, copos e uma cacofonia de cadeiras que se movem.

"Meyerhold faz dessa cena algo completamente flamengo, pela corpulência, a abundância, a atmosfera pletórica que banha esta ilha de bem-aventurança onde o governador e sua

mulher, sentados entre as frutas e os fiambres voam sobre as asas da mais sublime fantasia sensual. A própria música contribui para este hino a uma alegria de viver triunfante e bestial. Mas, por outro lado, o esqueleto dessa animalidade tão grosseira transparece claramente como se toda a cena fosse vista por raios X".[32]

A análise de Lunatchárski, a propósito do Episódio 13, nos remete ao próprio texto dramatúrgico nas réplicas em que o Governador refere-se ao vôo dos pássaros para explicar suas sensações diante dos últimos acontecimentos: "Então, Ana Andréievna, hein? Você pensou alguma vez numa coisa dessas?" Isto é que é sorte, com os diabos! (...) No entanto, so em pensar nos pássaros importantes em que nos transformamos, Ana Andréievna. Hein, Ana Andréievna? Que vôo alto, com os diabos!(...)"

Ou então, os comentários dos outros: "Está voando alto, este diabo! E quem sabe lá? Ainda pode acabar mesmo general! Que vá para o inferno!"

Episódio 14: Uma festa, pois e, uma festa

O episódio 14, "Uma festa, pois e, uma festa" corresponde a quase todas as cenas do Ato V do texto (da 3ª a 7ª), com exceção do final da 7ª cena e da cena muda que constituem o último episódio do espetáculo.

Enquanto o praticável avança, o público ouve a orquestra judáica afinar seus instrumentos no fosso da orques-

(32) Idem, p. 82.

tra. Refletores. Iluminação muito viva. Sobre o praticável cercado com duas grades douradas, Meyerhold dispôs um grupo gran
Fig. 27 de de atores como uma escultura piramidal. Ouve-se o ruído das conversas, vê-se a multidão em movimento, os tecidos, as plumas, os penteados agitarem-se. A orquestra começa a tocar. Ao lado, sentados em duas poltronas, estão o Governador e sua mulher, aos pés dela o capitão de azul com um buquê na mão. At-
Fig. 28 mosfera de plena animação, um perfeito sarau.

Todas as linhas convergem em diagonal, da profundidade do palco em direção à extremidade direita do praticável, isto e, em direção ao Governador e sua mulher. Diálogo do Governador com um de seus convidados sobre um fundo de gritos e de música. Há um movimento de caixas de presentes, e depois de cadeiras, que passam por cima das cabeças deste grupo amontoado. Existem dois ritmos cênicos: um que se vê e outro que se escuta. Há uma pantomima das mãos que carregam e conseguem pegar as cadeiras. Depois, a música para e o ruído das conversas se acalma.[33] O Governador, e sobretudo a mulher, narram os fatos. A multidão pasma: "Ah! Ah! Ah!", depois de cada frase do relato. Fala-se do futuro em Petersburgo: "Gostaria muito de ser general, com os diabos!" (cena 6 do texto). Neste momento e durante toda a seqüência seguinte, Ana Antônovna canta num soprano forçado uma romança de Dargomíjski, "Tenho dezesseis anos". A melodia, além de sublinhar a estupidez da noiva de província, faz também um contraponto àquela multidão agitada de funcionários. Além disso, é utilizada como o "intermezzo" na estrutura dramatúrgica da ópera que, retendo a açao, faz

(33) Cf. a respeito da construção dessa cena, E. Kaplan, op. cit., p. 340.

ressurgir aí seu movimento rápido. Ana Andréievna se interpõe ao marido frente às várias solicitações: "Você está sempre pronto a prometer tudo". A romança cessa. Pausa constrangedora. No silêncio, ouve-se o cochicho aspero da mulher de Korôbkin: "Já viu como ela nos trata?" (réplica do final da cena 6 do texto). A mesma melodia renasce do fundo do praticável e vozes maldosas começam a se fazer escutar.

Última seqüência: chegada do chefe dos Correios que diz com voz forte: "O funcionário que nós tomamos por Inspetor, não era o Inspetor!" (1ª fala da cena 7 do texto). Nesse momento, a romança termina; Maria Antônovna desaparece por entre a multidão, não mais será vista no palco. Abrindo passagem pela massa inquieta (há quase trinta pessoas em cena), o chefe dos Correios (com uma carta deslacrada na mão) trilha um caminho até o canto esquerdo do palco, desenvolvendo, em seu movimento, uma série de pantomimas. E numa nota tênue diz: "Senhores, um assunto importante! O funcionário que nos tomamos por Inspetor, não era o Inspetor!"

Pausa geral. Depois, um curto "fugato" nas palavras: "Como, não era o Inspetor?"; no início "pianissimo", pronunciadas separadamente um a um, e depois em coro e se intensificando até resultar num movimento de cólera selvagem.

As linhas do jogo cênico mudam de direção: as diagonais se concentram agora em direção ao canto esquerdo, onde
Fig. 29 o chefe dos Correios começa a ler a carta. A luz cai, surgem as velas que serão dispostas segundo a mesma dinâmica. A atmosfera se modifica, os rostos tornam-se fisionomias fantásti cas. Meyerhold procura criar a impressão de pesadelo. Na dinâ
Fig. 30 mica geral dos movimentos, cria-se uma espécie de redemoinhos

ao redor daqueles que procuram se apoderar da carta que Khlestakóv escrevera, antes de partir, a um amigo, zombando de todos e dos sucessos ocorridos durante sua estada na cidade. Na verda de, todos desejam evitar a leitura das passagens que lhes dizem respeito. Por exemplo, Zemlianíka ao esconder a carta no bolso cria a maior confusão. A carta passa de mão em mao e aquele que lê é como o corifeu de um coro que uiva, berra, ca-

Fig. 31 careja. O Governador está petrificado, o capitão de azul segura o buquê ao contrário. Um contralto termina a cena: "Que fim inesperado!" (réplica de uma dama da cena 7 do texto).

O praticável se afasta.

Episódio 15: Uma confusão sem igual

O episódio 15, "Uma confusão sem igual", volta a utilizar toda a ampla área cênica para concluir o espetáculo com este último quadro monumental, estruturado como um expressivo plano geral. Esse final, como manifestara Gógol em seus escritos, deveria exercer sobre o público um impacto brutal. O encenador constrói as várias seqüências que se sucedem, segundo um ritmo constante e em contraste visual e sonoro umas com as outras, conduzindo o processo do delírio até um "fortíssimo" mudo.

Numa primeira seqüência, apos a confusão de ruídos do episódio precedente e o desaparecimento do praticável no escuro ao som de uma lenta polka, o palco fica vazio. A tensão foi levada a seu máximo e portanto, o pequeno espaço cênico do praticável nao e mais apropriado para conter a ação. Meyerhold dilata então a cena para toda superfície do palco e justifica

assim, o seu recorte na cena 7 do Ato V do texto (episódio 14), desdobrando-a junto com a cena muda no episódio 15. Depois da polka, ouve-se a valsa-romança "No meu sangue arde..." Os convidados continuam a dançar atrás da cena. Um refletor focaliza Ana Andréievna amparada por um grupo: os leques se agitam
Fig. 32 ao seu redor. O grupo avança e ocupa o lado direito. Pelas portas centrais os funcionários, à frente o Governador num estado febril. Durante toda esta seqüência, se ouvirá, pontuado por toda uma gestualidade de apaziguamento por parte daqueles que a seguram, o "leitmotif" desesperado de Ana Andréievna: "É impossível...", que vai marcar os diferentes momentos: primeiro os gritos do Governador que terminam por um furioso "Agarrem-no!", depois uma fuga a várias vozes, onde Meyerhold desenvolve toda a polifonia do discurso, sem música e já trabalhada nos episódios 9 e 14. Cada voz se informa, ou responde, a propósito das somas "emprestadas" a Khlestakóv, e pronuncia varias vezes sua réplica, cada vez mais suavemente, ao mesmo tempo em que, pelo fato de se introduzirem novas vozes com timbres diferentes, o volume sonoro geral aumenta, e depois se rompe bruscamente. Num terceiro momento, a troca de acusações entre Bóbtchinski e Dóbtchinski, sobre quem primeiro espalhou a falsa notícia, se dá ao som da polka repetida num ritmo rápido pelo coro de burocratas que os leva para fora do grupo para os injuriar. A valsa recomeça e de novo o grito trágico: "É impossível, Antócha, ele se comprometeu com Machenka!" — "Ah! se comprometeu!", responde o Governador com um gesto vulgar. Ana Andréievna desmaia. Os jovens oficiais (os mesmos do episódio 5) acodem, conduzindo-a solenemente em seus braços erguidos para o alto. O Governador corre como um louco atrás da mulher e começa seu famoso monólogo (fim da cena 7 do Ato V

do texto). Um jogo cênico acrobático um tanto ridículo deve suscitar o riso justamente antes da célebre frase: "De que estão rindo?". Ele faz voar uma cadeira. Os policiais o cercam,

Fig. 33 Guîbner atrás dele desenrola uma camisa de força. A orquestra toca uma gavota e o comissário, diante da violência do Governador, assobia para fazer entrar reforços. Luta feroz. O Governador é neutralizado e entra numa fase calma no mesmo instante em que ressoa o último ritmo da quadrilha: o galope.

Segue-se uma segunda seqüência. Com um grito agudo, uma imensa roda de dançarinos, no ritmo alucinante do galope ocupa todo o palco. Conduzem o Governador gesticulando e seus gritos são encobertos pela dança que invade o espaço. Os con-

Fig. 34 vidados da festa, rostos fixados numa careta, gestos mecanizados, rodopiam e pulam. Depois o dançarino da frente começa a descer do palco para a platéia, seguido de todos os outros que gritam e gesticulam. A música da orquestra judáica (a mesma dos episódios 13, 14 e início do 15) apresenta agora sonorida des estranhas, às vezes pungentes. Tratava-se de uma composiçao do músico Gnéssin que trabalhou com Meyerhold durante 20 anos e que criou aqui a música para os seis momentos de uma quadrilha, mas revista a partir da criação pessoal desses musicos judeus ambulantes que a parodiavam. Há uma magnífica derrisão provocada por essa cacofonia insuportável onde, através da música, os gritos parecem rufar de tambores e assobios. Em meio a esta orgia sonora sobe lentamente do fosso da orquestra um pano de boca branco que vai encobrir toda a caixa cênica, com as famosas palavras em letras pretas, que em Gógol são pronunciadas pelo soldado e que anunciam a chegada do verdadeiro Inspetor. Os dançarinos lançam-se pelas saídas laterais da platéia. Os sinos começam a tocar. Meyerhold realiza assim

a intenção do Governador no momento entusiasta de "fazer tocar todos os sinos da cidade", a propósito do noivado de sua filha. Aqui os sinos tocam e misturam-se aos sons endiabrados do galope por ondas acústicas. Ao som dos sinos o pano de boca continua a subir lentamente, encobre o palco e depois o descobre inteiramente. Sobre o palco, todas as personagens da peça estão imóveis. Último acorde prolongado do galope. Sempre imóveis, "congeladas". Na platéia a luz vai aumentando lentamente. Silêncio de morte sobre o palco. O espectador tem dian
ig.35 e 36 te dele uma cena muda, disposta em semi-círculo, com manequins vestidos como os atores e "congelados" em posições estranhas. O Governador e sua família estão aniquilados, a cabeça caída, como mortos. Aparecem, portanto, aquelas posições descritas pelo próprio Gógol em suas indicações para a cena muda.[34] Trata-se aqui da "coda" muda final meyerholdiana, durante a qual o público se pergunta por um momento quem são aquelas figuras

(34) Eis a rubrica final do texto: **Última Cena** (os mesmos e o soldado) — **O Soldado** - O funcionário que acaba de chegar de Petersburgo em missão especial, ordena que o procurem imediatamente. Ele está no hotel (as palavras que acabam de ser pronunciadas atingem a todos como um raio. De todos os lábios femininos ecoa um som de surpresa; todo o grupo que, de repente, muda de posição, pára como que petrificado).
Cena Muda - O governador está no centro, como uma coluna, as mãos estendidas e abertas, cabeça inclinada para trás. À sua direita, estão sua esposa e sua filha, com um movimento de corpo em sua direção; atrás delas, o chefe dos Correios, transformado num ponto de interrogação dirigido ao público. Detrás dele, Luká, que se encontra perdido da forma mais inocente possível; detrás dele, no ponto extremo da cena, três das damas visitantes apóiam-se uma na outra, com expressões fisionômicas satíricas, diretamente alusivas à família do governador. À esquerda do governador está Zemlianíka, com a cabeça um pouinclinada, como se estivesse escutando alguma coisa: atrás dela, o juiz, com os braços abertos, quase sentado no chão, e com um movimento nos lábios como se quisesse assoviar e exclamar: "Vejam só, é o fim do mundo!" Mais atrás, Koróbkin, que pisca um olho maliciosamente para os espectadores, com uma indicação sarcástica para o governador; mais atrás, no fundo do cenário, Bóbtchinski e Dóbtchinski, com os braços estendidos um para o outro, de boca aberta e olhos esbugalhados. Os demais visitantes reduziram-se meramente a simples colunas estáticas. Durante quase meio minuto, o grupo mantém-se petrificado nessa atitude. (CAI O PANO).

e o que fazem ali. Mas logo depois, quando se dá conta de que sao bonecos, estátuas aterradoras que ali estão, o efeito deverá ser o de um certo mal-estar, uma inquietação como aquela que experimenta o herói (e com ele o leitor) da literatura fantástica diante de um ser que se acredita estar vivo e que, a um simples toque, se desmancha numa nuvem de pó. O final do espetáculo de Meyerhold produzia o efeito de um cataclisma na platéia totalmente iluminada e onde, sabe-se, os espectadores apresentavam estranhas reaçoes.[35]

O encenador conduzira a cena para o domínio do extremo grotesco e o fizera de acordo com as indicações do próprio dramaturgo.

Para A. V. Lunatchárski a cena final do espetáculo de Meyerhold era "espantosa". "Sem falar das deliciosas preliminares da derrocada que precipita o Governador e sua esposa do alto de uma vida alegre para as profundezas do abismo,e sem falar da diversidade de tipos, nem da feliz maneira de apresentar toda esta algazarra e desordem na sala abarrotada; sem retardar os últimos acordes, eis que de repente Meyerhold com um só lance de varinha mágica, nos mostra o terrificante automatismo, o horror ao estampado na morbidez do mundo representado por Gógol e que estava ao seu redor. Enquanto que o grupo das aterradoras marionetes se imobiliza de uma vez por to-

(35) De acordo com as anotações do ator E. Gárin (Apud "Les Voies la Création Théatrale", op. cit., p. 110) a reação do público foi, de início, a de aplaudir vivamente o grupo imóvel, ao final do espetáculo. No entanto, como os "atores" não se mexiam, os aplausos foram cessando pouco a pouco. Pausa. Silêncio absoluto. Um espectador vai em direção ao palco, outros o seguem. Depois um grupo sobe ao palco. Os "atores" continuam sempre imóveis. De novo aplausos, depois silêncio. Por fim, os verdadeiros atores se colocam ao lado dos seus manequins-sósias.

das, o pavor desses monstros frente à idéia de uma arrasadora inspeção geral e o movimento que antes os animava se transformam então numa dança mecanizada absurda, em cujos espasmos se agita pela platéia a guirlanda de toda essa canalha humana. Depois de ter assim decomposto o mundo, Meyerhold, com sua voz poderosa de artista clarividente, diz: "Vocês estão mortos e o vosso movimento e cadavérico". Saímos do teatro transtornados e estimulados pelas novas afirmações do teatro russo, levando conosco o sentimento de horror provocado pela ampla sátira de Gógol a custa da humanidade tal como era em seu tempo".[36]

(36) Cf. A. V. Lunatchârski, op. cit., p. 82.
Cf. também no final do Caderno de Ilustrações fotos de algumas encenações do século passado de "O Inspetor Geral" de Gógol.

PARTE II

A SÍNTESE DE UMA POÉTICA TEATRAL

1. O GROTESCO CÊNICO DE MEYERHOLD

1. O Grotesco Cênico de Meyerhold

"...Gógol tomava como cômico, mas Púchkin percebeu de imediato que nao se tratava de comicidade, mas de alguma outra coisa"

Meyerhold

Parece ter ficado evidente que Meyerhold partiu do texto de Gógol, conduzindo-o, tanto a partir das réplicas quanto dos comportamentos analisados e trabalhados, a uma espécie de ponto máximo, um grau máximo de expressao que se refletirá, por diversas vezes de maneira bastante clara, na composição dos episódios e no plano da realização da metáfora cênica. Com efeito, os mínimos detalhes de comportamento das personagens sao expressos como que através de uma lente de aumento graças, nao apenas a cenografia e seus pequenos praticáveis móveis, mas à própria técnica de encenação e o jogo de interpretação captada pela alternância de planos gerais e de primeiros planos. Basta lembrar, por exemplo, as minúcias dos gestos dos funcionários apresentadas no Episódio 1 ou todo jogo pantomímico de Khlestakóv em vários momentos, e principalmente, no episódio 7 com o pequeno dedo de Ana Andréievna.

Gógol procurava apresentar em sua peça, assim como em toda sua literatura, um "acontecimento absolutamente inacreditável". Lembre-se, a propósito, o início de seu conto "O Nariz" quando "no dia 25 de março aconteceu em Petersburgo um

fato "extraordinariamente estranho".

Estes "fatos inacreditáveis" (aqui, a impostura e sua revelação) servem para Meyerhold de catalizador à expressao cênica. Dentro dos esquemas tradicionais de uma intriga principal que se desenvolve em torno da impostura, e de uma intriga secundária que se desenvolve em torno de uma rivalidade amorosa mãe-filha, Gógol criou um material dramatúrgico prenhe de sugestões e múltiplas significações, transportando a intriga a outros planos de simbolização. Segundo o dramaturgo o final da peça deveria produzir nas personagens um "choque elétrico, a todos destruir e varrê-los da face da terra".

A realização cênica desta indicação do autor orientou assim, toda a construção do espetáculo de 1926. Neste sentido, a cena muda final parece lhe servir de prisma: todo o "fato extraordinariamente estranho" e "inacreditável" sera como que condensado na última cena da peça e servirá ao encenador como baliza indicativa da forma de toda ação dramática da peça. Assim, o espetáculo parece concebido em função da cena muda e disso decorre, o caráter "estranhante" da encenação que, como vimos, vai tecendo pouco a pouco os fios que estruturam aquele universo, propiciando e preparando a eclosão da cena final, de modo a fazê-la vibrar sobre o palco como parte orgânica e integrada ao todo do espetáculo.

Os elementos trágicos e cômicos, essas duas correntes estilísticas que estão na base da escritura gogoliana, são conduzidas por Meyerhold a seu ponto limite, como se todo o encadeamento dramatúrgico se refletisse sobre o palco através de um grande espelho deformante que, sobretudo, aumentasse suas proporçoes estéticas e oferecesse ao receptor uma nova ima

gem correspondente, talvez, a um novo modo de percepção, à uma nova ótica de um outro espectador formado por uma nova e agigantada história, e para o qual Meyerhold se dirigia, sabedor que era das novas exigências desse novo público.

Portanto, resulta no palco também um novo genero cênico: "O Inspetor Geral" de Meyerhold, com suas linhas estéticas "deformantes" e "deformadas", suas proporções aumentadas e suas imagens "exageradas" e de traços "distorcidos" aponta certamente para uma espécie de "bufonaria trágica" que o proprio Meyerhold já tentava definir, em seus escritos teóricos de 1912, onde trata a questão do grotesco cênico.

No início de 1913 esses escritos foram reunidos por Meyerhold num livro intitulado "Sobre Teatro" ("O Teatre") onde pela primeira vez traçava, através de uma coletânea de artigos, alguns inclusive já publicados anteriormente de forma esparsa em revistas e jornais, a evolução de suas idéias sobre a essência do teatro, tomando como base suas encenaçoes durante um período de quase dez anos. Esse itinerário estético que perfaz o caminho prático-teórico do encenador desde o naturalismo até o teatro da convenção, acaba por proclamar ao final a eternidade dos meios técnico-expressivos próprios do teatro de feira (os "balagans" russos).

A primeira e a segunda parte do livro estão ligadas de forma evidente aos seus trabalhos de encenação dos anos

(1) O conjunto de textos "O Teatre" (Sobre Teatro) está publicado no primeiro dos dois volumes que integram a coletânea dos escritos do encenador preparada por A. Fevralski: V. E. Meyerhold, **Státi, písma, retchi, bessedi** (Artigos, Cartas, discursos, conversas), Editora Iskustvo, Moscou, 1968, Volume I (1891-1917) Volume II (1917-1939). Há também as edições em francês, espanhol e italiano embora com muitas supressões. Ver bibliografia ao final, Obras de Meyerhold.

1905-1910 e a terceira,e última parte, esboçam as formulações teóricas de Meyerhold estreitamente vinculadas as suas experiências teatrais mais recentes (por volta de 1912) e à busca constante de métodos e técnicas que resgatassem à arte teatral seus elementos primordiais: o impacto da máscara, do gesto, do movimento e, sobretudo, o valor estético da técnica e do jogo do ator. Esses postulados de 1912 acompanhariam o trabalho do encenador russo até o final de sua carreira, a despeito das diferentes experiências teatrais que marcaram sua produção artística.

Portanto, o que se observa em "O Inspetor Geral" de 1926 é a formalização cênica, talvez a melhor síntese dentre todos os seus trabalhos, de muitas das propostas estéticas que já integravam essa sua coletânea teórica de 1912.

No que se refere à criação do grotesco cênico,sem dúvida alguma, o encenador alcançava com a montagem da peça de Gógol a sua mais plena concretização.

Como se viu, o espetáculo está submetido a uma construção orgânica rigorosa. Porque, para Meyerhold, o grotesco cênico havia sido entendido,principalmente durante os anos 20, pela crítica e pelos criadores como uma categoria estética "menor", uma criação artificial e, sobretudo, inarticulada e anárquica. O próprio Meyerhold opunha-se à denominação de "grotesco" atribuída à literatura de Gógol, por exemplo, se isto significasse uma vulgarização do estilo e da poética do autor, transformados numa simples utilização de ambiguidades, de caretas e trejeitos, fraturas caricaturescas que nada tinham a ver com a estrutura simples e orgânica sobre a qual ele buscava edificar uma gigantesca síntese da obra gogoliana através de todo

um sistema de ritmos e contrastes. É na 3ª parte do livro, dedicada ao estudo do teatro de feira que Meyerhold torna claras suas concepções sobre o grotesco.

Antes de mais nada, o que interessa ao encenador destacar é a arte do gesto e do movimento inerente aos procedimentos técnico-expressivos dos teatros de feira e, como vimos, amplamente utilizados na composição das personagens de seu "Inspetor Geral".

Tomando como elemento de análise o teatro de marionetes, Meyerhold constata que o que diverte o público essencialmente é o fato de que os movimentos e as situações dramáticas das marionetes, a despeito da intenção de reproduzir a vida no palco, não apresentam absolutamente nenhuma verossimilhança com aquilo que o público vê na vida. Porém o que fascina o público não é a reprodução da realidade tal como ela é, e sim, a instauração de um mundo encantatório, com gestos tão expressivos, ainda que inverossímeis, submetidos a uma técnica particular, uma espécie de mágica cênica e que resultará numa harmonia plástica, dona das leis específicas de composição. A marionete, segundo ele, nao precisa se identificar completamente ao homem-real, pois o mundo que ela representa é o mundo particular da ficção e o homem que ela também representa é um homem inventado, criado sobre um tablado que circunscreve um universo cuja harmonia advém nao das leis da natureza, nao da cópia, mas

(2) Lembre-se a colocação de Meyerhold no texto "Informe sobre "O Inspetor Geral" de 1927: "Mas é claro que há uma tentação constante e colossal dos atores em se desencaminharem: ainda querem de algum modo se espressar e se manifestar através daquele mesmo "grotesco" num espetáculo livre, anárquico, desorganizado e fugir do método certo, o ângulo exato numa obra bem apreendida e bem montada". (Cf. Sobre O Inspetor Geral - Tradução, p. 75).

da pura e simples criação artística.[3]

Meyerhold vê nos princípios do teatro de feira, nas suas marionetes e no poder mágico de suas máscaras, a revitalização do teatro contemporâneo, apoiando-se principalmente, na idéia de que a arte do ator deve estar fundada, antes de tudo, no jogo das máscaras, dos gestos e dos movimentos que sempre encantou em várias épocas o povo das praças públicas com suas bastonadas, suas acrobacias e suas brincadeiras.

Mas se o grotesco nasce da face cômica das farsas populares representadas nas feiras pelos atores ambulantes de todos os tempos, ele corresponde também à outra face do riso, o silêncio que oculta a tragédia eterna da humanidade e que esconde seu sofrimento por detrás das gargalhadas para, talvez, contrabalançar de forma audaciosa a decadência trágica dos tempos. Meyerhold encontra no ritmo contemporâneo, na alucinação das novas e grandes descobertas e na velocidade febril de todas as mutações o terreno fértil para o teatro grotesco onde o cômico e o trágico se revezam, alternam-se diabolicamente, para fazer a cena resvalar, de um minuto para outro, da mais terna e sentimental cantiga para a mais cruel e violenta sátira.

O grotesco para Meyerhold é um meio de expressao por excelência de uma época de transição e se caracteriza em seu teatro por certos traços fundamentais que reunem numa só totalidade as pesquisas pré-revolucionárias do Doutor Dappertutto--Meyerhold,[4] cujos resultados aparecem no "Inspetor" em 1926,

(3) V. Meyerhold, "O Teatre", op. cit., pp. 215-216.

(4) Doutor Dappertutto foi o pseudônimo teatral que Meyerhold utilizou nos anos de suas experiências mais intensas com a Commedia dell'Arte entre 1913 e 1917, inspirado numa personagem do mesmo nome de "Aventura na véspera do Ano Novo" de E. T. A. Hoffman.

depois de terem sido experimentadas pelo teatro político e engajado, diante do novo espectador e de um público popular nascido da Revolução.

Trata-se, como vimos pelo estudo da encenaçao de "O Inspetor", de um procedimento artístico extremamente concreto que, sem ser de nenhuma forma sobrecarregado de detalhes ou elementos supérfluos, fala diretamente aos sentidos: o resultado cênico é marcadamente visual e/ou auditivo, mas sua organicidade advém de uma conduta criadora profundamente racional, orientada por um sistema claro de propostas estéticas na organizaçao, na construção e na composição de seus elementos.

O grotesco cênico de Meyerhold se origina na oposição de diversos tipos de contrastes: no plano da dramaturgia, do jogo do ator, da própria encenação. Assim, a percepção do espectador é constantemente desperta, abalada por um deslocamento contínuo de planos, uma ruptura permanente, pressentida ou imprevista por dissonâncias representadas cenicamente.

"O Inspetor" consubstancia cenicamente o jogo essencial da escritura grotesca gogoliana marcada predominantemente pela presença de elementos cômicos e trágicos, elementos reais e fantásticos, que se fundem uns com os outros, por vezes uns se submetendo aos outros, mas sempre presentes num sistema de coexistência mútua, segundo as proporções de uma alquimia sútil que o escritor soube encontrar. Ao invés da simples sátira caricaturesca com a qual havia se habituado a tradição teatral até então, Meyerhold, detentor também dessa fórmula mágica gogoliana, conseguiu levar à cena um procedimento artístico capaz de desenvolver no espectador uma nova recepção estética da peça, caracterizada sobretudo pelo jogo dialético de sur

presa alegre e assombro diante da "festa" visual que nos oferece o espetáculo, e ao mesmo tempo pelo distanciamento que daí resulta, em função das inúmeras dissônancias que, como vimos, vão sendo introduzidas no decorrer dessa insólita "festa".[5] Acrescente-se a isso o efeito de denúncia, mas também de auto-reconhecimento (será que sou assim?, como que dialogando com a epigrafe da peça: "A culpa não é do espelho se tens a cara é torta"), aliado a uma profunda desautomatização da percepção habitual do mundo, e nos encontraremos em pleno domínio do grotesco, cuja fruição estética se dá através de uma atividade particularmente viva e uma atitude dialeticamente dupla com relação a cena.

O próprio Meyerhold ao considerar o grotesco o procedimento favorito do teatro de feira chegou a definir o gênero em seu artigo de 1912: "Entende-se por grotesco (italiano "grottesco") um gênero literário, musical e plástico grosseiramente cômico. O grotesco reproduz no essencial um monstruoso bizarro, é a obra de um humor que associa sem razão aparente os mais diferentes conceitos pois, ignorando os detalhes e jogando apenas com sua própria originalidade, ele se apropria em toda parte somente daquilo que convem à sua alegria de viver e a sua atitude caprichosa e zombeteira em relação à vida. Está aqui um modo de abrir ao criador os mais surpreendentes horizontes".[6]

(5) O próprio Meyerhold chegou a se pronunciar claramente sobre esse aspecto: "Quando interpretava "O Inspetor Geral", o velho teatro caía geralmente num ou outro extremo, igualmente estranhos à comédia de Gógol: em primeiro lugar, esforçava-se por impor a esta peça uma ênfase exagerada, uma hiperbolização excessiva, de tal modo que levava algumas pessoas a imaginarem suas personagens vivendo como aquelas figuras existentes nos pintores-peredvíjniki. Procuramos levar em conta o descontentamento de Gógol quanto ao tratamento cênico de "O Inspetor Geral", quando levado à cena no teatro Aleksandrínski em 1836". (Cf. Sobre O Inspetor Geral - Tradução, p. 67).

(6) V. Meyerhold, "O Teatre", op. cit., p. 224.

A essa concepçao do grotesco vincula-se a convicçao de que é a própria atitude do artista com relação ao mundo que deve orientar a sua criação. "Todos os materiais de minha arte, ao invés de se referirem à verdade do real, provém apenas do meu capricho de artista". E lembrando Andréi Biéli, a propósito do conceito de simbolismo. Meyerhold atesta a incapacidade da arte de refletir a plenitude da realidade ou melhor, as representações e sua mudança no tempo, pois para ele a arte decompõe o real, servindo-se ora de formas espaciais, ora de formas temporais. É a impossibilidade de esgotar o real em toda sua plenitude que funda a esquematização da realidade e, em particular, a estilização. Meyerhold admite que o termo "esquematização" soa como se implicasse num certo empobrecimento da realidade, como se alguma parte se perdesse, alguma coisa de sua plenitude. E portanto o grotesco, como uma segunda etapa no percurso da estilização, apresenta um método rigorosamente sintético: negligenciando sem compromisso todos os detalhes, cria através de uma "inverossimilhança de convenção" toda a plenitude da vida.

Se a estilização empobrece a vida ao reduzir à unidade típica a riqueza da experiência humana, o grotesco por seu turno, não se limita unicamente àquilo que e baixo ou elevado, mas associa os contrários, exarcebando conscientemente as contradições e jogando apenas com sua própria originalidade.

A noção de contraste é, portanto, fundamental para engendrar a estética do grotesco. Tomando o estilo gótico de uma catedral como figuração do seu conceito, Meyerhold exemplifica: "O campanário apontado para o céu exprime o "pathos" do

(7) Idem, p. 225.

homem que reza, enquanto que as saliências de suas diferentes partes, decoradas com figuras monstruosas e terríveis, atraem as idéias para o inferno. A concupiscência animal, a volúpia herética, as monstruosidades insuperáveis da vida, tudo isto parece destinado a preservar a desmesura dos impulsos idealistas e dissuadí-los de se abismar no ascetismo".[8]

O que o encenador propõe através dessa ilustração é que da mesma forma que no gótico tudo se esquilibra de maneira surprendente, a afirmação e a negação, o celeste e o terrestre, o belo e o monstruoso, também o grotesco ao se vincular à expressão da monstruosidade, impede que a beleza resvale para o plano do sentimentalismo fácil. Nessa medida, o grotesco se constitui numa outra via de acesso à expressão do cotidiano: aprofunda-o de modo a conduzi-lo a um plano onde cessara de aparecer como simplesmente natural.

"Na vida, ao lado daquilo que vemos, encontra-se ainda uma imensa região indecifrável. Na sua busca do supranatural, o grotesco associa sinteticamente a quintêssencia dos opostos, cria a imagem do fenomenal, leva o espectador a tentar resolver o enigma do inconcebível".[9]

É possível, no entanto, segundo o encenador, manter-se dentro do domínio do drama realista, porém, grças à ótica do grotesco, instaurar uma nova e revivificante representação do cotidiano, plena de efeitos extraordinários. Resultará, assim, um tipo de realismo que obriga o espectador a um certo "desdobramento" para seguir aquilo que se passa no palco. Será

(8) Idem, p. 226.
(9) Idem, p. 226.

este o principal objetivo do grotesco cênico para Meyerhold: manter em permanência no espectador uma atitude dupla em relaçao à ação cênica que se desenvolve, por sua vez, em movimentos contrastados. O que funda o grotesco e o desejo constante do criador de arrancar o espectador do plano seguro no qual se encontra, para projetá-lo para um centro com o qual ele jamais esperaria se defrontar. Sem qualquer razão aparente se lhe apresentam ligados sinteticamente os fenômenos naturais mais dissemelhantes.

Ora, daí decorre que para Meyerhold o grotesco nao se define apenas por seu matiz cômico, mas existe também o que ele denomina de um "grotesco trágico", baseando-se em exemplos da pintura de Goya, dos escritos de Edgar Allan Poe, e sobretudo, de E. T. A. Hoffman. O encenador remete à acepção primeira do termo "grotesco" correspondente a uma determinada espécie de ornamentação introduzida pela pintura da Renascença e cujo modelo teria sido encontrado em fins do século XV em escavaçoes feitas nas construções subterrâneas ("grotta" = gruta) da Roma Antiga. Nas termas e nos palácios imperiais, de acordo com o texto de Meyerhold, descobriu-se essa pintura ornamental antiga que tomava a forma de estranhos entrelaçamentos simétricos de plantas estilizadas e de figuras de animais fantásticos, de sátiros, centauros e outros seres mitológicos e ainda, de máscaras, guirlandas de frutas, pássaros, insetos, armas e vasos.[10]

O grotesco cênico advém, pois, dessa primeira acepçao do vocábulo tomado do italiano: "grottesca" e "grottesco", como derivações de "grotta" (gruta). Mas o que parece interessá-lo, antes de mais nada, é o modo como nesses ornamentos "gro

(10) Idem, p. 227.

tescos" as diferenças entre plantas e animais apresentam-se sus pensas e o princípio da estática é levado ao absurdo, quando delicadas linhas verticais têm de suportar ora uma mascara, ora um candelabro, ora um templo. Numa encenação de estilo grotesco como "O Inspetor Geral" vê-se bem a encarnação cênica dessa sua concepção do grotesco: as pantomimas das personagens e suas transformações e metamorfoses apontam para uma espécie de "inverossimilhança convencional" como aquela das máscara trágicas antigas fundada na dualidade da própria personagem teatral (tragi-cômica). Trata-se de um mundo particular onde as ordens da natureza encontram-se anuladas. Da mesma maneira como em Hoffman, lembra o diretor russo, uma marionete se queixa de ter um mecanismo de relojoaria no lugar do coração, também o que se busca no grotesco é o "motivo de substituição" e, citando o próprio Hoffman a propósito do desenhista Jacques Callot, nos informa: "mesmo em seus desenhos tirados da realidade (cortejos, guerras) há uma fisionomia totalmente particular, cheia de vida e que dá a seus personagens alguma coisa de familiar e de estranha ao mesmo tempo. Sob o disfarce do grotesco as personagens ridículas de Callot revelam ao fino observador alusões misteriosas".[11]

Ainda para ele o que funda a arte do grotesco é a luta entre a forma e o fundo e portanto o grotesco procura subordinar o psicologismo a uma finalidade visual-decorativa: em todos os teatros onde reinou o grotesco, o aspecto decorativo no sentido amplo da palavra tinha um papel fundamental; é o caso, por exemplo, do teatro japonês. Aqui, para Meyerhold, nao se trata apenas da ambiência, da arquitetura da cena e do pro-

(11) Idem, p. 229.

prio teatro que eram "decorativos", mas também a mímica, os movimentos do corpo, os gestos e as posturas dos atores; sua expressividade residia justamente no aspecto visual-decorativo. Assim, os elementos coreográficos são parte integrante dos procedimentos do grotesco. Somente a dança para ele é capaz de subordinar as concepções grotescas a um fim decorativo: "não é sem razao que os gregos buscaram a dança em todos os movimentos rítmicos, até mesmo na marcha. Não é sem razao que os movimentos do ator japonês ao aferecer no palco uma flor à sua bem-amada lembram uma dama dançando uma quadrilha japonesa (balanços da parte superior do corpo, leves inclinações e rotações da cabeça, gestos graciosos dos braços estendidos à esquerda e a direita)".[12]

Nessa perspectiva, se para Meyerhold a arte do grotesco projeta-se na luta entre o fundo e a forma e, se como vimos, o corpo, suas linhas, seus movimentos harmoniosos descrevem uma expressividade visual significativa por si mesma, como se fossem notas musicais organicamente estruturadas numa peça musical, então nessa luta entre forma e fundo é a forma que triunfará e, segundo suas próprias palavras, "a alma do grotesco se tornará então a alma da cena".

Nessa estética do grotesco formulada em 1912 de forma muito concisa, estão já consubstanciados, por assim dizer, todos os ingredientes de sua alquimia teatral e que podem ser surpreendidos em "O Inspetor Geral": o fantástico se afirma no jogo com sua própria originalidade; uma alegria transgressora irrompe tanto no cômico, como na trágico; acrescentem-se o aspecto demoníaco da ironia mais profunda e elementos tragi-cô

(12) Idem, p. 229.

micos dentro do próprio cotidiano: resultará, certamente, a de sejada "inverossimilhança convencional" com suas alusões miste riosas, suas substituições e transformações; mas sobretudo será suprimido o aspecto do que é sentimental e débil no românti co e então, a dissonância será elevada à harmoniosa beleza e no interior do próprio cotidiano é que o cotidiano poderá ser suplantado.[13]

Ora, cabe ressaltar desde já a atualidade das con cepçoes do encenador e de seus desdobramentos do ponto de vista de uma poética cênica, uma vez que podem ser alinhadas, ainda hoje, junto as preocupaçoes e questionamentos mais atuais so bre a estética do grotesco.

Mikhail Bakhtin desponta, certamente, como um dos principais teóricos da modernidade, ao tratar a arte do grotesco, enquanto categoria estética, de forma precisa e abrangente.

Até o aparecimento de seu estudo sobre Rebelais[14] quase todas as considerações sobre o grotesco estão inspiradas principalmente no Romantismo alemão. Nesta direção orienta-se o trabalho de W. Kayser "O Grotesco-Configuração na Pintura e na Literatura",[15] certamente uma ampla sondagem crítica que se propõe analisar o processo pelo qual o caráter adjetivo do gro

(13) Idem, p. 229.

(14) Bakhtin, M., A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rebelais, Editora Hucitec, São Paulo, 1987. Cf. também o interessante estudo de Bakhtin, "Rebelais e Gógol": Arte do Discurso e Cultura Cômica Popular", em Questões de Literatura e Estética, Khudójestvennaia literatura, 1975, publicado recentemente entre nós pela mesma editora com tradução a cargo de Aurora Fornoni Bernardini e equipe.

(15) Kayser, W., O Grotesco - configuração na pintura e na literatura, Edi tora Perspectiva, São Paulo, 1986.

tesco, aplicado a certos tipos de arte ornamental, vai pouco a pouco se transformando em substantividade conceitual na estética e na história da arte. Como se sabe, o estudioso alemão surpreende este estilo de criação nas artes plásticas e na literatura ocidentais em diferentes épocas, desde a Antiguidade, para chegar à análise das representações artísticas que marcaram de forma significativa a arte romântica e cujas ressonâncias ainda se fazem sentir em boa parte da arte contemporânea. No entanto, o estudo de M. Bakhtin, publicado alguns anos depois, pretendia mostrar, através de uma análise sistemática sobre a natureza e a coerência do grotesco, que a abordagem de Kayser apenas de forma parcial podia apreender tudo o que o grotesco expressa e representa.

Bakhtin se opoe frontalmente a opinião de base romântica alemã, segundo a qual o grotesco e unicamente uma expressao de angústia e terror que advém de uma determinada estrutura constituída de aspectos estranhos e terrificantes e de um espírito saturnino (e daí o freqüente parentesco com a loucura), submerso num mundo que se torna de repente insondável, sob a influência de uma força impessoal e absurda. Neste mundo, onde o sofrimento resulta não do medo de morrer, mas da angústia de viver, o riso aí persiste timidamente, ou como forma de burlar o absurdo ou então, como uma espécie de missão salvadora: exorcisar uma secreta força demoníaca.

O crítico soviético, ao contrário, propoe considerar o grotesco como uma forma de humor desenfreado e liberador, presente nas festas de carnaval e muitas outras manifestaçoes populares. Tendo como fundamento de sua teoria um vasto estudo das fontes populares do riso e da concepção carnavalesca

do mundo, Bakhtin considera que a fragilidade da conceituação de Kayser se deve a uma certa extrapolação feita a partir de uma sensibilidade subjetivista contemporânea que se diferencia de maneira marcante do que ele denomina grotesco medieval e renascentista. Se a verdadeira natureza do grotesco apresenta-se, segundo ele, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo, não é difícil compreender a sua refutação categórica às características fundamentais da imagem grotesca, próprias do que ele denomina "grotesco romântico e modernista".

De fato, para Bakhtin, o grotesco nao pode se vincular ao tom lúgubre, terrível e espantoso e tão pouco à alienação a que se submete o homem ao se confrontar com forças estranhas. Esse tom é alheio a toda evolução do grotesco até o Romantismo: "o grotesco da Idade Média e do Renascimento, impregnado da visão carnavalesca do mundo, libera a este último de tudo que nele pode haver de terrível e atemorizador, torna-o totalmente inofensivo, alegre e luminoso. Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual, transforma-se, no mundo carnavalesco, em alegres "espantalhos cômicos". O medo é a expressao extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso. A liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo".[16]

A concepçao bakhtiniana baseia-se, sem dúvida, numa visão fundamentalmente otimista, através da qual o grotesco oferece a possibilidade de um "outro" mundo, ou de um mundo totalmente "outro"; de uma estrutura autêntica da vida, presente nas festas populares onde o indivíduo se funde à coletividade

(16) M. Bakhtin, op. cit., p. 41.

e participa, graças a dilatação de seu corpo, de um movimento ambivalente, ao mesmo tempo criador e destruidor, do universo material. Bakhtin não utiliza o termo, mas não há como nao reconhecer em suas concepções o princípio dionisíaco pelo qual a morte, em lugar de se opor, se integra à vida na mesma medida em que prepara novos nascimentos/renascimentos. Portanto, nessa linha de raciocínio, no grotesco, a relatividade de tudo que existe se define por uma certa alegria e o riso carnavalesco exprime a opinião de um mundo em plena evolução dentro do qual está contido o próprio riso.

E Bakhtin esclarece: "Ao contrário do grotesco da I. Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de "câmara", uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer "corporalmente" vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Ida de Média e do Renascimento".[17]

Nessa perspectiva, o crítico surpreende uma profunda transformação no próprio princípio do riso, pois, embora não desapareça por completo e nem seja excluído como nas pbras "sérias", no grotesco romântico, segundo ele, o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo, deixando de ser jocoso e alegre e, portanto, minimizado o seu aspecto positivo e regenerador.

(17) Idem, p. 33.

Configuram-se assim duas posturas frente a uma estética do grotesco: de um lado, o grotesco é visto como uma fonte de uma espécie de "frisson" cósmico intelectual e de outro, como uma fonte de jocosidade cósmica corporal.

De toda forma, a oposição que aí se estabelece nao passa pelo questionamento do modelo em si mesmo, uma vez que trata-se, segundo as duas interpretações, de uma fusão de contrários que se dá no decurso de um processo espontâneo de metamorfose. A oposição, portanto, parece ocorrer em outra esfera, isto é, na atitude em relação a este trabalho combinatório que o século XVI atribuía à imaginação e que, apos dois séculos de resistência, o século XIX passará a atribuir à natureza.[18] Assim, embora, Kayser e Bakhtin pareçam se referir sempre a um cosmos, o primeiro pressupõe um ponto de vista idealista, enquanto que o segundo ampara-se numa ótica materialista. Acrescente-se ainda o fato de que o período privilegiado sobre o qual ambos apoiam sua argumentação não é o mesmo, na medida em que Bakhtin toma como base a Renascença, partindo da Antiguidade, enquanto Kayser parte da Renascença para se fixar na época contemporânea.

Se, portanto, levarmos em conta uma percepçao do grotesco de base histórica, conseqüentemente o ponto de vista contemporâneo que não ignora nem o absurdo nem a alienação, convem, certamente, para também caracterizar o grotesco moderno.

Assim, se as observações de Kayser parecem pertinentes, talvez devessem ser completadas, principalmente pelo as

(18) Cf. a respeito, André Karátson, "Le "Grotesque" dans la prose du XXe siècle (kafka, Gombrocwicz, Beckett)", em **Revue de Littérature Comparée**, Paris, Avril-Juin 1977. Cf. também Maarten Van Buuren, "Gombrowicz et le grotesque", em **Litterature - Texte Contre-Texte**, Revue, Departement de Littérature française de l'Université de Paris VIII, Decembre, 1982.

pecto físico sobre o qual Bakhtin insiste em sua teorização do grotesco. Há como que entre os dois estudiosos uma complementação dialética nessa formulação e sondagem das diferentes moldagens do grotesco. É nessa perspectiva complementar que incidem as considerações de Meyerhold sobre o grotesco e nos parecem absolutamente pertinentes para se plasmar uma estética do teatro grotesco contemporâneo.

Ora, o estudo minucioso do espetáculo "O Inspetor Geral" de Gógol-Meyerhold demonstra que o trabalho da encenação se articula justamente através desse mesmo jogo dialético no tratamento do grotesco cênico, e que parece fundamental, inclusive para a apreciação crítica da própria evolução do trabalho e das concepções estéticas de Meyerhold. Se o que se coloca para um estudo do grotesco, tomando aqui sempre como paradigma as teorizações de Kayser e Bakhtin, são duas concepçoes do mundo: uma que deriva da cultura cômica popular e outra, tipicamente burguesa, que expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário, a análise do grotesco meyerholdiano nos conduzirá, certamente, a detectar constantes alternâncias e confrontos simultâneos dessas duas linhas, aparentemente contraditórias, mas que ao se entrecruzarem acabam dialeticamente por estruturar uma unidade artística bastante singular, e que pode ser detectada em muitas de suas encenações.

Observe-se que em "O Inspetor Geral" a estruturaçao cênica submete-se a um processo gradativo de transformação do próprio princípio do riso subjacente ao texto. Este riso, como fio condutor da encenação, vai alinhavando cada um dos quinze quadros criados pelo encenador, segundo um movimento dialético onde imagens carnavalizadas ligadas a todo um sistema da

cultura cômica popular, cujo riso destronador e renovador conduz às exagerações grotescas próximas à bufonaria com seus elementos do cômico popular, contrastam de forma inesperada e surpreendente, com um universo cênico aparentado ao terrível. Subitamente, o princípio cômico que até então presidira a cena, transforma-se num esgar trágico. A visão carnavalesca se faz enfraquecida para dar lugar a um tom lúgubre e espantoso, como se o mundo se tornasse, numa fração de segundos, hostil e alheio ao homem: tudo que era cotidiano, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se de um momento para outro, insensato e o mundo humano vai se transformando, pouco a pouco no espetáculo, num mundo exterior, onde o costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível.[19]

Todos os episódios que compoem o espetáculo parecem combinar esses dois aspectos, cuja fusão determina uma unidade complexa e contraditória. Obtém-se certa ambivalência estrutural nesse jogo entre o plano bufo e o plano sério que toma a forma do uníssono dos contrários, completando-se mutuamente. Assim, o espetáculo, se por um lado cria o disforme e o horrível, por outro, numa espécie de contrafação simultânea, faz

(19) Bakhtin atribui tais características ao grotesco romântico e, conseqüentemente, modernista. Considera que no século XX a linha de evolução do grotesco é bastente complicada e contraditória: "No entanto, em geral, podem-se distinguir duas linhas principais. A primeira é o grotesco modernista (Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas, etc.). Esse grotesco retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico; atualmente se desenvolve sob a influência das diversas correntes existencialistas. A segunda linha é o grotesco realista (Thomas Man, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.) que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas". (Op. cit., p. 40) Mas deixa claro, ao final, que não pretende se ater às particularidades do grotesco atual, ou como o crítico denomina, grotesco ultramoderno, que a nosso ver, do ponto de vista da encenação teatral, guarda muitos traços em comum com o grotesco cênico de Meyerhold.

abrochar o cômico e o bufo.

A maneira, por exemplo, como é tratado o motivo da festa faz ressaltar de forma evidente como se articula na cena o grotesco meyerholdiano.

Vimos, pelo estudo da encenaçao, que o espetáculo, dividido en três partes, perfaz um processo marcado pelo movimento dos quinze quadro-episódios onde são constantes as mudanças das tonalidades cênicas. Observa-se um grau de dissonância e contraste que submete o espetáculo a um rápido trânsito entre a mais extrema comicidade e um terror por vezes paralizante. A isto equivale a ágil movimentação cênica dos atores e um diálogo frenético que, subitamente, são substituídos por posturas congeladas, pausas e solos que transportam inesperadamente a ação para o seu contrário: o ritmo rápido contrasta com estados letárgicos e as figuras cômicas como que se transformam em espectros humanos com seus discursos absurdos e ilógicos e o vazio de suas ações sem sentido. Acrescente-se a este conjunto a recorrência de contrastes no âmbito plástico e musical e surgirá destacada a estrutura ambivalente que apoia a construção do espetáculo de Meyerhold.

A terceira e última parte do espetáculo, como vimos anteriormente, deixa transparecer de forma evidente essa estrutura composicional, uma vez que, ao conduzir a peça ao seu desfecho, o encenador reitera e intensifica os procedimentos disseminados ao longo dos episódios anteriores, para obter, por meio de uma espécie de amplificação, nao apenas a consecução da metáfora que se constrói a partir do espetáculo, mas também o resultado cênico de uma poética teatral por ela veiculada.

Com efeito, os episódios "Sonhos de Petersburgo",

"Uma festa, pois é, uma festa" e "Uma confusão sem igual" encontram-se amarrados num único nos grotesco todas as imagens, todos os motivos, enfim, todos os procedimentos artísticos que entraram para a composição do espetáculo.

Não é de espantar, pois, que essa espécie de punição irônica a que se submete, ao final, aquele mundo provinciano da "velha" Rússia, seja apresentado, de início, sob forma carnavalesca. Há sem dúvida, no episódio da festa na casa do Governador todo um sistema de imagens de festa popular com seus direitos de liberdade e de licença, reconhecido por um jogo cômico, marcado pelas formas de ridicularização da verdade e do poder, com todo seu sistema de mascaramentos, disfarces, permutações hierárquicas, destronamentos e rebaixamentos, próprios de um mundo virado ao avesso.

Uma das cenas, como vimos, mostra, em primeiro plano, a mesa repleta de iguarias e bebidas, o que nos remete de imediato à atmosfera do banquete festivo, da "boa mesa" que se associa às imagens do comer, do beber e de todo regozijo coletivo. Lembre-se, ainda, os gestos grosseiros de satisfação bestial que têm como contraponto a alegre algazarra de sons e ruídos de vozes que se alternam com as músicas tocadas pela orquestra judáica.

É claro, portanto, que esses motivos e imagens ligados ainda a palavra e à conversação alegre, predispõem aos atos cômicos, e de forma mais essencial, ao próprio encontro alegre do homem com o mundo: o homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.

Neste sentido, o episódio da festa na casa do Go-

vernador, onde Lunatchárski visualizou um "quadro flamengo"[20] determina através de uma série de imagens essenciais da festa, da comilança e, portanto, das manifestações da vida do corpo, a aparente interação, alegre e triunfante, daquele mundo provinciano onde os homens, ao menos naqueles breves momentos de regozijo e à despeito do seu caráter enganoso e um tanto ilusório, parecem vitoriosos sobre o mundo, como se as fronteiras que os separam momentaneamente pudessem ser apagadas num sentido que lhes é favorável.

Sob essa perspectiva, tanto o episódio "Sonhos de Petersburgo" como o episódio "Uma festa, pois é, uma festa" celebram não apenas a boda fictícia da filha do governador com o "ilustre" Khlestakóv, mas também a vitória e o coroamento de um tempo de renovação que deveria se abrir na vida daquelas personagens. Daí decorre a natureza alegre das imagens e a agilidade do ritmo cênico, onde os lances cômicos se sucedem, transformando aquele coro de convidados em personagens típicas de uma farsa circense. Resulta, certamente, o estilo carnavalesco dessa espécie de rito pré-nupcial, onde o governador-bufão festeja no seio daquela coletividade, em meio a grosserias e elogios, o seu coroamento e o renascimento de um novo tempo.

Na pintura desse, e de vários outros episódios, várias imagens se apresentam, portanto, "estilizadas" no espírito das formas cômicas populares. A própria figura de Khlestakóv com suas motivações fisiológicas (lembre-se o episódio 6 quando de suas reações "corporais" após o almoço que lhe é oferecido) remete às personagens-tipo dos teatros de feira russos com

(20) A. V. Lunatchárski, "Le Revizor" de Gógol-Meyerhold", em Théâtre et Révolution, Librairie François Maspero, Paris, 1971, p. 81.

suas cenas de obscenidades, imprecações afirmativas, coroamentos e destronamentos burlescos e suas disputas paródicas.

Não resta dúvida, assim, que o tema da festa e a atmosfera carnavalizada, na acepção bakhtiniana, exercem influência sobre a organização cênica do espetáculo. O estudo pormenorizado da encenação revela os diversos momentos em que o palco povoa-se de números de danças e canções populares, música e cantoria e, ainda, variadas formas de refeições e banquetes em meio a expedientes eróticos de sedução amorosa que se aliam a uma sensualidade um tanto animal, projetando na cena, por diversas vezes, o plano do "baixo" material e corporal.

Mas na festa final na casa do governador o princípio corporal, alegre, superabundante que num primeiro momento parece abolir a estrutura e a ordem da vida, especialmente a hierarquia social e as convenções entre superiores e inferiores (o governador recebe a coletividade para festejar em sua casa), ao invés de engendrar o elemento social e utópico próprio dos ritos coletivos e das festas populares, pelos quais se instaura o reino da igualdade e da liberdade absolutas entre os participantes, acaba por restaurar subtamente a ordem habitual do mundo. Quando o "mal-entendido" se desfaz (última cena), a atmosfera de liberdade e de familiaridade entre os convivas se transforma na trágica imobilidade final, expressão de uma vida cotidiana imutável e sem saída, privada de toda ampliação simbólica e valor universal inerente as festas e as manifestações coletivas populares.

Assim, com a notícia "terrível" de que "o funcionário que nós tomamos por inspetor, não era o Inspetor!" (última seqüência do episódio 14) tem início o movimento de contra-

ponto cênico e que acompanhará, como bem expressou Lunatchárski, a derrocada final que precipita todo aquele universo do alto de uma vida alegre para as profundezas do abismo de uma sociedade reduzida à vulgaridade e à mesquinhez.

Vimos anteriormente que a partir daí todas as linhas do jogo cênico mudam de direção. Desde a simples mudança espacial das diagonais da direita para a esquerda, até a iluminaçao, agora à base de velas dispostas segundo a mesma dinâmica do movimento do espaço cênico que, intensificado, resultará numa dinâmica de movimentos aparentada a uma espécie de cólera selvagem e aos redemoinhos oníricos próprios dos terríveis pesadelos. A tensão cênica, levada ao máximo, juntamente com o "crescendo" de todo o volume sonoro, alterna-se no último episódio com rápidas distensões rítmicas pontuadas pelos diferentes movimentos musicais que estruturam (e "desestruturam") o quadro. Toda essa cacofonia ensurdecedora associa-se à densa polifonia informativa plástico-visual constituída pelos diversos e variados signos cênicos com os quais o encenador expressa o naufrágio total daquela falsa hierarquia, social, política e familiar. A impressão que resta é a de um verdadeiro cataclisma social, político e moral. E quando a gradação desse quase delírio cênico se completa com o quadro imóvel do final, onde as personagens aparecem representadas, não por atores, mas por bonecos espectrais, a catástrofe histórica parece se desdobrar então numa catástrofe cósmica.

Na "desordenação" cênica que se desenrola de forma um tanto rarefeita nas duas primeiras partes do espetáculo e que se vai adensando na terceira parte até o clímax final em "fortíssimo" mudo, parece esconder-se o caráter sinistro de algo

estranho, responsável por essa aparente arbitrariedade que parece reger nao apenas a fábula exposta, mas também a própria linguagem cênica do espetáculo.

Não resta dúvida que todo o acontecimento representado no conjunto dos episódios tem o caráter do ato cômico carnavalizado com seu jogo livre e alegre. No entanto, as grossas serias desse jogo que destrona, ridiculariza e dá morte a todo velho poder e à velha verdade, revelam-se ao final do espetáculo como que em secreta aliança com as fatalidades reais e a alienação entre os homens.

Por isso, a flagelação final certamente não é alegre. A ridicularização dos protagonistas não termina em risadas e o coro que antes ria, agora emudece. O ar festivo, carnavalesco e báquico despedaça-se ao final nessa confusa mescla do heterogêneo que advém do caráter insondável, abismal e do interveniente horror em face das ordens em fragmentação e do consequente estranhamento do mundo.

Portanto, a "confusão" plástica, sonora, musical, rítmica do discurso cênico meyerholdiano corresponde à "confusao da fantasia" que subjaz à escritura e ao universo gogolianos e que conduz ao domínio do fantástico com tudo que há nele de secreto e misterioso. Daí a aparência de "farsa trágica", armada pelas diabruras do "herói" Khlestakóv, essa espécie de paródia do Arlequim da Commedia dell'Arte, com seu alegre e excêntrico estilo de movimento, e que se vai aos poucos convertendo na figura de diabo tragi-cômico que, ao abolir a ordem habitual do mundo, vira-o pelo avesso, mas levando-o à mais completa e sórdida aniquilação. O que era risível esboça então uma profunda dor, testemunho inequívoco de um humor satânico que

destrói, aliena e despedaça o mundo finito enquanto totalidade.

Com efeito, desvendado o jogo do disfarce e de "grande diabrura" de Khlestakóv e mais ainda, com a proclamação na última cena da chegada do verdadeiro Inspetor, estão fundamentalmente destruídas todas as ordens, abrindo-se um abismo onde antes julgava-se caminhar com segurança. Há no próprio texto de Gógol algo de diabólico na aceleração final, no ritmo vertiginoso do desenrolar dos acontecimentos e na intensificação da ação dramática que levam ao clímax e ao súbito desfecho. Meyerhold parece ter detectado neste humor fantástico de Gógol algo de estranho, incomodo e abismal.[21]

Fica projetada, então, para a cena essa "loucura" que confunde os domínios e dissolve os contornos fixos em frenética voragem. O episódio final do espetáculo atesta, pela utilização dos procedimentos de linguagem cênica já anteriormente analisados, a simultaneidade incompatível e o contraste indissolúvel, um tanto sinistro, entre o ridículo-disforme, por vezes cômico, e o monstruoso-horrível que tangencia o trágico.

Quando no seu monólogo final o governador suscita o riso da platéia para dizer em seguida a célebre frase: "Mas estão rindo de que? Imbecis! Estão rindo de si mesmos!", a cena meyerholdiana já terá transformado aquele mundo num estra-

(21) Em uma de suas conversas com os atores, a propósito do entendimento correto da literatura de Gógol, Meyerhold argumenta: "Então é preciso fazer um reparo e dizer que na comédia de Gógol não há "comicidade do absurdo", mas "situação do absurdo". Isto é mais prudente, pois aqui cabe uma questão: seria comicidade? Desconfio que não seja comicidade. Quando Gógol lia para Púchkin os primeiros capítulos de "Almas Mortas", Púchkin (que era um aficionado do riso) começou a ficar pouco a pouco cada vez mais sombrio, mais sombrio e, por fim, tornou-se completamente melancólico. Quando então a leitura terminou, ele disse com voz de pesar: "Meu Deus, como é triste a nossa "Rússia"". (Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 57).

nho manicômio e a causticidade da exageração caricaturesca conduzirá certamente a uma risada de escárnio.

No entanto, a loucura estará associada a algo de "infernal" e "satânico" e o riso ecoará como um arrepio de medo: lembre-se a camisa de força que surge em cena em meio aos gritos dos dançarinos que no ritmo endiabrado da música conduzem o governador, enquanto os convidados da festa, em gestos mecanizados, rodopiam e pulam com os rostos fixados em estranhas caretas.

Nesse riso final, antes do emudecimento trágico e o silêncio de morte que encerram o espetáculo, ecoará uma especie de riso infernal, excêntrico e horrorizante, como a plasmar-se pela sensação de estar sendo acometido por um poder estranho, desumano. Quando se tem, ao final, de reconhecer o engano, irrompe irreparável então a loucura: o gradativo afrouxamento do contato com a realidade que se dá na seqüência dos episódios precedentes alcança na última cena o seu estágio final. O processo se acelera, a movimentação cênica e os procedimentos musico-visuais se intensificam: a loucura constitui a última gradação do alheamento do mundo.

O efeito de estranhamento no âmbito da plasmação cênica se configura pela representação dos homens como bonecos mecânicos que se movimentam de forma compulsiva, até que se imobilizem inesperadamente no auge de suas convulsões, como que movidos por mão desconhecida.

Os manequins que substituem os atores de Meyerhold na cena muda final, sem dúvida, nos remetem aos bonecos do teatro de marionetes que em outros episódios surpreendemos, também aqui servindo ao encenador como princípio estrutural da ce

na. Mas agora, imobilizados, onde antes predominava o efeito puramente cômico do estilo excêntrico de movimentação do teatro de títeres e da Commedia dell'Arte, junta-se a impressão de estranheza e de perturbadora reação diante de um universo, onde o organicamente animado se deixa penetrar pelo mecanicamente inanimado, criando com isso um significado mais profundo e um conteúdo conceitual cósmico que fazem contrastar o sorriso e o tremor em face de um mundo onde os homens não são, e nao podem ser mais eles mesmos.[22]

Esse "hospício" em que se converte a última cena parece equiparar-se à própria realidade do mundo representado por Gógol-Meyerhold que se afigura ela própria como um espetáculo de títeres, onde reinam a confusão artificiosamente ordenada e uma excitante simetria de contradições que levam à eterna transformação do riso e do humor em profunda e melancólica ironia.

Nesses termos, pode-se detectar mais agudamente na leitura do encenador o frio olhar gogoliano sobre a azáfama do mundo representado e que se assemelha a um jogo de títeres, vazio e sem sentido, a um teatro de marionetes, com seu amontoado de máscaras sociais caricatas.

Num primeiro momento, julga-se perceber no aguçamento caricatural das personagens o olhar-crítico do encenador sobre a sociedade, mas as situações vao se "deformando": o pró

(22) O crítico soviético B. Alpers que chegou a trabalhar pessoalmente com Meyerhold faz uma análise bastante interessante do aspecto tragi-cômico do trabalho do encenador, destacando principalmente a acentuação trágica de algumas de suas encenações e a relação profunda com o universo romântico e fantástico de Hoffman que, segundo o crítico, definia uma espécie de romantismo russo tardio, próprio da atmosfera dos anos pré-revolucionários. Cf. o artigo "O Meyerholde" (Sobre Meyerhold), em **Iskânia nôvoi stsêni** (Pesquisas da nova cena), Editora Iskustvo, Moscou, 1985, p. 280-309).

prio tratamento cênico corrobora esse insólito desconjuntar-se do mundo pelo acúmulo dos absurdos. Mesclam-se a farsa e a tragédia nesse jogo insólito de máscaras que desvela, nao so a oposição entre a imagem social que a aparência de um homem projeta (a sua máscara) e o eu "verdadeiro" (a sua face), mas também o próprio funcionamento do mundo enquanto jogo absurdo de papéis e, portanto, farsa e tragédia, máscara e face não se podem separar: no final do espetáculo com a máscara será arrancada não só a "persona", mas também a face das personagens. A cisão torna-se o princípio geral da configuração humana, sendo anulada por princípio a noção da unidade da personalidade. Os atores desaparecem. Resta a casca exterior e inerte daqueles seres que se julgava "humanos", agora transformados em rígidos títeres. O sentimento de realidade do espectador acha-se em pleno e definitivo desconcerto: a realidade do palco converter-se em aparência e o mundo da aparência torna-se a única realidade. Reconhecer-se-á nesse ponto a conexão com certa problemática contemporânea: a alienação do eu pelas cisões inconciliáveis que se projeta num mundo onde reina a oposição entre a vida como movimento carente de configuração e a vida como forma, isto e, como fixação através de posição social, situações, açoes e, com isto, da própria historicidade. E ao estranhamento do eu corresponde assim o estranhamento do mundo que se tornou um mundo alheado. Porém essa estranheza não provém apenas do eu, mas da própria essência do mundo e da falta de concordância entre ambos. Daí decorre o absurdo e a aparente "arbitrariedade" da linguagem cênica meyerholdiana que, como o próprio encenador assinalou, tem como objetivo na cena grotesca estabelecer uma tensão entre o conteúdo e a forma: a ação, o ritmo cênico, as tonalidades sonoras e visuais, a movimentação dos atores e a ar-

ticulação do próprio discurso verbal, empregados a fim de criar contrastes desconcertantes com o teor significativo das palavras e daquilo que se passa no palco. Daí nasce também, certamente, a perplexidade e a confusão do espectador diante dessa arbitrariedade total do discurso cênico cuja desfiguração e absurda instabilidade parecem querer abalar a confiança segura em sua própria linguagem e na imagem do mundo por ela sustentada. Com isto, a linguagem do espetáculo, por vezes, parece desconjuntar-se para que o contrasenso adquira a parecença da razao e a aparência de um sentido. O componente grotesco e "estranhante" reside, portanto, não só nos conteúdos da linguagem meyerholdiana, como na indisponibilidade desta, na medida em que mostra-se de repente voluntariosa, estranha, como que, também ela, animada demoniacamente.

***

É preciso destacar, para concluir, e parece mesmo ser consenso absoluto entre críticos e historiadores do teatro soviético, que a montagem de "O Inspetor Geral" de Meyerhold encerra, por assim dizer, a chave para a compreensão de todo o desenvolvimento de uma estética teatral que o encenador perseguiu em suas mais diferenciadas produções.

Com efeito, a análise dessa encenaçao, mesmo que destacada de forma isolada de todas as outras, nos permite, sem dúvida alguma, detectar os vários procedimentos que configuram a súmula da arte criativa do teatro de Meyerhold.

De fato, depois de vários anos de constante experimentação, ele parece estar apto para efetuar a síntese organica de todos os elementos estéticos, métodos e técnicas que vinha experimentando ao longo dos anos em termos de uma nova linguagem teatral.

Se há alguma estética teatral que possa englobar de forma geral a produção artística de Meyerhold e que deu continuidade e consistência conceituais a quase todos os seus trabalhos pré e pós-revolucionários e que, de certa forma, serviu de ligação entre o estudo da Commedia dell'Arte e os desafios da cena contemporânea, essa estética prende-se à idéia meyerholdiana do grotesco.

Suas idéias sobre o grotesco, anunciadas em seus artigos de 1912, expostas aqui anteriormente, parecem embasar a grande maioria de suas experiências teatrais já durante a fase pré-Revolução: a pesquisa da Commedia dell'Arte, as improvisações, a pantomima, o simbolismo cênico, enfim, todo o programa de estudo que fazia parte de seu Estúdio-Oficina entre 1913 e 1917.

Mas, além disso, mesmo depois da Revolução e principalmente nos anos 20, todo o seu trabalho, a despeito das diferentes propostas e dos diferentes textos dramatúrgicos que lhe serviram de base, está fundamental e essencialmente orientado para a criação de um grotesco cênico, segundo as concepções e pesquisas do encenador.

Se nos trabalhos imediatamente pós-revolucionários Meyerhold havia subordinado rigorosamente as personalidades individuais das personagens dramáticas à uniformidade da biomecâ

nica construtivista,[23] depois de ter buscado na fase pré-revolução a essência da teatralidade, como vimos, na tradição do teatro popular ambulante com sua acentuada fisicalidade própria ao mimo, ao histrião, ao malabarista, passava agora, através do trabalho de "revisão" da dramaturgia clássica russa, a efetuar a síntese do seu teatro poético, retomando elementos da Commedia dell'Arte e do Teatro de feira, como que para atenuar o grau de abstração da pura biomecânica e do construtivismo cênico da fase anterior, mas no sentido também de propor uma alternativa para a linguagem realista, sem cair no chamado realismo social e psicológico, amparando-se para tanto no aprofundamento da pesquisa da sua estética do grotesco. O que se percebe é a superaçao de formas externas de inovação por um meticuloso trabalho, tal como aparece em "O Inspetor Geral", orientado para a pesquisa do material dramatúrgico no sentido de revelar a riqueza subjacente de seus conteúdos.

Mas há que se ressaltar: a base fundamental para o teatro grotesco de Meyerhold, tanto em sua fase pré-Revolução como nas produções a partir dos anos 20, o que realmente sustenta a poética teatral do encenador é, sem dúvida alguma, o trabalho de interpretação do ator.

Já assinalamos a predominância excepcional que há

(23) Cf. principalmente os espetáculos: "As Auroras", texto de Verhaeren montado em 1920, "O Cornudo Magnífico" de Crommelynck, em 1922, "A Morte de Tarielkin" de Súkhovo-Kobílin, em 1922, "Mistéria-Buf" de Maiakóvski, em 1918.

(24) Com "A Floresta" de Ostróvski, montada em 1924, Meyerhold cumpre o slogan "voltar a Ostróvski", propondo neste espetáculo a contraposição de sugestões figurativas e um refinado gosto de decoração (que aludem à realidade de um ambiente ou de uma época), ao rigor geométrico e o tecnicismo, dominantes nos espetáculos precedentes. Depois de "O Inspetor Geral", ele também retoma em 1928 um outro clássico de dramaturgia russa, "A desgraça de ter espírito" de Griboiédov.

em "O Inspetor Geral" do princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. Essas imagens são expressas no espetáculo através de uma forma de interpretação "exagerada" e hipertrofiada, o que leva, muitas vezes, a um "fisiologismo grosseiro", um "biologismo" que remetem certos episódios ao campo da carnavalização bakhtiniana, censurados por uma boa parcela da crítica da época que via nisso uma manifestação típica do princípio do mundo burguês, isto é, do interesse do indivíduo voltado para a "matéria", o "corpo" e a "vida material", no seus aspectos privado e egoísta.[25]

No entanto, essa espécie de "realismo físico" que impregna quase que a totalidade dos trabalhos de Meyerhold, essa acentuação dos caracteres físicos das personagens que transforma as intrigas dramáticas em, por assim dizer, verdadeiros "dramas corporais", está vinculado organicamente à proposta do teatro e da estética do grotesco.

Em 1922, Meyerhold publica, em colaboração com seus assistentes I. Aksenov e V. Bebutov, um "programa" teórico-prático para a sistematização do trabalho do ator, onde o conceito do grotesco aparece mais uma vez como o sustentáculo de suas reflexões:[26]

(25) Lembre-se a propósito a indignação de Meyerhold com relação à incompreensão da crítica: "Pois vejam com que gente se é obrigado a lidar! Ou, digamos, o erotismo. Vi todo tipo de espetáculo. (...) Em nenhuma crítica os atacaram pelo erotismo; mas é só eu montar "O Inspetor", para que, imediatamente, encontrem erotismo. Não compreendo absolutamente: onde é que está aqui o erotismo? Isto está parecendo com aquela história das calças. Há gente que, provavelmente, também vê erotismo em qualquer cena". (Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 82).

(26) O texto "Emploi do Ator" de 1922 (não há equivalente para o termo francês "emploi", utilizado também em russo para designar a especialização do ator num determinado tipo de papel) é um dos pronunciamentos mais importantes de Meyerhold quanto ao método de interpretação baseado nos princípios da biomecânica e sua refutação do método interpretativo de Stanislávski, e será aqui objeto de uma reflexão mais detalhada no capítulo seguinte.

"O grotesco é uma exageraçao deliberada, uma reconstrução (desfiguração) da natureza, uma união de objetos considerada impossível tanto no interior da natureza quanto em nossa experiência cotidiana, com grande insistência no aspecto sensível, material da forma assim criada (...)

No domínio do grotesco, a substituição da composiçao esperada por uma composição exatamente contrária, ou a junçao de certos procedimentos bem conhecidos adequados para a representação de objetos contrários àquela na qual se aplica esses procedimentos, chama-se paródia.

O teatro enquanto combinação extra-material de fenomenos naturais, temporais, espaciais e numéricos que, de modo constante, contradizem o cotidiano de nossa experiência, é, em sua própria essência, um exemplo de grotesco. Nascido do grotesco da mascarada ritual, o teatro sera inevitavelmente destruído à menor tentativa de suprimir-lhe o grotesco, pois este e o princípio de sua existência".

Parece destacar-se nesse pronunciamento que nao se trata apenas da procura de um modo específico de representação cênica como simples alternativa ao realismo-naturalismo, mas trata-se, isto sim, de fazer resvalar da estética do grotesco a essência mesma da arte teatral, cuja especificidade de linguagem conduz ao confronto de contradições e à fusão de elementos opostos, síntese dos contrários que essa "deliberada exageração e reconstrução" artística fazem realçar, numa espécie de destilação sintética da própria ambivalência tragi-cômica da vida humana. Ao teatro, enquanto pura "grotesquerie", corresponde talvez a vida enquanto mascarada.

Encontra-se aí a fonte que determina o conjunto do

sistema teatral de Meyerhold, assim como sua concepçao artísti ca. Exige assim, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências de gosto estético profundamente ar raigadas e a revisão de uma infinidade de noções sobre a arte teatral.

É nessa direção que "O Inspetor Geral" parece con ter em si a própria crítica do encenador em relação à tradição oficial, esta como que também "carnavalizada": a releitura que Meyerhold faz da história do teatro, dando à encenação a forma de um debate sobre o autor onde se apoia, transformando o que fôra considerado marginal e excêntrico — o teatro "grosseiro" de feira, as brincadeiras paródicas dos comediantes "dell'Arte", o "vaudeville" — no paradigma de um novo teatro. Esta conceitua çao sugere, assim, a possibilidade, se não de uma inversão, pelo menos de uma certa releitura da própria história do Tea- tro, onde o grotesco teria garantida sua importância perenemen te fecunda e paradigmática. Ao revalorizar com isso formas tea trais populares e dando novo tratamento aos expedientes de cir co e do cômico burlesco, Meyerhold questionava, ao mesmo tempo, uma série de preconceitos estratificados em relação não apenas ao tratamento da dramaturgia clássica, mas sobretudo, em rela- çao à comédia, considerada forma "inferior" e vista pela tradi çao como a "forma mais baixa de humor" com suas palhaçadas, pan cadarias e evoluções "corporais", consideradas grosseiramente "físicas".

Esse dialogismo polêmico existente no interior do pro prio espetáculo, se ao mesmo tempo alarga os limites da peça de Gógol fazendo-a significar através de todos os contrapontos

possíveis, torna-a estruturada como uma espécie de "canto paralelo" cênico à própria tradição teatral, enquanto questionamento crítico das encenações passadas, parodiando assim as formas do passado e seus arquétipos.[27]

Ao derrubar hierarquias, o espetáculo parece pretender resgatar gêneros marginais desvalorizados pela crítica para colocá-los, com esta nova ótica, no centro da discussão: instaura-se um universo cênico que permite ao texto a determinaçao de seus próprios significantes e significações — um modo de diálogo crítico vivo, onde a metalinguagem se constitui como o sistema de referência da cena.

(27) O conceito de paródia deve ser aqui entendido em sua acepção mais ampla, de acordo com a raiz etimológica do termo que encerra a idéia de "canto paralelo" e não deve se necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas como recurso dialógico estrutural.

2. O Ator em Cena, ou a Cena do Ator? Uma Poética do Corpo

2. O Ator em Cena, ou a Cena do Ator? Uma Poética do Corpo

"A dificuldade deste espetáculo consiste no fato de que, assim como em todas as peças deste tipo, pressupõe-se aqui fundamentalmente o ator, e não o encenador."

Meyerhold

Em vários dos escritos, breves conferências, artigos e depoimentos de Meyerhold está exaustivamente expressa, com certa convicção, a idéia central de que o teatro, enquanto linguagem artística específica, tem como principal traço distintivo a função do ator, isto é, o trabalho de interpretação do ator enquanto expressão artística que dá sustentação a todo o fenômeno teatral.

É essencial, nessa perspectiva, que a interpretação do ator, como um modo de representação, nao se oriente como simples réplica da realidade. De fato, o que funda a virtuose do teatro para Meyerhold é, antes de mais nada, a virtuose do ator. É através dela que todos os elementos que compoem a linguagem cênica (texto, cenografia, música, figurino) podem se orquestrar num todo orgânico e vivo para resultarem no espetáculo como forma de arte específica.

"O Inspetor Geral" é considerado, neste sentido, uma de suas mais acabadas realizações. Nesta produção, todas as experiências anteriores com a Commedia dell'Arte e, posteriormente, com a biomecânica, resultam num complexo trabalho de ex

pressividade corporal no modo de interpretação dos atores, o que denota o quanto a pesquisa sobre o trabalho do ator dos anos precedentes alcança agora a plena realização do seu teatro do grotesco.

Há nos trabalhos de Meyerhold dos anos 20 um movimento gradativo no sentido de inovação e reelaboração das formas externas de interpretação, baseadas na biomecânica, de modo a revelar e intensificar, cada vez mais agudamente, o conteúdo da peça e o aspecto psicológico dos caracteres. Mas, é claro, que o trabalho do ator estará, ainda assim, orientado para um resultado cênico cuja inovação e surpresa se realizarão sempre na vivificação das formas externas da linguagem cênica.

Ora, isto significa que ao abandonar em "O Inpsetor Geral" (e em outros trabalhos dos anos 20) a pura acrobacia biomecânica, o encenador continuava, no entanto, a perseguir um modo de representação não-mimética. Toda a pesquisa teatral anterior sobre o projeto estético do futurismo parece ter lhe servido para revelar os meios de adaptar os conceitos e métodos da Commedia dell'Arte e do Teatro de Feira para a cena moderna.

O que Meyerhold denomina "realismo cênico autêntico"[1] parece estar amparado nessa transformação e adaptação dos

(1) Veja-se, a propósito, a colocação de Meyerhold a respeito do modo de interpretação em "O Inspetor Geral": "Quanto à técnica do ator, para não coincidir com o estilo de representação do vaudeville, tínhamos que declarar de uma vez por todas: nesta encenação vamos superar os procedimentos assim chamamos "brincadeiras próprias do teatro" (termo bem conhecido de todos que conhecem mais ou menos a técnica de representação da comédia italiana de máscaras), superar aquilo que, por assim dizer, floresceu livremente no período em que o vaudeville reinava sobre a cena. No contexto da técnica moderna do ator, podemos superar estas brincadeiras, sem dúvida, no plano de um realismo autêntico, mas, camaradas, não um realismo teatral que ainda não pode se livrar da falsidade e do clichê". (Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 73).

meios técnicos expressivos do ator, concernentes, num primeiro momento, à relação entre o ator e a personagem que ele representa e, num segundo momento, à relação entre o ator-personagem e o material teatral (figurino, maquiagem, objetos cênicos e cenário). O resultado obtido circunscreve um espetáculo de base dramatúrgica mais consistente do que a Commedia dell'Arte e, ao mesmo tempo, com elementos mais "humanizados" e "realistas" do que a biomecânica.

Nesta medida, o aspecto cômico e satírico advém, em "O Inspetor", do método de trabalho orientado para a fisicalidade e sua conseqüente forma "externa" de "como" expressar, ao passo que o aspecto psicológico e "interno" do "porque" expressar, traço dominante da cena stanislavskiana no Teatro de Arte de Moscou, revela-se também aqui, mas sub-repticiamente, naquilo que o espetáculo projeta do seu aspecto trágico e sério.

De toda forma, parece evidente já nos seus escritos de 1912 ("Sobre Teatro") , onde trata de questões vinculadas as suas montagens simbolistas, que as palavras no teatro sao apenas "uma espécie de esboço na tela para os movimentos". Isto implica na idéia básica que sustentará todo o teatro meyerholdiano: a não observância da supremacia do texto literário no processo de criação cênico-teatral. Por outro lado, o que lhe parece absolutamente essencial, já na sua fase simbolista, é o dinamismo da linguagem físico-corporal do ator. O texto literário, portanto, jamais deverá comprometer ou submeter a virtuosidade do ator. Assim, a própria significação só poderá ser comunicada de modo efetivo através da corporalidade em

(2) V. Meyerhold, op. cit., p. 212. Cf. nota 1 do capítulo anterior.

cena. Este é, em última análise, o condutor do fio dramático: é ele que justifica, assim, qualquer re-modulação e reformulação do texto escrito, uma vez que cabe ao ator fundamentalmente o desenvolvimento da ação dramática e a expressao do seu significado mais profundo.

Se, numa primeira visada crítica, o produto final, o espetáculo acabado, pode nos parecer radicalmente diferente do material dramatúrgico original, uma análise mais aguda revela que a leitura cênica meyerholdiana como que revirando o texto, revela-o por isso mesmo, de modo mais substancial ao mostrar a outra face, o seu reverso: daí a impressão de que a tragédia transforma-se em farsa, ou que o drama revelado pelo avesso, a partir do seu aspecto mais excêntrico, configura-se como comédia.

A sua idéia básica de que a linguagem teatral deve se afastar dos moldes da cena realista está embasada, sobretudo, na reestruturação do espaço cênico, uma vez que a arte do encenador será fundamentalmente a de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no tempo, já que a literatura e uma arte basicamente temporal.

O excesso da cena realista/naturalista havia sobrecarregado o palco pela acumulação de detalhes pseudo-arqueológicos que, em última análise, segundo ele, desviava a atenção do público e comprometia a percepção do conjunto cênico e do próprio drama que se desenrolava.

Interessa a Meyerhold a harmonia dos meios de expressao cênica através de uma rigorosa articulação, e não a acumulação de detalhes e o excesso arqueológico que acabavam por criar um fundo descritivo sobre o qual o ator simplesmente fun

cionava como mais um "detalhe" de decoração.

Meyerhold nao podia conceber um palco onde o ator parecesse mais um intruso e a quem, conseqüentemente, nao se destinava o espaço cênico. Por isso, opõe-se de modo radical, e o seu "Inspetor", como vimos, o comprova, a uma cenografia que não estivesse criada e concebida unicamente para colocar em evidência os movimentos e o trabalho do ator.

A proposta meyerholdiana vincula-se, certamente, à idéia da impossibilidade da arte como imitação da realidade. Parece-lhe inadequada para a arte teatral a busca de uma ilusão fundamentada na imitação da ação, e mais, do lugar onde se desenvolve a ação. Perseguir a ilusão da realidade no palco significava para ele a negação da própria arte teatral. O desenvolvimento cenotécnico do teatro pós-naturalista vem recolocar, por exemplo, a questão da iluminação enquanto signo cênico, uma vez que as suas novas possibilidades a partir dos inícios do século XX conduziriam, segundo as concepções e a prática cênica meyerholdianas, a uma espécie de acordo plástico muito mais expressivo entre o espaço cênico, enquanto efeito de visualização e a realidade tridimensional do corpo do ator.

Em 1912, num dos artigos que compoem o seu livro "Sobre Teatro", Meyerhold afirmava:

"O corpo humano e os acessórios ao seu redor, mesas, cadeiras, camas, armários, tudo isso é tridimensional; e por isso que o teatro, cujo ator constitui a base fundamental, deve se apoiar nas descobertas das artes plásticas e não naquelas da pintura. A estatuária plástica deve ser fundamental pa-

ra o ator".[3]

A busca, portanto, de uma "harmonia" cênica naturalista, através do uso de telões pintados e figurações planas, conduziria, segundo o encenador, a uma dissociação entre o corpo humano tridimensional e esse fundo decorativo.

"Se o novo teatro recusa o telão decorativo, nao recusa os procedimentos do teatro da convenção. Mas o procedimento da expressão deve ser arquitetural, ao contrário do antigo (teatro tradicional) que era pictórico(...) Uma vez que o pintor se situa sobre uma superfície plana onde ele não deixa entrar nem o ator e nem os objetos, então o ator e o pintor — não teatral têm exigências diferentes".[4]

A ilusão, como se vê, não pode estar fundamentada nas imagens decorativas e bidimensionais impressas no espaço cênico, mas, isto sim, na presença viva e tridimensional do ator, elemento motriz da criação do próprio espaço teatral.

Vimos como a montagem de "O Inspetor Geral" está submetida a uma ordem funcional que obtém seu grau máximo de eficiência estética justamente a partir da estruturação orgânica dos meios de expressão cênica.

De fato, ao longo de toda sua trajetória, nas diversas fases e diferenciadas encenações de sua carreira, Meyerhold

(3) Idem, p. 137. Meyerhold retoma basicamente essa mesma concepção em 1927 num Informe sobre "O Inspetor Geral": É com especial prazer que declaro que, na minha opinião, cada objeto começa a viver em sua dinâmica própria, sim, cada objeto começa a viver como se tivesse nervos, coluna vertebral, como se tivesse carne e sangue. Pois esta incorporação do objeto e do ator em relação recíproca aponta aqui para um novo problema que, evidentemente, sob um plano experimental, cada vez mais vem se elaborando". (Cf. Sobre O Inspetor Geral - Tradução, p. 72).

(4) V. Meyerhold, op. cit., p. 137.

jamais deixou de investigar uma ordem ou mesmo, uma espécie de hierarquia na estruturação dos procedimentos da linguagem espacio-visual do espetáculo teatral, capazes de resultarem numa harmonia profunda entre o drama (o texto) e sua materialização visual.

Aliás, desde a época em que Meyerhold dirigia, em 1905, o Teatro-Estúdio ainda, sob certo sentido, vinculado ao Teatro de Arte de Moscou de Stanislávski, já se delineava a necessidade de uma autonomia estética, já que, segundo o encenador, o naturalismo não correspondia mais nem as novas formas contemporâneas da arte dramática e tão pouco ao espectador contemporâneo que exigia outros procedimentos técnicos.

Em 1907, escrevia: "O Teatro de Arte conseguiu chegar a virtuosidade no plano do naturalismo e da simplicidade natural da interpretação. Mas surgiram dramas que exigem novas técnicas de encenação e de interpretação. O Teatro-Estúdio deve tender para a renovação da arte dramática através de formas e de técnicas novas de interpretação cênica".[5]

Nascia assim, junto às pesquisas do Teatro-Estúdio um dos princípios fundamentais que acompanhará toda a práxis teatral de Meyerhold e que constitui o embasamento estético do seu teatro: o princípio da estilização, que servia de fundamento, inicialmente, para as pesquisas cenográficas do Teatro-Estúdio em 1905, e acabará por se constituir no traço distintivo do "teatro da convenção", postulado em sua fase simbolista.

"Por "estilização" explica Meyerhold, "entendo nao a reprodução exata do estilo desta época ou daquele aconteci-

(5) Idem, p. 106.

mento, como fazem os fotógrafos com suas fotos. O conceito de estilização está, na minha opinião, indissoluvelmente ligado à idéia de convenção, de generalização e de símbolo. "Estilizar" uma época ou um fato significa exprimir através de todos os meios de expressão a síntese interior de uma epoca ou de um fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte".[6]

Ora, ao tomarmos a montagem de "O Inspetor" como uma espécie de síntese estética do teatro de Meyerhold, podemos inferir que o princípio da estilização, a partir do qual o encenador define suas pesquisas teatrais desde os inícios do século, não se contrapõe, mas pelo contrário, está em perfeita sintonia com a investigação do grotesco teatral.

Além disso, o rompimento com o naturalismo cênico, o estudo minucioso da técnica dos movimentos baseada nos princípios básicos da Commedia dell'Arte italiana e dos teatros de feira russos, aliados ao método de disposição cênica das personagens como baixo-relevos ou afrescos e à expressao do diálogo interior do drama através da música e do movimento plástico, revelam que a força expressiva dos signos artísticos do teatro de Meyerhold reside não só na substituição dos velhos signos do passado, mas principalmente, na tentativa de colocar em cena somente o funcional. Meyerhold, utilizando uma expressao de Tchékhov, "buscar a quintêssencia da vida", se mostra fundamentalmente preocupado em revelar em seus espetáculos a "diferença entre a reprodução cênica de um estilo e a estilização das situações cênicas".[7]

(6) Idem, p. 109.
(7) Idem, p. 112.

Neste sentido, o teatro naturalista, privando o fruidor do jogo imagético e na sua ambição de tudo mostrar, transforma o teatro em simples ilustração do texto do autor.

Sintetizar, estilizar, transformar em símbolos serão os procedimentos-chave de sua poética teatral. Para isso, recorrerá mais ao movimento plástico do corpo do ator do que, por exemplo, a perfeita caracterização naturalista. Considera desde sempre o ator como agente fundamental da cena e incidirá o seu trabalho de encenador nos movimentos rítmicos e na plasticidade do corpo, numa precisa conexão com os outros meios de expressão que conformam a linguagem cênica. No espaço cênico o ator é um corpo humano, cujo poder expressivo aumentará na medida em que mantiver com os outros signos cênicos relações de cumplicidade e antagonismo.

Com relação ao texto literário, à obra dramática, Meyerhold procurará surpreender sempre dois diálogos: um "exteriormente necessário" que compreende as palavras que acompanham e explicam a ação e outro "interior" que deverá, segundo ele, ser captado pelo espectador não através das palavras, mas por meio das pausas, dos silêncios e, sobretudo, pela substituição dos monólogos explicativos por aquilo que o encenador considera fundamental para o teatro: "a música dos movimentos plásticos".

(8) Lembre-se que ao se referir a composição das personagens de "O Inspetor", Meyerhold reafirma: "Eu não gosto, não gostava e nunca vou gostar de maquiagem. E quando os atores discutem comigo, eu me calo, pois sei que chegará o momento em que eles também não vão gostar de maquiagem". E quanto ao jogo do ator propõe: "O que é o jogo mímico? Será que é somente o jogo facial? Não, é também o jogo das mãos, o jogo com os ângulos e não apenas um giro de cabeça, de ombros; é preciso compor-se numa cadeira, numa poltrona, etc.". (Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, pp. 19 e 20).

Parece ter ficado claro na montagem de "O Inspetor" como esse procedimento evidencia a construção dos diálogos "exteriormente necessários", feita com base no texto gogoliano, de modo que as personagens, mesmo ao pronunciarem um mínimo de palavras, revelem uma tensão máxima na açao, servindo-se, para tanto, de diferentes e inusitados meios de expressao cênica. Trata-se, como vimos, de buscar no movimento a música plástica e a exteriorização de um sentimento interior. Daí decorre em vários episódios essa espécie de técnica de "teatro imóvel", onde o gesto comum é substituído por uma gestualidade "condensada", estilizada, donde resulta, certamente, a economia e a força do movimento cênico.

Isto significa, em última análise, abandonar a "verdade inútil" em favor de um dos conceitos mais caros a Meyerhold, ou seja, a "convenção consciente", cuja relevância fundamenta-se, basicamente, na função do ator no espetáculo teatral.

"O ator sobre o palco e como o escultor diante de seu bloco de argila: lhe e preciso encarnar numa forma palpável o mesmo conteúdo que o escultor, isto é, os impulsos de sua alma, suas sensações. O pianista tem como material os sons do instrumento no qual ele toca, o cantor tem a voz, quanto ao ator, possui seu próprio corpo, a fala, a mímica, os gestos. A obra que um artista interpreta e o molde onde se introduz sua criação pessoal".[9]

(9) Meyerhold utiliza-se aqui de uma colocação de Valeri Briussov em seu artigo "A verdade inútil" em Mir Iskustvo (O Mundo da Arte) S. Petersburgo, 1902, t. VII, 3ª parte, p. 67. Apud V. Meyerhold, op. cit., p.126.

E ainda: "Todos os meios do teatro devem estar a serviço do ator. Este deve reinar absoluto sobre o público, uma vez que no palco e a arte do comediante que ocupa um dos primeiros lugares".[10]

A criação de um "teatro da convenção", de uma "convençao consciente" sobre o palco, vincula-se, assim, à recusa incondicional de uma convenção-clichê, óbvia e anti-artística, muito aquém da possibilidade de fruição de um prazer puramente estético.

"É através da convençao que as estátuas de marmore e de bronze não são pintadas. Também é convencional a gravura onde as folhas são pretas e o ceu representado por riscos, mas ao olhar uma gravura podemos tão somente experimentar um prazer puro e estético. Onde se encontra a arte, encontra-se também a convenção".[11]

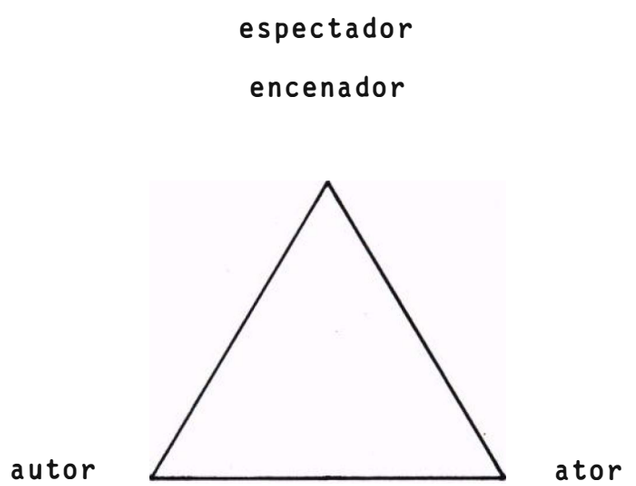
Para a criação desse "teatro da convenção", a fusao autor-encenador-ator se estabelece a partir de um método de trabalho bastante específico.

As relações recíprocas do ator e do encenador podem ser organizadas a partir de dois métodos diferentes de trabalho que determinam a liberdade criadora não apenas do ator, mas também do espectador o qual, ao invés de simplesmente contemplar, poderá ser convocado a uma participação ativa e criadora.

A representação gráfica desses dois métodos diferentes revela de que modo a interação do trabalho entre os três

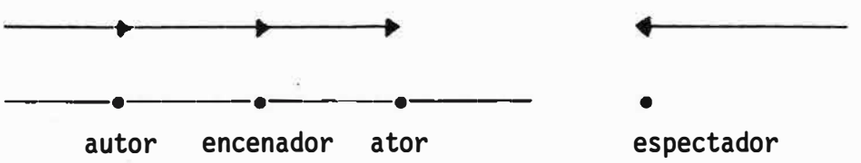
(10) V. Meyerhold, op. cit., p. 127.
(11) Idem, p. 128.

criadores fundamentais do teatro (autor-encenador-ator) orienta a fruição estética do espectador.



De acordo com esse 1º método de trabalho, cujo resultado pode ser representado por um triângulo, onde no vértice superior encontra-se o encenador e nos dois ângulos da base o autor e o ator, o espectador recebe a arte do autor por intermédio da arte do encenador. No "teatro-triângulo" todas as mediações são criadas e "controladas" pelo encenador, já que ele orienta a encenaçao de acordo com a reprodução meticulosa pelos atores do seu próprio projeto de análise e compreensão da peça. Meyerhold compara esse tipo de teatro a uma orquestra sinfônica onde o maestro equivale ao encenador, ao exigir do ator (como o maestro exige de seus músicos) uma perfeita técnica de virtuose, capaz de executar exatamente o projeto sugerido pelo maestro-encenador.

A esse tipo de teatro Meyerhold opoe o que ele denomina "teatro da linha reta" que pode ser assim representado graficamente:



Aqui os quatro elementos fundamentais do teatro estão representados por quatro pontos da esquerda para a direita, em tal ordem que o ator expressa-se livremente diante do espectador, depois de ter assimilado a obra do encenador, o qual, por sua vez, assimilou a obra do autor.

Cabe ao ator, portanto, a tarefa mais importante no fenômeno teatral, pois ao encontrar-se face à face com o espectador realiza a síntese artística autor-encenador, comunicando-a ao espectador segundo sua forma própria de expressão e sensibilidade. A técnica apurada de virtuose na atuação do ator não significa assim sacrificar sua própria criatividade e intuição. Ao contrário, o que deve estar em primeiro plano, nessa perspectiva, é o brilho do talento do ator, sem o qual a criação livre, tal como postula o encenador, não pode ser concebida.

Mas o que, certamente, importa nessa metodologia de trabalho que visa um teatro da convenção é a significação da palavra enquanto discurso cênico. Se a palavra não é um instrumento suficientemente capaz para colocar em cena o diálogo interior e a essência do drama, não basta pronunciá-la no palco: é preciso saber "dizê-la", expressar, através de diferentes meios expressivos, todos os meio-tons, as nuances significativas, enfim, tornar manifesto artisticamente o que está latente sob a superfície do drama. É nessa perspectiva que a ênfase da linguagem cênica meyerholdiana orienta-se fundamentalmente aos mo

vimentos plásticos do ator.

Essa expressividade plástica nao se limita a uma harmonização "lógica" com as palavras proferidas ou a açao expressa no palco. Meyerhold parece buscar durante toda sua tragetória uma plástica que não corresponda às palavras.

"O encenador lança uma ponte entre o espectador e o ator. Ele deve dar aos movimentos e às posturas um desenho que auxilie o espectador nao apenas a escutar as palavras proferidas, mas também a penetrar o diálogo interior oculto.(...) Gestos, posturas, olhares, silêncios determinam a essência das relações entre os homens. As palavras não dizem tudo. Isto significa que é preciso também no palco um desenho de movimentos que possa atingir o espectador em situação de observador perspicaz... As palavras se dirigem aos ouvidos, a plástica aos olhos".[12]

O que o encenador pretende, em última análise, e submeter a imaginação do espectador ao impacto de duas impressoes, uma visual e outra auditiva.

Mas o que distingue sua proposta cênica e submeter cada elemento, tanto o movimento plástico quanto as palavras, a um ritmo particular próprio, numa dissociação expressiva com relação à situação.

"Nada impede porém de dar a uma frase uma plástica que corresponda perfeitamente às palavras, mas neste caso, será um procedimento tão natural como a coincidência em poesia do acento rítmico com o acento lógico".[13]

(12) Idem, p. 135.
(13) Idem, p. 136.

Vimos como a montagem de "O Inspetor Geral", estruturada a partir da justaposição de quadros-episódios, articula os diferentes planos de visualidade cênica, segundo uma construção rigorosa do movimento rítmico das linhas e da harmonia plásticas, conferindo-lhes o valor de um meio de expressão primordial que visa manifestar, num permanente jogo de contrastes e dissonâncias com o discurso verbal, a significação mais essencial da ação dramática que se desenvolve no palco. Para que isso ocorra, a própria estruturação cenográfica do espetáculo impede a diluição dos movimentos cênicos, uma vez que o objetivo está em concentrar fundamentalmente a atenção do espectador na movimentação e na plasticidade do corpo do ator.

Do ponto de vista dos dispositivos cênicos utilizados, todo o espetáculo se desenrola, como vimos, sobre um espaço cênico bastante simplificado; cabe, sem dúvida, ao desenho dos gestos, rigorosamente sublinhados, toda a força expressiva da montagem.

A base desse teatro encontra-se justamente em liberar o ator de todo acessório supérfluo que sobrecarrega a cena, para colocar em primeiro plano a sua própria iniciativa criadora. Ao tomar como modelo ideal a tragédia e a comédia da antiguidade grego-romana, em oposição ao teatro de "estados de alma" stanislavskiano, Meyerhold propõe o ritmo como base da dicçao e do movimento dos atores, apontando para a possibilidade de uma espécie de revitalização e renascimento da dança-ritualística do teatro antigo. Nesse sentido, a palavra poderá se transformar num grito harmonioso, ou mesmo ser expressa através de jogos melódicos pela marcação de pausas e silêncios.

Inúmeros são os episódios de "O Inspetor" em que

esses procedimentos são utilizados para conduzir a imaginação do espectador a uma "remontagem" criativa do desenho e das alusões propostas pela cena. A técnica desse tipo de teatro empermanente luta contra o procedimento ilusionista, ao estruturar habilmente as linhas, a construção dos agrupamentos de atores em cuidadosa articulação, inclusive com o colorido do figurino e da iluminação cênica, sugere um movimento cênico que permite filtrar, independentemente do sentido literal das palavras pronunciadas no palco, a significação mais profunda do drama.

"No teatro da convenção o espectador não esquece em nenhum momento que diante dele está um ator que representa, e o ator não esquece que diante dele está a platéia; sob seus pés, o palco e ao redor, a cenografia. É a mesma coisa com um quadro: ao olhá-lo não se pode esquecer por um segundo que se trata de tintas, tela, pincel, mas ao mesmo tempo emana um sentimento de vida, sublime e iluminado. É sempre assim, quanto melhor é o quadro, mais forte é o sentimento de vida".[14]

Mais tarde, em alguns de seus escritos dos anos 20, Meyerhold, ao tratar da técnica da biomecânica, tentou esboçar, ainda que de forma asistemática, os princípios básicos capazes de transformar o corpo do ator, sua fisicalidade, em linguagem artística fundamental da arte teatral. Sem dúvida alguma, o trabalho de Meyerhold, orientado nos inícios dos anos 20 no sentido da biomecânica, nada mais era do que a consecução prática, e mesmo teórica, de toda uma investigação sobre a interpretação do ator que o encenador vinha realizando desde o início do século.

(14) Idem, p. 142.

Com efeito, a transformação do ator, do homem sobre o palco, em objeto de arte significava fazer do corpo humano, a partir de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica co-harmonia com a cenografia e com o ritmo musical e plástico do movimento cênico.

O jogo do ator da biomecânica, preciso e rigorosamente elaborado sob o plano técnico, tinha raízes nas pesquisas e na constante utilização em seus espetáculos dos meios expressivos dos comediantes ambulantes dos teatros de feira russos que, por sua vez, tinham muito em comum com a Commedia dell'Arte italiana, em relação à qual Meyerhold sempre manifestou profundo interesse. A habilidade e a sutilieza precisas na manipulação dos acessórios e dos objetos cênicos fazem desse "ator-corporal" quase que um prestidigitador cênico, através do qual esses objetos e acessórios ao se transformarem, também eles, em verdadeiros atuantes do jogo cênico, acabam por sublinhar e desvelar em toda sua plenitude determinadas situações cênicas.

É, portanto, na arte do ator, no sistema de seu jogo, enquanto conhecimento e utilização do corpo como material artístico sobre o qual o ator impõe uma forma, que a representação teatral estrutura, por assim dizer, o seu próprio código de teatralidade.

Num texto de 1922, "O ator do futuro e a biomecânica",[15] Meyerhold utiliza a seguinte fórmula matemática para demonstrar de que maneira se efetua na arte do ator a síntese

(15) Este texto encontra-se publicado no volume II dos escritos de Meyerhold, op. cit., p. 486. Cf. também as edições em línguas ocidentais. Ver bibliografia ao final, Obras de Meyerhold.

do "organizador" e do "organizado", isto e, do artista e de seu material:

$$N = A_1 + A_2$$

onde N é o ator, A_1 é o construtor que concebe e dá as ordens em função da realização do projeto, enquanto A_2 e o corpo do a tor, e intérprete que realiza a ordem do construtor A_1.

O ator deve, portanto, segundo Meyerhold, treinar seu material, isto é, o seu corpo, de maneira tal que ele este ja apto a realizar rapidamente as instruções recebidas do exte rior, quer do próprio ator, quer do encenador.

Na medida, então, que o jogo do ator é a execuçao de uma instrução determinada, é necessária uma economia de modos de expressao que lhe garanta a precisão de movimentos suscetíveis de executar a instrução no prazo mais breve possível.[16]

Coexistem, assim, no ator meyerholdiano dois princípios complementares: A_1 que propõe a tarefa é o princípio ativo e A_2 que exprime seu acordo quanto às formas propostas por A_1 e que se coloca ele próprio em situação de material enquan-

(16) Meyerhold faz referência direta aqui aos processos do "taylorismo", proveniente de F. Taylor, engenheiro e economista americano (1865-1915), propondo a sua aplicação ao trabalho do ator assim como a todo trabalho no qual se visa obter uma produção máxima. A "taylorisação" do teatro encontrava-se em sintonia com a cena construtivista, cujos dispositivos cenográficos transformavam-se em estruturas funcionais, equivalentes a esquemas de máquinas que aproximavam o teatro da experiência da indústria. Integrando-se às suas engrenagens, o ator transmitia nos próximos movimentos as cadências dos mecanismos e os ritmos dos operários na produção, numa organização racional do trabalho baseada na máxima produtividade.

to princípio passivo. À qualidade de iniciador de A_1 deve-se acrescentar também a sua função de regulador diante daquilo que é proposto a A_2. Se A_2 é essencialmente um fenômeno do tipo passivo, ao mesmo tempo, não se trata simplesmente de um material, mas, antes de mais nada, de uma força agente que se poe a serviço da execução da tarefa e se reconhece como tal: uma especie de máquina corporal.

Para tanto o ator deverá: **1.** possuir uma capacidade natural de excitabilidade dos reflexos, e aquele que for provido dessa capacidade poderá pretender este ou aquele papel que corresponda aos seus dotes físicos; **2.** o ator deve ter "boa forma física", isto e, ele deve ter um golpe de vista justo e saber encontrar a todo momento o centro de gravidade de seu corpo, quer dizer, um equilíbrio estável".[17]

Nessa perspectiva, a criação do ator deverá se concentrar na criação de formas plásticas no espaço e para isso, é preciso que ele trabalhe e investigue a mecânica do próprio corpo. Isso se faz necessário na medida em que, para Meyerhold, toda manifestação de uma força, especialmente num organismo, está submetida a uma lei mecânica única: a criação pelo ator de formas plásticas no espaço cênico evidencia a manifestação de uma força do organismo humano.

A oposição, portanto, a um sistema interpretativo que sobrecarrega o jogo do ator por uma emoçao que lhe paraliza os movimentos, desiquilibra a técnica vocal e impede, assim, a eficácia e o controle de seu próprio trabalho, significou a busca de Meyerhold por princípios estéticos que orientassem a

(17) V. Meyerhold, op. cit., p. 488.

arte do ator em função de um método de trabalho que partisse, não do interior para o exterior, mas ao contrário, do exterior para o interior quando da abordagem e da construção de uma personagem.

Dessa forma, Meyerhold parecia desacreditar que uma abordagem psicológica pudesse conduzir a qualquer solução cênica com precisão e rigor técnico.

"Construir sobre uma base psicológica o edifício teatral é como edificar uma casa sobre a areia: ela desabará inevitavelmente. Na realidade, todo estado psicológico está condicionado por certos processos fisiológicos. Ao encontrar a solução correta do seu estado físico, o ator chegará a uma situação através da qual surgirá nele essa "excitabilidade" que constitui a essência de seu jogo, que contagia os espectadores e que os faz participar desse jogo. É a partir de toda uma série de situações ou de estados físicos que nascem esses "pontos de excitabilidade" e que só depois se tingirão deste ou daquele sentimento".[18]

Vê-se, portanto, que no sistema meyerholdiano a base sólida sobre a qual o ator apoia seu trabalho, e a partir da qual faz "nascer o sentimento" é, sem dúvida alguma, a própria corporalidade: sua proposta parte, fundamentalmente, de uma premissa física.

Não foi sem razão que os cursos de biomecânica incluíam sempre em seu programa de estudos a cultura física, a acrobacia, a dança, exercícios de rítmica, o boxe e a esgrima.

E mesmo, muito antes, quando a pesquisa de encena

(18) Idem, p. 489.

dor na década de 10, nos seus estúdios-escola, se desenvolvia a partir das técnicas da Commedia dell'Arte, é sempre o corpo do ator enquanto linguagem expressiva e produto de arte, que parece definir o sustentáculo da poética cênica meyerholdiana.

O programa do estúdio de Meyerhold em 1914-1915 demonstra claramente a natureza específica do trabalho proposto pelo encenador:[19]

"**1ª Aula de M. F. Gnessin** — leitura musical do drama:

Estudo da leis do ritmo e das melodias. Sua aplicaçao a leitura dos versos. O ritmo e o metro. (...)

Estudo da técnica da leitura musical. As entonaçoes naturais. Diferencas entre a leitura e o canto. Técnicas de prolongamento na leitura: "glissando" e nota de transição. A leitura rítmica e musical.

Estudo dos coros de "Antígona" de Sófocles e "Fenícias" de Eurípedes. Montagem de fragmentos de Antígona com coros e personagens isoladas.

2ª Aula de V. N. Soloviov

Técnicas do jogo cênico dos atores da Commedia

(19) O programa de estudos para o ano de 1914 do Estúdio de Meyerhold foi publicado na Revista "O Amor das três laranjas" (Nº 1, 1914). Esta revista, cujo substítuto era "Revista do Doutor Dappertutto", existiu entre 1914 e 1916, sob a direção de Meyerhold e constou de 9 números ao todo. O título da revista provém de um conto para teatro de Carlo Gozzi. Nela eram publicados, além dos programas de trabalho do Estúdio, artigos, resenhas críticas e, principalmente, estudos sobre a Commedia dell'Arte e a dramaturgia de Gozzi. A tradução do programa baseia-se aqui na edição francesa dos escritos de Meyerhold (**Écrits sur le Théatre**, Tome I, p. 243) uma vez que não está publicado na edição soviética.

dell'Arte (...) Determinação do desenho geométrico nas cenas coletivas de máscaras. Assimilação e ressurreição das encenações tradicionais a partir dos manuscritos dos "Scenari" conservados. (...) Significação do grotesco que Carlo Gozzi chama "espécie de paródia exagerada".

Encenação do segundo intermédio do bailado "O Amor das três laranjas".

Determinação do momento de tensão na açao e princípios de improvisação verbal.

Aplicação das técnicas cênicas da Commedia dell' Arte nas seguintes peças: "Arlequim Domesticado pelo Amor" de Marivaux, e "A gruta de Salamanca", de Cervantes.

3ª Aula de V. E. Meyerhold

Os movimentos cênicos.

Exercícios de improvisação: o corpo humano no espaço o gesto como reflexo, chamado para a vida exclusivamente por um movimento do corpo.

Semelhança entre os movimentos do novo ator e os do ator da Commedia dell'Arte.

O princípio de Guglielmo[20] "partire dal terreno", saber adaptar-se ao lugar reservado ao jogo do ator.

Movimento dentro de um círculo, um quadrado ou um

(20) Guglielmo Ebreo de Pesaro (1400-1475) foi um célebre professor italiano de dança e autor de um tratado de dança intitulado "De pratica seu arte tripudii vulghare opusculum", no qual ele discute as seis qualidades indispensáveis do dançarino. Uma delas, "partire dal terreno", diz respeito à habilidade do dançarino em ajustar os passos de acordo com o espaço destinado à evolução da dança (Cf. Edward Braun, Meyerhold on Theatre, Londres, 1969, p. 156).

triângulo.

Movimento em local fechado e ao ar livre.

Movimentos e fundo musical (...)

O ritmo como suporte de movimentos. A música constitui sempre o esboço dos movimentos, quer esteja realmente presente no teatro, ou suposta, como cantarolada pelo ator que se move no palco.

De um lado, o ator se familiariza com o fundo musical sempre presente, e, por outro lado, aprendeu a dominar seu corpo e a colocá-lo no espaço segundo a lei de Guglielmo. Deixou-se penetrar pelo encantamento do ritmo cênico e procura um jogo semelhante ao das crianças. A alegria torna-se a esfera sem a qual o ator não pode viver, mesmo se, em cena, deve morrer.

Fé do ator. O ator e um apaixonado. Morte ao psicologismo. Limites entre o cômico alegre e o fantástico e o espantoso. Fusão do passado e do presente. Como o grotesco ajuda o ator a apresentar o real com o auxílio do simbólico e a substituir a caricatura por uma paródia acentuada.

Ausência de conteúdo no estudo escolhido como exercício (cena muda) sublinha a preocupação com a forma enquanto valor cênico em si mesmo (desenho dos movimentos e dos gestos dos atores). Diferença entre o conteúdo no sentido habitual da palavra e o conteúdo que se desenvolve sob os olhos do público não apenas segundo as sugestões do autor (texto de uma obra dramática) mas,

1. segundo a improvisação dos gestos e da mímica
2. segundo as combinações sempre novas da encenaçao

3. graças a um acordo franco entre os atores a partir das sugestões ator-encenador.(...)

Porque o estudo dos procedimentos da Commedia dell' Arte ou os do teatro japonês é preferível a todos os outros.

Porque o estudo dos primitivos constitui o único meio seguro para se penetrar na significação do desenho cênico".

Sem dúvida, já aparece aqui a chave do seu trabalho com os atores que servirá como embasamento prático-teórico do ator biomecânico dos anos 20.

Fica evidente, portanto, que desde os seus primeiros Estúdios, a noção de perfeição técnica e a luta contra os clichês implicavam no treinamento intensivo do corpo do ator que o conduzisse à substituição dos acentos tradicionais da interpretação por outros que permitissem encontrar "aquele diálogo interior da música dos movimentos plásticos".

Depreende-se também desse programa de estudos que o ator deve possuir um sentido musical desenvolvido. O ator sabe porque razão as coisas que o cercam têm tal forma e nao uma outra; nao ignora que se trata de um produto da arte teatral, também ele se transformando num produto artístico. Harmoniza seus movimentos com alegria pela sua elocução musical e pela leveza e plasticidade de seu corpo. Esses movimentos lhe impõem um virtuosismo de acrobata com o ator japonês clássico que inspirou o trabalho de Meyerhold por ser essencialmente um ator-acrobata e dançarino. Nessa metodologia, a palavra cênica obriga o ator a ser como um músico, pois o trabalho com as pausas (vimos

como em "O Inspetor" isto é significativo) leva o ator a calcular o tempo não só como um músico, mas também como poeta. E a música tem o papel de uma corrente que acompanha as evoluções do ator no palco e seus instantes de pausa.

Vimos, por exemplo, como na cena muda final do espetáculo o plano da música e o dos movimentos dos atores, mesmo que nao coincidentes, apresentam no seu desenrolar uma especie de polifonia acompanhada por uma pantomima expressiva, onde a música reina na sua própria esfera como signo cênico específico, e os movimentos do ator interagem em paralelo, procurando urdir diretamente o fluxo rítmico. Assim, a pausa não significa a ausência ou o fim do movimento, mas, como na música, marca a progressao. Mesmo quando está imóvel, o ator nao deixa a esfera musical.

O ator ao permanecer no palco, mesmo que imobilizado, demonstra que, tendo assimilado o sentido da pausa, continua a participar da ação cênica: a pausa valoriza a emoçao nascida da luz, da música, dos acessórios. A cena final do espetáculo evidencia que cabe ao ator, ainda que imóvel sobre o palco, revelar o significado mais profundo da peça, como que deixando-o reverberar numa música que nao ressoa mais e num movimento que nao mais se move.

Há que se destacar também que o programa do estúdio já antecipa de que forma será fundamental para o ator de Meyerhold constituir um código de princípios técnicos, a partir do estudo dos princípios da representação de grandes epocas teatrais. A pesquisa, portanto, das técnicas da tradição teatral, como a Commedia dell'Arte e o teatro oriental, fundamenta-se na absoluta necessidade do novo ator apreender uma se

rie de axiomas obrigatórios, qualquer que seja o teatro onde ele crie. Mas não se trata, certamente, de uma reconstituição dos métodos do passado, e sim, um aproveitamento eficaz das tradições teatrais com vistas a construir sempre uma ação cênica inédita, conduzida por um novo ator.

A maestria do corpo desse novo ator implica na precisão e na expressividade de seus movimentos, e o acabamento do seu trabalho é comparável ao trabalho dos jograis e dos acrobatas. O cálculo preciso do tempo é para esse tipo de ator o mais exato dos critérios que lhe permitem controlar e julgar a própria interpretação. Sua precisão é semelhante a de um músico de orquestra.

Também explica-se a partir desses pressupostos a constante utilização por Meyerhold dos expedientes do circo e do music-hall. Há, sem dúvida, razões teóricas para isso na medida em que encontrou também nessas modalidades cênicas características indispensáveis ao ator: limpeza, virtuosismo de técnica, sentido absoluto do ritmo, agilidade corporal que, num mínimo de tempo, consegue inserir um máximo de sensações. Na verdade, expressar o máximo com um mínimo de meios equivale alcançar a mais sábia e criativa economia na articulação da linguagem teatral.

Meyerhold, ao conduzir o ator à aprendizagem de seu ofício com o acrobata, o palhaço, o prestidigitador, o dançarino, trilhará gradativamente o caminho para a elaboração de um novo sistema de interpretação, baseado na biomecânica que, como se vê, afigura-se como o resultado da constante investigação do encenador das possibilidades expressivas do corpo do ator a partir, sobretudo, de uma espécie de ligação intervenien

te com as tradições das grandes épocas teatrais que foi buscar, não só no Ocidente, mas também no universo da arte oriental, especialmente no teatro Nô e no Kabuki.

O Texto "Emploi do Ator",[21] publicado em 1922 por Meyerhold em colaboração com seus assistentes I. Aksenov e V. Bebutov é uma primeira tentativa de sistematização do trabalho do ator, em função da pesquisa da biomecânica e da estética do grotesco.

Os autores esquematizam, como num curso de instrumentação musical, uma classificação de todos papéis-tipo que se encontram na prática; descreveram as particularidades físicas indispensáveis aos atores para encarnar tal ou qual papel, enfim, definiram rigorosamente suas funções cênicas.

Além disso, tentaram definir os momentos essenciais necessários à constituição do jogo do ator. Antes de mais nada, consideram que a natureza do ator deve estar apta a responder à excitabilidade dos reflexos. Aquele que não possuir esta aptidão não pode ser ator. Responder as reflexos significa reproduzir nas sensações, nos movimentos e nas palavras, uma situação proposta do exterior. O jogo do ator consiste num complexo organizado das manifestações de modos de expressao assim suscitados.

As manifestações e modos de expressao isolados constituem os elementos da representação e do jogo do ator.

Cada elemento do jogo comporta invariavelmente três momentos necessários:

(21) Cf. a edição francesa, Tomo II, op. cit., p. 81. Na edição soviética também não consta este texto intitulado em russo "Emploi aktiora".

1. Intenção

2. Realização (ou Execução)

3. Reação

A intenção se localiza na percepçao intelectual da proposta recebida do exterior (do autor, do encenador ou da própria iniciativa do ator).

A realização compreende um ciclo de reflexos de volição, miméticos (movimentos que se estendem ao corpo inteiro do ator e ao seu deslocamento no espaço) e reflexos vocais.

A reação segue a realização e comporta uma certa atenuação do reflexo de volição de acordo com a realização dos reflexos miméticos e vocais. Prepara, assim, o ator para a realização de uma nova intenção e para a passagem a um novo elemento do jogo.

A aptidão do ator em responder imediatamente à excitabilidade dos reflexos implica na capacidade de reduzir ao mínimo o processo de apreensao da proposta, isto é, o tempo da simples reaçao.

Daí decorre que, segundo Meyerhold e seus assistentes, somente aquele que constatar em si essa aptidão indispensável de resposta imediata dos reflexos poderá se tornar um ator e, de acordo com suas propriedades físicas naturais, desempenhar no teatro determinados papéis que lhe serão atribuídos segundo funções cênicas específicas.

No entanto, se os dons físicos naturais sao necessários ao ator, não lhe são, é certo, em si suficientes. É necessário um constante trabalho de aperfeiçoamento e exercitaçao em duas direções:

1. desenvolvimento da capacidade de excitabilidade dos reflexos e;

2. aperfeiçoamento dos dons físicos do papel por meio dos procedimentos de jogo que lhe são próprios.

O trabalho deverá, portanto, se orientar, no que se refere à direção 1, no sentido do desenvolvimento da sensação da imagem corporal espacializada (movimento centrado sobre um ponto consciente, equilíbrio, passagem de movimentos amplos e pequenos movimentos; consciência do gesto como resultante do movimento, mesmo nos momentos estáticos); e ainda, no sentido da aquisição da capacidade de transformar o instinto musical num fenômeno consciente de direção musical de si mesmo, o que conduz à aquisição da capacidade de auto-orientação num sistema de jogo.

Com relação à direção 2, a tarefa consiste na "tomada de consciência, através de uma clareza geométrica, de todas as posições da biomecânica, cujo ponto de partida é o estabelecimento de uma lei mecânica única que rege todas as manifestações de uma força, associada à identidade dos membros de todos os animais: aplicação de movimentos próprios dos animais a determinados grupos de papéis, a partir de um princípio de semelhança entre tais movimentos".[22]

Vê-se que para o encenador a interpretação deve estar submetida a uma rigorosa metodologia, cuja tarefa básica consiste na sistematização do trabalho teatral. Não se pode esquecer que Meyerhold atribuía também à biomecânica uma tarefa educativa para a formação do novo homem soviético que nascia

(22) Idem, p. 91.

com a Revolução, o que correspondia à organização científica do trabalho e à exigência da racionalização dos movimentos e do comportamento físico.

Transferia, portanto, para o palco da biomecânica todas as convicções estéticas pré-revolucionárias orientadas para um teatro da fisicalidade e do dinamismo corporal do ator e, conjugando-as agora com uma ideologia revolucionária voltada para a estruturação de um novo homem e uma nova sociedade, projetava no ator biomecânico as leis que deveriam vigorar a partir de então, baseadas na eficiência, na destreza e, sobretudo, na cooperatividade organizativa.

No artigo "O ator do futuro" de 1922, Meyerhold escreve: "O ator que trabalha para a nova classe deve revisar todos os canones do velho teatro. A própria oficina do ator será organizada em outras condições, e o trabalho do ator na sociedade dos trabalhadores será considerado como uma produção necessária para a correta organização do trabalho de todos os cidadãos. (...)

Ao estudarmos o trabalho de um operário experimentado, observamos em seus movimentos:

1. ausência de movimentos inúteis nao produtivos
2. um ritmo
3. a consciência exata de seu centro de gravidade
4. firmeza

O processo de trabalho de um operário experimentado se parece sempre com a dança, situando-se assim no limite da arte.

A imagem de um homem que trabalha corretamente sem

pre produz um certo prazer. Tudo isto se aplica perfeitamente ao trabalho do ator do teatro do futuro, pois estamos sempre lidando em arte com a organização de um certo material. A arte deve se fundar sobre bases científicas e toda criação do artista deve ser consciente. A arte do ator e fundada sobre a organização de seu material, isto é, o ator deve saber utilizar corretamente os meios expressivos de seu corpo".[23]

Certamente, a racionalização de cada movimento do ator resultava num desenho preciso, onde os gestos e a posição do corpo assumiam uma forma precisa.

Pois, ao que parece, à forma justa equivale, para Meyerhold, a precisão do conteúdo, das entonações e das emoções, na medida em que estão determinados pela expressao corporal, na condição de que o ator possua reflexos facilmente excitáveis, isto e, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra. O jogo do ator não é outra coisa senao a coordenação das manifestações de sua excitabilidade.

Fica claro que o método de Meyerhold opoe-se, nesse período, radicalmente à teoria stanislavskiana dos "sentimentos vividos" no teatro, pois para Meyerhold não é necessario, por exemplo, "viver" o medo sobre o palco, mas exprimí-lo por uma ação física.[24]

(23) V. Meyerhold, volume II da edição soviética, op. cit., p. 487.

(24) É sabido que na década de 30, quando Stanislávski reformula o seu sistema também através da "Técnica das ações físicas fundamentais", Meyerhold manifestará muito interesse às pesquisas stanislavskianas, no sentido de um aprofundamento maior de seu próprio trabalho. Há, é certo, um reencontro final teórico e pedagógico entre os dois diretores russos, sem que isso anulasse, no entanto, diferenças marcantes entre eles, principalmente, no que concerne ao resultado cênico final. Mas, de todo modo, como já foi notado, Meyerhold em alguns momentos esteve "a favor" de Stanislávski; em outros momentos sua postura técni-

Os exercícios biomecânicos saídos da ginástica, da plástica e da acrobacia desenvolvem no ator o golpe de vista exato, ensinando-lhe a calcular os movimentos, torná-los racionais e coordená-los com o grupo de atores em cena e com o proprio espectador para que sejam plenamente aproveitadas as possibilidades oferecidas pelos jogos de cena, em função dos movimentos expressivos que daí resultam.

Por isso, o produto cênico resultará numa espécie de alegria desenfreada e travessa, ainda que conduzida pela virtuosidade extremamente rigorosa e controlada do trabalho do ator com a manipulação de seu corpo.

"Se assumo a postura de um homem triste, começo a sentir tristeza. Na minha qualidade de diretor biomecânico vigio para que o ator seja sadio e que seus nervos não sejam atingidos. Pouco importa que se represente uma peça triste — vocês devem ficar alegres e nao se concentrarem interiormente, para nao ficarem neurastênicos. Certos atores fazem todas as espécies de manipulações para penetrar num mundo triste e isto os torna nervosos. Quanto a nós, dizemos: "Se eu faço vocês assumirem uma postura triste, a réplica será triste também".[25]

Pelo estudo da encenaçao de "O Inspetor Geral" e possível apreender de que forma os princípios da técnica do jogo do ator biomecânico concorrem para a estruturação das perso

(Cont. Nota 24)
ca poderia ser definida como "contra", mas em nenhum momento esteve "sem" Stanislávski. Cf. a propósito, o interessante estudo "Stanislávski--Meyerhold" em Jorge Eines, **Alegado a favor del Actor**, Editorial Fundamentos, Madrid, 1985.

(25) Cf. Igor Ilinski, "Sobre eu mesmo", Moscou, 1961, **apud** V. Meyerhold, **Teoria Teatral**, Editorial Fundamentos, Madrid, 1979, p. 200.

nagens gogolianas. Antes de mais nada, parece evidente no espetáculo a luta contra os clichês de interpretação a todos os níveis. Segundo indicação do próprio Meyerhold a escolha meticulosa dos gestos, da atitudes características das personagens remete a um trabalho de atuação próprio dos filmes de Cruze, Keaton, Fairbanks e Chaplin.[26] A estruturação cênica, a partir de pequenos praticáveis que se aproximam bastante dos espectadores, exige um jogo de atuação em primeiro plano, preciso e econômico: a maestria do gesto sustenta a ação que se desenvolve nesse pequeno espaço cênico, donde a lógica do gesto inscreve-se antes mesmo do que a da palavra. Essa espécie de nova técnica pantomímica, inspirada também no ator do teatro oriental, instaura uma linguagem cênica, onde as nuances psicológicas sao veiculadas com força expressiva através, por exemplo, de uma simples inclinação de cabeça, uma flexão de ombros, um sorriso, um leve movimento de braço, mas desenvolvidos com precisão no espaço e no tempo.[27]

(26) Meyerhold refere-se claramente a seus inspiradores: "Quais então os procedimentos de representação particularmente exemplares para nós, quando falamos desta verdade autêntica? Citarei apenas dois nomes e vocês compreenderão o que estou falando. Quando vocês vêem na tela um dos últimos trabalhos de Charlie Chaplin ou de Douglas Fairbanks, o que supreende é eles escolherem, a partir de milhares de fatos possíveis, justamente o que mais salta aos olhos, na natureza, no ambiente, na vida cotidiana". (Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p.74).

(27) Na 2ª parte de seu livro "O Teatre" (Sobre o Teatro), em um dos artigos em que trata de sua encenação da peça "Don Juan" de Molière, em 1910, Meyerhold já aponta o profundo interesse pelas técnicas do teatro oriental: "Assim acontecia também no Japão medieval. Nos espetáculos do teatro Nô, com suas cerimônias refinadas, onde os movimentos, os diálogos, o canto eram rigorosamente estilizados, onde o coro representava um papel semelhante ao do coro grego, onde a música, através de suas sonoridades selvagens, tinha como objetivo transportar o espectador para um mundo alucinatório, os encenadores colocavam os atores sobre tablados tão próximos, de tal forma que suas danças, movimentos, gesticulação, caretas e posturas ficassem bem visíveis. Quando falo da encenação de "Don Juan" de Molière, não é por acaso que me lembro dos procedimentos dos antigos palcos japoneses". V. Meyerhold, op. cit., p. 193.

Vimos de que forma Meyerhold estruturou, dentro de um espaço reduzido, cenas complexas de massa. Ele próprio, conforme explicou durante a preparação do espetáculo, se impôs o desafio da limitação espacial (fala em "auto-limitação") para melhor desenvolver sua imaginação e a dos atores para a criação daquele universo gogoliano ao mesmo tempo fantástico e real que se desenvolve no palco.[28] Esse universo, rico em alusões e sugestões do cotidiano, em associações históricas significativas e repleto de conotações, se materializa segundo as leis rigorosas de uma escritura cênica fundada na auto-limitação, na precisão da construção das marcações cênicas, dos ritmos musicais, cujo resultado constitui uma totalidade ordenada de modo a formar um organismo.

Segundo essas leis, cada passo do ator, cada centímetro quadrado do praticável, cada compasso da música deverá ser cuidadosamente levado em conta, caso contrário todo o jogo sera comprometido.

A interpretação do ator se desenvolve, fundamentalmente, como vimos, a partir do ritmo, o que constitui o fundamento da ação cênica. Quer paralelamente à música, quer como contraponto, ou mesmo em movimentos livres sobre a duração de uma frase musical, sem tentativa de reprodução cênica de pequenos fragmentos rítmicos, o ator deverá cronometrar o seu trabalho na pequena superfície do praticável, para possuir um controle do espaço e do tempo, do número de compassos do acompanhamento musical, ao mesmo tempo em que cada gesto estará ligado à réplica falada, cujas diferentes partes estarão distribuídas

(28) Ver a longa análise de Meyerhold referente à utilização do espaço em "O Inspetor", nas páginas iniciais da "Explicação do Espetáculo", p.15 a 20, em **Sobre O Inspetor Geral - Tradução.**

sobre a música. Os quadro-episódios do espetáculo estão estruturados segundo um sistema orgânico de frases musico-teatrais que, ao menor deslize do ator, poderá ser completamente desestabilizado cenicamente.[29]

Não resta dúvida que toda essa maestria do gesto cênico presente em "O Inspetor" resulta, evidentemente, do trabalho rigoroso que Meyerhold vinha desenvolvendo em espetáculos anteriores, cuja base de atuação tinha como pressuposto o exercício da técnica da biomecânica. Essa espécie de "taylorisação visual do movimento", segundo expressão de Tretiakov, é responsável pela precisão, pelo aspecto prático e funcional do gesto do ator. Ao invés, portanto, da emotividade, o ator de Meyerhold trabalha a partir de sua "excitabilidade", o que significa que nao se trata de uma motivação psicológica, mas, isto sim, de uma motivação física, onde o jogo ginástico, a pantomima, a gestualidade, os deslocamentos, o ritmo, a dança podem veicular informações tanto quanto o texto e sua enunciação.

A manipulação da pausa e também um dos recursos fundamentais dessa metodologia e serve, como vimos em diversos episódios, ou como marcação final às situações cênicas, ou como um ponto de parada, para dar progressão de uma seqüência à outra.

(29) Sabe-se que a grande complexidade do trabalho proposto aos atores de Meyerhold em "O Inspetor", essa associação complexa de improvisação e cronometragem estrita, nem sempre puderam ser perfeitamente realizadas. Mas alguns de seus melhores atores como Z Raikh (Ana Andréievna), E. Gárin (Khlestakóv), M. Babánova (Maria Antónovna), V. Záitchikov (Zemlianíka), os intérpretes das personagens mudas, V. Maslatsóv (o capitão) e A. Kelberer (o oficial de passagem) e da dupla Bóbtchinski-Dóbtchinski (S. Kózikov e N. Mológuin) obtiveram resultados supreendentes. Outros, como P. Starkóvski (O governador) tiveram grandes dificuldades para resolver certos problemas por demais difíceis. Cf. "Le jeu de l'acteur" em "Le Revizor" de Gógol-Meyerhold, Les Voies de la Crèation Thèâtrale, v. VII, op. cit., p. 119-120.

Meyerhold denominou "otkaz" a um jogo de atuação da biomecânica, através do qual a expressão corporal do ator comunica a interrupção de um movimento (uma pausa) e o início de um outro diferente.[30] Este procedimento está largamente utilizado em várias seqüências de "O Inspetor", onde as pausas determinam e motivam a gestualidade, como que sublinhando o desenho cênico. Esses momentos de "silêncios pantomímicos, pausas momentâneas de grupos de atores que parecem deixar de existir cenicamente, enquanto apenas um destaca-se em solo, acabam por reforçar a precisão da composição do quadro, revelando nuances importantes das personagens e da ação dramática.

Toda a encenação está marcada por essas passagens repentinas da mobilidade à imobilidade, essa espécie de irrupção do estático dentro de uma composição dinâmica e musical, transformando o espetáculo, através da reiteração desse "leitmotif", numa sucessao de micro-pausas que recortam a linguagem cênica, como que anunciando e justificando a cena imóvel final. Cabe ao corpo do ator, certamente, a articulação dessas pausas "fisiológicas" e decorativas, e não psicológicas, que corroboram as variação rítmicas do espetáculo.

A fisicalidade da interpretação do ator, o seu aspecto "visual-decorativo" e a densidade de sua significação cenica podem ser claramente surpreendidos nao apenas na construção da personagem de Khlestakóv, com suas posturas e atitudes corporais inusitadas, mas também na composição cênica das demais personagens da peça de Gógol, inclusive dos coros "anôni-

(30) Cf. sobre "otkaz" o texto de Meyerhold "O Professor Bubus e os problemas propostos por um espetáculo sobre a música", em V. Meyerhold, volume II, op. cit., p. 64.

mos", cuja linguagem corporal determina e constitui a base do teatro grotesco, tal como fôra formulado pelo encenador nos inícios do século.

Também o trabalho com os objetos cênicos participa desse sistema de significação teatral. Em "O Inspetor" de Meyerhold inúmeros objetos entram em circulação durante o desenrolar da ação. Se as cartas, velas, leques, xícaras, garrafas, cristais, tapetes, casacos, etc., dão ao espetáculo as tonalidades visuais e caracterológicas do ambiente e das personagens, servem, sobretudo, para acionar o sistema de jogo do ator. Em várias seqüências do espetáculo (episódio 12, 9, 7, por exemplo) esses objetos de cena definem-se, sobretudo, como pontos de apoio à pantomima, ao mesmo tempo em que permitem desvelar nuances psicológicos e descobrir aspectos inesperados de determinada personagem, através de uma base concreta e material. Basta lembrar o movimento de portas no episódio 9, "Os Subornos", ou o uso que Khlestakóv faz no episódio 7 de todos os utensílios que o cercam, durante a conversaçao "erótica" que ele mantém com Ana Andréievna "em torno de uma garrafa de Tolstobriuchka".

Dessa forma, os objetos cênicos, além de signos funcionais do cotidiano, desempenham em vários momentos do espetáculo a função cênica de atuar juntamente com o ator, propiciando-lhe a base para a orientação espacio-temporal e a materialização cênica necessárias para o desenvolvimento da sua atuação sobre o palco.[31]

É indiscutível que toda a proposta meyerholdiana

---

(31) Cf. as reflexões do próprio Meyerhold sobre a questão ator/objeto cênico, em **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 72 . Ver citação acima, na nota 3.

nos remete de imediato ao campo da dança. O próprio encenador chegou a declarar que é fundamentalmente na dança que o corpo humano poe a serviço da cena toda sua destreza e flexibilidade, elevando-o ao mais alto grau de expressividade artística.

"Ali onde a palavra perde sua força expressiva co meça a linguagem da dança. No antigo teatro japonês, sobre o palco do Nô, onde se representavam peças semelhantes as nossas operas, o ator deveria obrigatoriamente ser também um dançarino".[32]

Se, portanto, a dança constitui a raiz da gestualidade do ator, a ação visível e compreensível que ele expressa na cena sera, sobretudo, o que Meyerhold denomina uma "Ação coreográfica". E assim, segundo ele, não será certamente no ator do teatro de costumes naturalista que o ator moderno deverá basear seu trabalho, e sim nos grandes coreógrafos do ballet contemporâneo. "É somente através da arte da dança que a música e a poesia se tornam compreensíveis".[33]

Ora, não resta dúvida, que este teatro participa de toda uma orientação da cena moderna da década de 10 e 20, na qual se integram encenadores importantes, tais como, Max Reinhart, Gordon Craig, Georg Fuchs, Adolphe Appia, e, sob certo sentido, B. Brecht, cujas propostas de novas alternativas para o teatro

(32) Cf. na 1ª parte do livro "O Teatre" (Sobre Teatro) um artigo do encenador sobre a sua montagem da ópera "Tristão e Isolda" de R. Wagner, em 1909 no Teatro Marinski em S. Petersburgo, onde discute a relação música-libreto-movimento para a estruturação cênica da ópera. V. Meyerhold, op. cit., p. 148.

(33) O encenador utiliza aqui uma citação de R. Wagner (Op. cit., p. 148), pelo qual sempre manifestou profundo interesse e cujas idéias sobre o "drama musical" discute neste artigo com detalhamento, especialmente o conceito wagneriano do "teatro do futuro" como a "síntese de todas as artes". Essa questão nos parece fundamental na poética teatral de Meyerhold e será discutida um pouco mais no capítulo seguinte.

realista-naturalista, passam, antes de mais nada, por uma estética teatral anti-literária, ou pelo menos, por uma "praxis" teatral, onde as palavras, isto e, o aspecto "literário" do drama, exercem uma função muito diferente se comparada com encenadores na tradição de um Stanislávski ou de um Nemiróvitch-Dântchenko.

Nessa medida, a forte marca da Commedia dell'Arte, dos teatros de feira e do teatro Oriental não só no trabalho de Meyerhold, como em várias manifestações da vanguarda teatral dos inícios do século, demonstra um acentuado interesse menos por caracteres agudamente individualizados do que por amplos tipos caracterológicos.

Isto significa que, se tomarmos dois aspectos significativos do teatro realista — as idéias verbalizadas e os caracteres cuidadosamente individualizados e analisados em cena — e que sao traços distintivos com relação à dança e ao ballet, podemos inferir que o que mais interessa a Meyerhold e à grande parte da cena moderna, é a criação de um ator no qual as exigências físicas e a expressividade corporal possam conduzí-lo muito mais próximo da disciplina da dança do que a de um ator aos moldes tradicionais. É nesse sentido que o ator biomecânico, através dessa sua qualidade de dançarino, corresponde, para Meyerhold, ao eficiente operário: ambos devem tentar remover os movimentos e os ritmos supérfluos e improdutivos para localizar corretamente o centro de gravidade no corpo.

Esse fenômeno aponta para uma revisão do próprio conceito de comunicação teatral, uma vez que o essencial aqui nao e a narratividade de uma fábula dramática, mas a valorizaçao das metáforas e dos temas que fazem do corpo do ator o a-

gente principal de sua simbolização. Em outras palavras, o corpo, enquanto signo teatral, propõe a superaçao das estruturas verbais mediante às estruturas somáticas, forjando uma encenação polisemiótica da corporeidade que, por sua vez, gera um espetáculo lúdico ou auto-expressivo. Portanto, o teatro de Meyerhold, ao elevar o corpo à estrutura própria, pode ser apreendido, juntamente com grande parte do teatro moderno e contemporâneo, enquanto subversão sistemática do sociológico pelo somático e do mimético pelo performático.[34]

É como se progressivamente o corpo, liberando-se no espetáculo teatral de sua servidão ao texto, de suporte somático do logos, passa a constituir-se em signo próprio, isto é, o adensamento da significação da própria corporeidade nasce de uma separação do corpo em relação ao texto, ou melhor, surge de uma relação especial para com o mesmo.

Daí decorre a tendência, predominante na teoria e na prática teatral meyerholdiana, de um trabalho de interpretação marcado, sobretudo, pela negação de uma imitação realista e fiel, confirmando a estrutura de evocação alusiva própria da pantomima, da acrobacia, da dança e de outros recursos incorporados aos seus espetáculos, como forma de tornar expressivo o jogo corporal dos atores, transformando-o em expressao de uma teatralidade que transcende o teatro psicológico.

Se se pensar em termos de uma semiótica teatral do

(34) Cf. a respeito, Vladimir Krysinski, "El cuerpo en cuanto signo y su significación en el teatro moderno: de Evreinoff Y Craig a Artaud y Grotowski", em **Revista Canadense de Estudios Hispânicos**, Vol. VII, Nº 1, outono 1982. Ver também do mesmo autor, "Semiotic Modalities of the body in modern Theater" em **Poetics Today - Drama, Theater, Performance - A Semiotic** Perspective, Volume 2, Nº 3, Tel Aviv University, Spring, 1981.

corpo, constata-se que o teatro de Meyerhold, ao afastar-se do teatro dialógico e mimético-psicológico, está se opondo à utilização do corpo enquanto referente mediato, na medida em que, por esta via, aparece simbolizado mediante à palavra, ou por via da situação dramática. O corpo funciona nesse caso como signo-segundo do logos cênico: a personagem que atua segundo certo tipo de comportamento ou psico-sociológico constitui antes de mais nada um instrumento da palavra ou da açao que sao concretizadas cenicamente, sem que a referência ao corpo ocorra de um modo imediato diante do espectador.

A proposta meyerholdiana parece propor, justamente, uma outra leitura ou "decodificação" do corpo da personagem através do corpo do ator, o qual passa a ser interpretado pelo espectador de forma imediata, como uma linguagem autônoma e significativa por si mesma, o que significa, em última análise, considerar o corpo como um sistema de signos expressivos e comunicacionais que funda uma teatralidade autônoma, onde o corpo do ator é a imagem de uma materialidade significante em si mesma.

É também nessa direção, como se sabe, que se dirigem as pesquisas teatrais da vanguarda européia e russa,[35] em cujo veio iriam inserir-se mais tarde as teorias de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, onde a questão da teatralidade se funda, basicamente e respeitadas as especificidades de cada tea-

(35) No âmbito da vanguarda russa, a despeito das suas diferenças na teoria e prática teatrais, há que se salientar importantes diretores como N. Ievréinov, A. Taírov, I. Vakhtangov e outros que encabeçaram um vigoroso movimento de renovação, sobretudo, na pesquisa de um teatro anti-naturalista, simbólico e na defesa da unidade plástica do espetáculo, onde o corpo do ator é o catalizador da fusão harmônica de ações, palavras, linhas, cor e ritmo.

trólogo, sobre esta função do corpo enquanto referente imediato e portanto, transformado em instrumento flexível e manejável que se auto-comunica.

Advém daí a intenção de autonomia, isto é, a necessidade de definir a arte teatral como uma arte autotélica, na medida em que se constitui a partir de um sistema de signos pertencentes exclusivamente ao teatro. Se o teatro se apoia sobre a síntese efetiva e operatória da palavra, da presença humana e do espaço, a teatralidade moderna e contemporânea deverá levar em conta esses elementos fundamentais para integrá-los em um sistema de signos específicos e irredutível a outro.

Se Gordon Craig[36] já estabelecida com sua teoria as funções simbólicas do palco e do desempenho, da potencialidade estética da convenção teatral, estabelecendo os direitos do poético e do plástico em cena, Adolphe Appia abria definitivamente uma reflexão estética sobre a arte teatral, fundamentada na idéia básica de que o corpo humano em movimento no espaço cênico é que dá existência à arte do teatro. Assim, a obra teatral, ao invés de ser vista como a soma de todas as artes,e tendo no corpo do ator o elemento diferencial da teatralidade, transforma em sua dinâmica as contribuições das outras artes, tais como a arquitetura e a pintura, que são de natureza espacial, ou a poesia e a literatura, que são artes de expressao

(36) Cf. os textos reunidos em **Da Arte do Teatro** (Editora Arcádia, Lisboa, s/d), escritos entre 1905 e 1912, período em que se inclui a viagem de Craig à Rússia quando trabalhou na Cia. de Stanislávski. Craig nesses escritos não faz, curiosamente, nenhuma referência a Meyerhold, cujas idéias coincidem de forma essencial com as suas. Num dos ensaios "Os artistas do Teatro do Futuro" o teórico inglês afirma: "Esta tendência para imitar a Natureza não tem nada que ver com a Arte. Não podemos esperar desfazermos-nos, de repente, dessa tendência de ser "naturais" em cena, de pintar cenários "naturais" de falar num tom "natural", mas o melhor meio de lutar contra ela é estudar as outras artes". Op. cit., p. 66.

temporal, em algo específico e singular que é o fenômeno teatral enquanto arte essencialmente espaço-temporal.[37]

A espacialidade no teatro atrela-se a uma simultaneidade de signos no espaço cênico que pressupoe uma pluralidade de significante do discurso teatral que implica, por sua vez, uma temporalidade distinta da temporalidade linear da palavra. Daí decorre, certamente, a polifonia informativa resultante da densidade dos signos no teatro, convertendo-o num objeto semiológico privilegiado, uma vez que seu sistema polifônico apresenta uma especificidade bastante original, se comparado, por exemplo com o sistema de linearidade própria das artes lingüísticas.

Nessa perspectiva, o corpo participa da teatralidade como um elemento distintivo em relação aos outros elementos do espetáculo. Mas, ao mesmo tempo, é um signo de articulaçao que assume a pluralidade dos códigos característicos das mensagens teatrais. Marca, ainda, um sentido de orientação no espaço cênico, sustentando e condicionando a polifonia, pois a

(37) Em **A Obra de Arte Viva** (Editora Arcádia, Lisboa, s/d) Appia esboça,em 1919, uma teoria teatral baseada em concepções estéticas que se aproximam intimamente de Meyerhold, como também, depois, de Artaud e Grotowski, pelo conjunto de princípios a que recorrem e que convergem para a estruturação da linha de força do Teatro Moderno e contemporâneo, em especial no que diz respeito à pureza do simbolismo do teatro oriental, pretendendo que o ator é o próprio teatro, na medida em que pode transmitir emoções, idéias, sentimentos e pensamentos através do corpo, sem o recurso da expressão verbal. "O corpo, vivo e móvel, do ator é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música) a arte dramática deixa de existir; o ator é portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na ação. Numa das mãos, o ator apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos fatores. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática". A. Appia, op. cit., p. 32.

densidade de signos exige a presença dos atores, na medida em que suas funções dentro da representação determinam a inter-relação e a tensão estruturadoras dos diferentes sistemas de signos comprometidos no espetáculo.

Todo esse processo converge ao jogo teatral propriamente dito, que constitui a estrutura central e dominante da teatralidade, sua manifestação e sua máxima expressao.

O teatro de Meyerhold, bem como o de toda a vanguarda teatral e seus diferentes desdobramentos no teatro contemporâneo, incidirá justamente nessa renovada articulação do jogo teatral a função determinante do corpo do ator enquanto instrumento fundamental na busca da significação mais profunda da própria teatralidade.[38]

É possível, a partir do estudo da encenação de "O Inspetor Geral" enquanto espetáculo-síntese de todo o trabalho prático e teórico do encenador, surpreender também as características específicas e os significados diferentes que o jogo teatral adquire, nao so no processo de criação deste espetácu-

(38) Há hoje toda uma linha de pesquisa no campo da interpretação do ator vinculada à chamada "antropologia teatral" que pretende estudar o comportamento fisiológico e sócio-cultural ho homem em uma situação de representação. A investigação profunda, desde A. Artaud e Grotowski e retomada por Eugenio Barba, das técnicas do ator tradicional oriental (a ópera de Pekin, a dança balinesa, o teatro japonês), pretende, através de técnicas extra-cotidianas do corpo, buscar os princípios que estruturam uma pré-expressividade do ator. Assim explicita Barba: "Na tradição ocidental, o trabalho do ator foi orientado por uma trama de ficções, de "se" mágicos que têm a ver com a psicologia, o caráter, a história de sua pessoa e de sua personagem. Os princípios pré-expressivos da vida do ator não são algo frio, relacionado com a fisiologia e a mecânica do corpo. Mas estão também baseados numa trama de ficções, "se" mágicos, que têm a ver com as forças físicas que movem o corpo. O que o ator busca, neste caso, é um corpo "fictício", não uma personalidade fictícia". Cf. Eugenio Barba, "Antropologia Teatral" em Nicola Savarese e Eugenio Barba, **Anatomia del Actor**, Dicionário de Antropologia Teatral, grupo Editorial Gaceta, s.A / International School of Theatre Antropology, tradução Bruno Bert, México, 1988, p. 29.

lo, mas também em todo o processo evolutivo de suas propostas cênicas.

No que se refere à biomecânica, a concepção de teatralidade de Meyerhold parece estar baseada na idéia de que o corpo é um elemento diferenciador pelo fato de estar duplamente conotado: é corpo do homem e também corpo do ator. Trata-se de uma estrutura reversível na medida em que implica, sob certo sentido, na idéia de "instinto de teatralidade".

O ator ao representar um papel, representa também o homem representando o ator que representa. O ator ao realizar assim, em segundo grau, o instinto de teatralidade afirma, ao mesmo tempo, essa teatralidade como pré-estética, quase primitiva, já que parece evidenciar um caráter mais fundamental do que o nosso próprio sentido estético. Assim, como quer também Ievréinov, mostrar a vida sobre o palco significa representar essa vida, sendo a base da arte teatral o próprio jogo de representação. O corpo, nessa perspectiva, é um elemento do espetáculo que está subordinado à estrutura dominante do jogo, definindo-se por sua função de instrumento. Portanto, o corpo é signo de inter-relação que se refere ao lúdico, à imitação e ao espetáculo pelo espetáculo, estando ligado indissoluvelmente ao conceito de "jogo instintivo".

Os códigos que sustentam a função do corpo nesta teatralidade são ainda de ordem mimética uma vez que comunica o corpo em sua qualidade de objeto-mediador na imitação de um modelo tomado da vida, mas, ao mesmo tempo, de ordem lúdica na medida em que o corpo é sobretudo instrumento do jogo e potencialmente apto para representar. O corpo está continuamente re presentando, sendo que o espetáculo teatral eleva o instinto de

teatralidade a sua própria manifestação permanente.

No entanto, a estruturação de "O Inspetor" revela no decorrer do próprio desenvolvimento do espetáculo, a partir do trabalho com a gestualidade dos atores, do ritmo e do movimento, um jogo que parece ir muito além de um processo puramente mecânico que Meyerhold investigava em seus espetáculos biomecânicos. O corpo vai adquirindo, durante o desenrolar da ação e da sucessão dos episódios, uma outra função qual seja a de superação gradativa do mimetismo para se converter em corpo simbólico.

O que se nota e que o espetáculo parece fazer o jogo transcender voluntariamente a imitação da vida para redescobrir a "artificialidade", a "convenção nobre" do jogo teatral no seu antigo modelo ritual.

Com efeito, nos últimos episódios do espetáculo, especialmente na cena final, o jogo teatral passa a ser primordialmente jogo corporal, isto é, o que está em cena e basicamente o movimento somático e a redução quase que absoluta do texto. O corpo apaga, por assim dizer, a personagem cênica, supera a personalidade do ator e passa a ser o instrumento móvel de um espetáculo para-mimético e para-simbólico, no sentido de que a fábula transforma-se cada vez mais em símbolo, ao manifestar visualmente a situação, não apenas daquelas personagens específicas, mas da própria condição do homem representada aqui pelo movimento corporal, sua imobilidade absoluta ao final e a conseqüente superação da palavra pelo silêncio, expressao de uma teatralidade fundada sobre a consciência de que o teatro parece ser uma espécie de rito de iniciação ao simbolismo universal do homem.

Os bonecos que substituem os atores ao final do espetáculo de Meyerhold nos remetem à idéia da "super-marionete" teorizada por Gordon Craig, segundo a qual, enquanto símbolo do próprio homem a "super-marionete" na cena "não rivalizará com a vida, mas irá além; ela não encarnará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um espírito vivo, ela se revestirá de uma beleza de morte". [39]

Trata-se, aqui, de abrir caminho a uma interpretação simbólica baseada, como a oriental, no gesto simbólico e em perfeita consonância com o caráter convencional dos outros elementos cênicos, a ponto de levar a arte do teatro à uma forma absoluta e a prescindir do próprio ator, uma vez que o seu corpo, segundo o teórico inglês, é um instrumento imperfeito e incontrolável, e na arte teatral só caberá o que pode ser objeto de cálculo e controle.

Está também implícita aí a concepçao de uma teatralidade na qual o corpo se constitui em signo mediador de um simbolismo cósmico, no qual participa o corpo do ator ao instituí-lo sobre o palco.

O espetáculo de Meyerhold propoe, ao final, uma relação corpo-simbolismo que rejeita o teatro psico-sociológico para privilegiar as alusões míticas e simbólicas, onde o corpo

---

(39) G. Craig, **Da Arte do Teatro**, op. cit., p. 111. O teórico inglês considera que no corpo rígido da marionete encontra-se a graça hierática e o "último vestígio da Arte nobre e bela de uma civilização passada", pois segundo ele, a marionete é a descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, é a imagem degenerada de um Deus. "Lembrai-vos de que esses bonecos são os descendentes de uma grande e nobre família de ídolos, ídolos feitos, na verdade, à imagem de um Deus". E conclui: "Compreendereis agora o que me fez amar e apreciar o que nos nossos dias se chama fantoche — o que me fez detestar o que se chama "realismo na Arte?" Desejo ardentemente o regresso dessa imagem ao Teatro, dessa "super-marionete". Que esse símbolo regresse e tão depressa apareça conquiste tantos corações que vejamos renascer a antiga alegria das cerimônias, da celebração da Criação, do hino à vida, da divina e feliz

se reveste de metáforas e imagens que lhe asseguram uma função mediadora entre o ser humano e o cosmos.[40]

Portanto, em lugar do homem psicológico, do homem social submetido a leis que o tornam deformado pelos próprios preconceitos, o espetáculo reenvia o texto de Gógol para o plano das significações mais profundas, qual seja o de revelar o simbolismo fundamental do mundo e da natureza humana. O corpo aí participa enquanto signo e símbolo central de uma fábula mais simbólica do que narrativa: por detrás do homem psicológico e social, de caráter e sentimentos bem definidos, há um "outro" que toma parte de um cosmos mais amplo, um duplo que os manequins imobilizados da cena final de "O Inspetor" parecem metaforizar.

O teatro grotesco de Meyerhold fundamenta-se justamente nesse sistema através do qual o corpo se situa ao mesmo tempo, no plano semiótico, como estrutura que tem seu lugar na totalidade funcional do espetáculo e, no plano semântico, como reenvio permanente a diferentes significações, resultantes dessa prática simbólica do corpo que supera a corporiedade mi-

---

(40) Tanto A. Artaud como J. Grotowski formulariam, como se sabe, uma teoria do corpo no teatro sob uma perspectiva teórica e prática tão completa quanto coerente. Ambos convergem para uma prática simbólica do corpo baseada na intenção de uma teatralidade autônoma que se funda na prática gestual, cinética e respiratória do corpo. Se Grotowski reconhece a existência de certos gestos e de certos comportamentos somáticos que possuem um valor inter-humano e inter-subjetivo, os quais expressam a intimidade profunda do ser huamno, testemunhando a psique coletiva, Artaud insiste na criação de uma linguagem teatral pura, onde o corpo participa como signo e símbolo central de temas cósmicos e universais, suporte de mitologias que aludem a uma metafísica que toma parte do cosmos e que é preciso ressuscitar no palco. Para ambos, portanto, o teatro é a cena onde o corpo acolhe, mimetiza e produz a fábula simbólica. Daí a superação da corporeidade mimética mediante uma gesticulação simbólica e a transformação do logos textual num jogo de símbolos, de temas e cosmogonias. Cf. V. Krysinski, op. cit. Ver também, A.Artaud, **O Teatro e seu duplo**, Editora Max Limonad, São Paulo, 1984 e J. Grotowski, **Em busca de um teatro pobre**, Editora Civilização Brasileira, R. Janeiro, 1976.

métic a.

Os movimentos, expressoes, gestos em conexao com a nova noçao do espaço explorado em todos os planos, conduzem a criação de uma linguagem teatral física, por assim dizer, composta mais de signos do que de palavras. A conjugação de objetos, silêncios, gritos e ritmos concorre, justamente, para a superação do sentido lógico das palavras.

O grotesco meyerholdiano advém, portanto, dessa superposição de imagens e movimentos que tem no corpo a expressão máxima das relações inusitadas entre palavras e imagens, instalando a noção de algo inquietante e por isso, tragicômico.

A exploração dessas conjunções improváveis parece ser um dos traços fundamentais do teatro de Meyerhold que tende sempre para uma espécie de anarquia que brota do embaralhamento dos códigos teatrais e que desagrega a própria noçao do real.

Encontra-se aqui a componente revolucionária principal do teatro de Meyerhold: trata-se de uma linguagem material e em movimento no espaço, dirigindo-se em primeiro lugar à sensibilidade, pondo-a em movimento, através do corpo do ator, e contra o teatro psicológico que visa o entendimento e a análise. É um teatro de ação e de produção, contra um teatro de compreensao e de rótulos. Dirigindo-se basicamente à sensibilidade, é um teatro de massas, mas não no sentido de ensinar-lhe uma regra de comportamento ou educá-la com vistas a um fim qualquer. Tampouco é um teatro de agitação. Interessa-lhe a produçao e a ação do estado poético, melhor dizendo, a provocação da força poética que, como nos indica Artaud, talvez "haja nas fes

tas e nas massas nos dias, hoje bastante raros, em que o povo desce para a rua".[41]

(41) Cf. Urias Corrêa Arantes, **Artaud - Teatro e Cultura**, Editora da Unicamp, Campinas, 1988.

3. O Realismo Musical: um "Novo Realismo?"

3. O REALISMO MUSICAL: UM "NOVO REALISMO?"

"Antes de "O Inspetor-Geral", montei vinte espetáculos que nada mais eram do que experimentos para "O Inspetor-Geral"".

Meyerhold

Esta declaração de Meyerhold reafirma o papel que desempenhou o espetáculo dentro da carreira artística do diretor. Se por um lado, como vimos, há certo aprofundamento no que concerne ao teatro do grotesco enquanto linguagem cênica essencial de sua poética, de outra parte, a investigação da dramaturgia do "sistema gogoliano", como o próprio Meyerhold assinalava, correspondia de forma modelar às tendências estéticas e criativas que há muito vinham se desenvolvendo através dos trabalhos anteriores e que agora, com "O Inspetor", efetuava como que um balanço de suas pesquisas, também dirigidas para o aspecto técnico da forma teatral, onde a gestualidade estruturava-se, fundamentalmente, em função do ritmo musical.

Como parece ter sido demonstrado através do estudo da encenação, o elemento musical significa para a economia do espetáculo muito mais do que uma base de atmosfera para o desenvolvimento da ação dramática. Vimos que o espetáculo foi definido como uma "sinfonia cênica sobre temas gogolianos". As declarações do encenador sobre o espetáculo demonstram também que essa estruturação vincula-se ao seu conceito de "realismo musi

cal". A questão do realismo "à base da convenção", tal como Meyerhold propugnava, muitas vezes sob a denominação de "realismo autêntico", acha-se em estreita relação com este "realismo musical", preocupação constante do encenador, orientada para uma linguagem teatral, apoiada na abstração da estrutura da música, propiciando concentrar em cada detalhe concreto do conjunto cênico força poética e expressiva, e ainda, utilizando a música como sintaxe do discurso cênico, lograva-o radicalmente diferente, "estranhado", por assim dizer, em relação ao discurso cotidiano.

De fato, a orquestração das vozes, dos movimentos e dos gestos dos atores, por sua vez, achava-se coordenada com a iluminação e com o acompanhamento musical da orquestra, poderia bem ser comparada aos instrumentos de uma grande orquestra sinfônica. É nessa direção, certamente, que o resultado cênico de "O Inspetor" produz toda a atmosfera de mistério e fantasmagoria, sem recorrer ao ilusionismo teatral, e ao mesmo tempo, o aspecto de verossimilhança sem recorrer ao "verdadeiro"do realismo-naturalismo. O produto é um teatro baseado na realidade, mas convencionalizado na direção da abstração musical.

Também já foi aqui referido anteriormente o interesse de Meyerhold pelo teatro clássico do Japão e da China. Sem dúvida, a base musical da teatralidade meyerholdiana advém da profunda e constante investigação orientada para o jogo de

(1) "Eis porque o termo "realismo musical", referindo-se a esse espetáculo, não é um termo fora de lugar. Vimos que seria preciso compor o espetáculo segundo todas as regras da composição orquestral, onde cada parte do ator não soasse em separado, que seria preciso incorporá-lo necessariamente na massa dos grupos de papéis-instrumentos, entrelaçar este grupo numa orquestração bastante complexa, distinguir nesta estrutura complexa o caminho dos leitmotive e fazer soar em uníssono, como numa orquestra, o ator, a luz, o movimento e até o objeto que estava em cena (Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 72).

convenções do teatro oriental. Sem contar, é claro, com a influência marcante em seus trabalhos, como já analisamos, da linguagem da Commedia dell'Arte italiana e dos procedimentos do teatro de feira que podem ser flagrados na busca de uma subordinação da gestualidade e da palavra a temas e ritmos musicais.

Mas talvez seja também importante assinalar que o fato da música e dos conceitos musicais ocuparem grande espaço nas teorias e métodos do encenador, vincula-se a sólida formação musical de Meyerhold que desde a juventude estudou música, chegando a se tornar diretor de ópera dos Teatros Imperiais. Não há como negar que suas experiências como diretor no campo da ópera possibilitaram e contribuíram para a síntese que se operou em suas investigações cênicas, quer do ponto de vista da cenografia, quer do ponto de vista musical (já que passa a ser cada vez mais essencial nos espetáculos de Meyerhold a idéia de que a visualização nasce das exigências da partitura), quer no plano da interpretação do ator.

Lembre-se a importância que adquire em "O Inspetor" nao so a correspondência do gesto com a música, mas, principalmente, a técnica do contraponto que faz desenvolver uma ação, por assim dizer, "perpendicular" à música.[2]

Está também comprovado pelos próprios escritos de Meyerhold[3] que o estudo da ópera, especialmente a de Wagner, de

(2) Lembre-se, a propósito, que a ópera "O Nariz" de Chostakóvitch, baseada no conto de Gógol, foi escrita sob a influência da montagem de "O Inspetor Geral" de Meyerhold.

(3) Cf. em especial a 2ª parte do livro "O Teatre" (Sobre Teatro) op.cit., Volume I da edição soviética, onde aparecem várias referências a G. Fuchs, M. Reinhardt, G. Craig e R. Wagner. Ver também o escrito de Meyerhold a propósito de sua montagem da ópera "A Dama de Espadas" de Tchaikóvski em 1934; op. cit., Volume II da edição soviética, p. 299.

quem montou "Tristão e Isolda" em 1909, e a leitura de teorias teatrais orientadas para a função determinante do elemento musical na cena, tais como foram formuladas por E. Fuchs, A. Appia e G. Craig, corroboraram a necessidade da convenção do jogo teatral que, no caso da ópera, por exemplo, deveria ser regido não pelo "libretto", mas pela partitura e que, portanto, deveria nascer inteiramente do espírito da música e de seu ritmo, princípio da economia do gesto que se transformaria então, na linguagem da dança. Provém, certamente, daí, a constante preocupação nos espetáculos de Meyerhold (em "O Inspetor" isto é flagrante) de fazer com que o ator interprete o que ele denomina "desenho tônico" da partitura musical e a imagem cênica se construa a partir do princípio da música.[4]

O próprio espaço cênico de "O Inspetor" parece estar submetido a um princípio musical que rege a movimentação e a "dança" no jogo de deslocamentos dos praticáveis, acompanhados ainda pelos gestos dos atores que são lentos, concentrados, "congelados" por diversas vezes, e que, subitamente, se aceleram segundo a partitura musical.

Na verdade, desde "Tristão e Isolda" Meyerhold afirmava os seus princípios inovadores com relação à montagem de operas, princípios esses que, como está claro, se estenderam a toda sua concepção do "fazer teatral", nas suas diversas modalidades de expressão, e cujo eixo composicional tinha na música o seu princípio organizador: uma vez que o encenador deve partir da partitura, independentemente do "libretto", a interpretação da música se fará da mesma forma que um maestro, tra-

(4) Cf. o artigo "A encenação de "Tristão e Isolda" no Trato Marinski" - 30 de outubro de 1909. V. Meyerhold Volume I, op. cit., p. 143.

duzindo, porém, o sistema de imagens musicais na linguagem das imagens cênicas, visuais, apoiando-se sobre o ritmo, sobre a expressividade melódica, os pontos culminantes e os "leitmotive".

Sabe-se que a regra geral para os encenadores de opera até então orientava-se justamente para o caminho inverso: a acentuação exacerbada dentro da montagem da ópera de um naturalismo forçado que destruía irremediavelmente a unidade necessária a realização do desenho musico-teatral do compositor, anulando a possibilidade de percepções visuais e musicais simultâneas.

Já para Meyerhold, sendo a música a força vigorosa que organiza a ópera, o espetáculo configura-se como a realização da partitura cênica do encenador que é o equivalente exato da partitura do compositor.

É nessa perspectiva que, referindo-se a "sinfonias teatrais" como "O Inspetor-Geral", A. Gvozdióv chegou a declarar que tratava-se ali de "toda uma ilustração de reforma futura da ópera e de sua descida dos céus sobre a terra. A opera que nos teatros acadêmicos não pode tornar-se realista e encontrar o seu lugar dentro da arte contemporânea".[5]

Já foi assinalado anteriormente que toda a teoria do contraponto está como que demonstrada na construção de "O Inspetor": Khlestakóv, por exemplo, representado de forma "autenticamente" musical, segundo Meyerhold, parece guardar na aparência e no seu exterior a liberdade de condução teatral, mas, de fato, como foi visto em vários episódios do espetáculo, ele

(5) Apud, V. Meyerhold, **Écrits sur le Théâtre**, cf. o prefácio ao Tomo III, de Béatrice Picon-Vallin, La Cite - L'Age D'Homme, Lausane, 1980, p. 30.

se apresenta profundamente ligado a música por um contraponto rítmico complexo. Seus movimentos podem estar "invertidos" em relação ao ritmo da música, acelerados ou retardados. No entanto, sua postura estática sobre o fundo de um movimento acelerado da orquestra ou, por exemplo, a gestualidade acelerada sobre o fundo de uma pausa geral na música, revelam na essência estarem estrita e metodicamente apoiadas na partitura da encenação, composta como uma espécie de contraponto cênico da própria partitura do compositor.

É a partir desse processo que o ator meyerholdiano pode passar de um sistema de gesto convencional para a criação de um sistema integrado ao "realismo musical", segundo a acepção de Meyerhold.

Também o desenvolvimento orgânico da açao dramático-musical se dá graças à alternância entre planos gerais de "massa", quando então se utiliza toda a area cênica, e os "primeiros planos" articulados pela fragmentação do espaço com os pequenos praticáveis. Esses pequenos espaços cênicos assim recortados sublinham cada um dos elementos da linguagem proposta pelo espetáculo (dança, pantomima, canto, declamação), ligados de forma orgânica, de uma maneira ou de outra, à intriga da peça de Gógol, evitando, assim, qualquer procedimento artístico não integrado ao esquema dramático ou sem justificação estética para a economia do espetáculo.

Ora, Meyerhold foi provavelmente um dos diretores do primeiro quarto desse século que mais se ocupou tanto prática como teoricamente da questão da síntese wagneriana das convençoes da música e do drama. Em 1909, no artigo já referido sobre a montagem de "Tritão e Isolda" realizada no mesmo ano, o

encenador se detém com detalhes sobre as concepções de Richard Wagner, referentes à síntese das artes, base da reforma do drama musical wagneriano.

O que de imediato interessa ao encenador russo é o pressuposto de que, também na opera, a pantomima, o ritmo dos movimentos, dos gestos e dos agrupamentos de atores estejam rigorosamente sincronizados com o da música, "é somente quando se alcança uma fusão rítmica total entre aquilo que é apresentado sobre o palco e a música, que se pode obter uma pantomima ideal mente executada".[6]

Mas o que o artigo de Meyerhold trata com muita insistência é a noção de "teatro do futuro" preconizada por Wagner como a "síntese de todas as artes". O encenador esclarece: "a síntese das artes que Wagner toma por princípio de sua reforma do drama musical evoluirá: o grande arquiteto, o pintor, o maestro e o encenador, sendo elos dessa síntese, investirão no teatro do futuro suas iniciativas criativas sempre renovadas, mas é claro que esta síntese não poderá se realizar sem que surja também um "novo ator".[7]

(6) Mais tarde, porem, ao se referir a própria evolução de sua concepçao sobre a ópera, Meyerhold na reflexão que faz sobre a sua montagem da ópera "A Dama de Espadas" em 1935, chegou a reconhecer que, se em "Tristão e Isolda" insistia na coincidência precisa, quase matemática entre os movimentos, os gestos dos atores e o ritmo da música, enfim, o desenho tônico, já em seus trabalhos do final da década de 20 e 30, sem recusar a subordinação do conjunto à partitura, procurava, no entanto, uma liberdade rítmica para o ator no interior de uma grande frase musical, para que, ao invés de uma coincidência metricamente precisa, pudesse surgir uma coincidência em contraponto, às vezes até mesmo em contraste com a música, como uma espécie de variação, evitando assim seguí-la em uníssono. Cf. "A evolução da concepção de Meyerhold sobre a ópera", 1938-1939 em, **Écrits sur le Théâtre**, Tomo III, op. cit., p. 186.

(7) Cf. V. Meyerhold, "A encenação de Tristão e Isolda no Teatro Marinski", op. cit., p. 145.

Pode-se inferir dessa declaração de 1909 e de todo o seu processo de trabalho orientado, até o final de sua carreira, para a pesquisa de novas formas de interpretação para o ator, tanto por meio das experiências com a Commedia dell'Arte, quanto sob a influência das convenções do teatro oriental e, finalmente, pela pesquisa da biomecânica, que esse "novo ator" parece se definir, em última análise, como a "corporificação", por assim dizer, da síntese wagneriana, embora muito mais próximo de uma formalização satírica do que a da ópera romântica.[8]

De fato, toda a base da poética teatral meyerholdiana já aparece expressa nesse artigo sobre "Tristão e Isolda", dedicado fundamentalmente à discussão dos escritos e da teoria de Wagner.

Ao discutir a concepçao dramática do drama musical, Meyerhold justifica a função determinante da esfera musical em virtude, segundo suas palavras, "do poder que o mundo misterioso de nossas sensações exerce sobre ela, pois o mundo da alma pode apenas se revelar através da música, e é so a musica que possui o poder de revelar o mundo da alma em toda sua plenitude".[9]

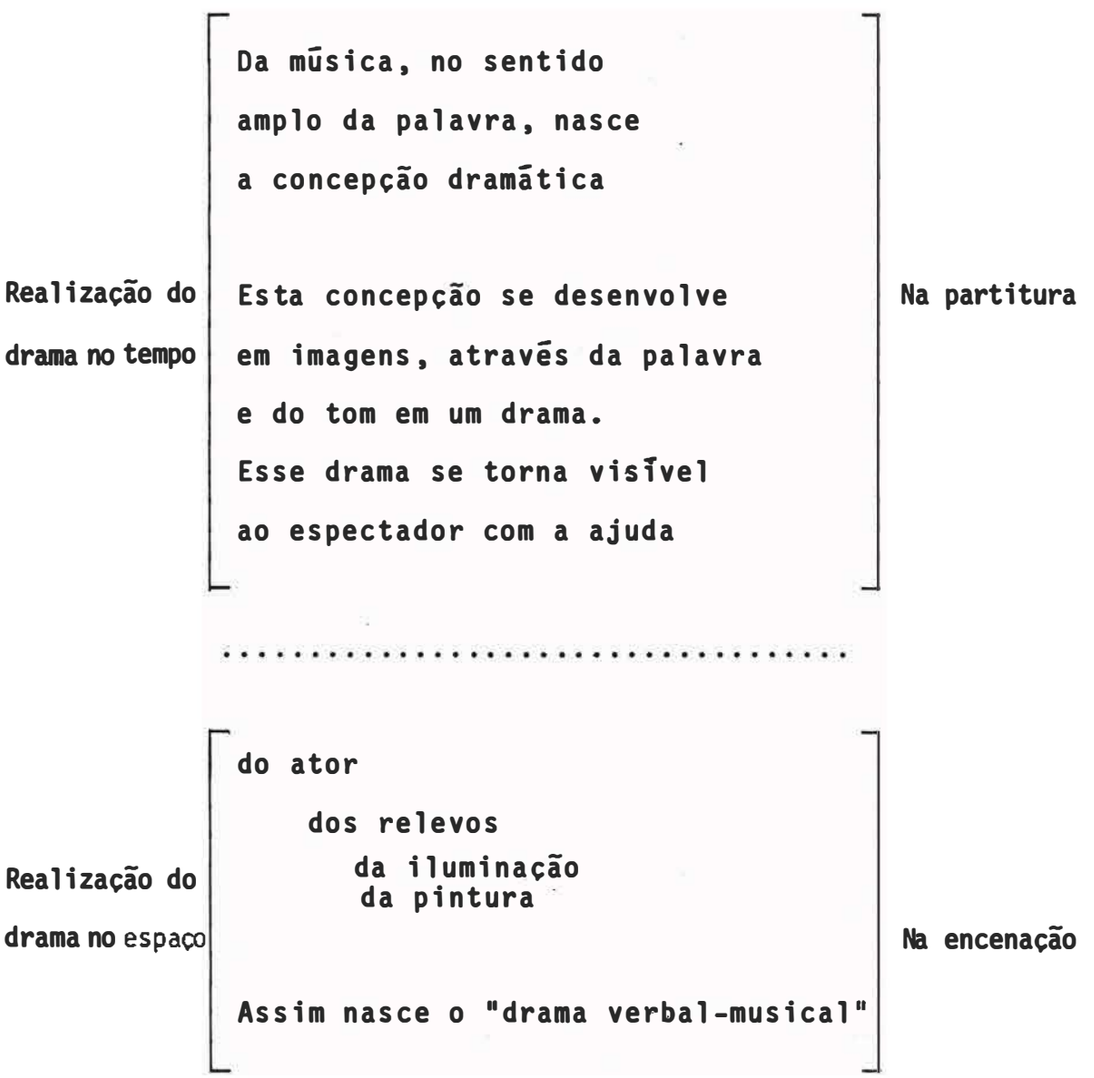
Servindo-se dos postulados de A. Appia,[10] assim es

(8) Cf. a respeito James M. Symons, "Meyerhold's "Song of Songs", em **Meyerhold's Theatre of the Grotesque - The Post-Revolutionary Productions, 1920-1932**, University of Miami Press, 1971, p. 149-173.

(9) V. Meyerhold, idem, p. 146.

(10) É de se supor que Meyerhold tenha lido no original os escritos de A. Appia sobre a relação música-cena, publicados em Munique no início do século. Mas, sabe-se também, que mesmo na Rússia as idéias de Appia foram divulgadas através de artigos específicos publicados na mesma época em S. Petersburgo e Moscou. Cf. os títulos e autores desses artigos na edição francesa dos escritos de Meyerhold, op. cit., Volume I, nota 6, p. 304.

quematiza o processo de criação e as relações recíprocas entre os elementos do drama musical:



Daí conclui que a música determina a duração de tudo o que sucede em cena e ressalta o fato dela propor um ritmo que nada tem a ver com o mundo do cotidiano, pois, segundo ele, a vida da música não é a da realidade cotidiana. E, citando uma réplica de um dos personagens de Tchékhov em "A gaivota", declara: "A vida não como ela é, nem como deveria ser, mas tal co

mo é vista nos sonhos".

A isto vincula-se, certamente, o aspecto do ator em cena que deverá ser, portanto, o de uma ficção artística que sem dúvida pode, por vezes, estar plantada em solo realista, mas que, ao final, deve ser apresentada de uma forma muito distante daquilo que se ve na vida. Os movimentos e os gestos do ator devem corresponder ao aspecto convencional dos diálogos cantados.

A apreciação de Meyerhold sobre as idéias wagnerianas parece confluir para a noção fundamental do compositor alemão de que o que importa para o drama musical é a unidade orgânica profunda, o movimento contínuo da obra e o poder expressivo da música, do ponto de vista do drama. O que está em pauta, portanto, é a rejeição da forma da ópera habitual, uma vez que a ópera clássica sacrificava o conteúdo ao canto e a opera romântica sacrificava a música ao movimento. Trata-se,pois, no drama musical wagneriano, de restaurar a dignidade do conteúdo, a importância do movimento dramático e de transformar a partitura em sinfonia.[11]

Corresponde a isto o abandono da forma tradicional da ópera e a rejeição da "melodia operística". A melodia deve nascer inteiramente do discurso, tornando-se fonte de atenção somente na medida em que afigura-se como expressão concreta de uma determinada sensação com precisão dentro do discurso. Daí decorre a importância do ritmo que substitui a "euforia" tradicional. O resultado é o surgimento da "melodia dramá

(11) Sobre a obra e a teoria de Wagner ver,particularmente, Marcel Schneider, **Wagner**, Éditions du Seuil, Paris, 1960 e John Deathridge e Carl Dahlhaus, **Wagner**, série The New Grove Dictionary of Music and Musicians, tradução de Marija M. Bezerra, LPM, Porto Alegre, 1988.

tica".

Um dos exemplos mais significativos em "O Inspetor-Geral" de Meyerhold encontra-se nos dois últimos episódios, quando da derrocada final de todos os sonhos da família, e que faz acompanhar (e é como que sustentada) pelas evoluções inquietantes da música judáica, composta por Gnessin especialmente para o espetáculo e executada pela orquestra que mistura sons dissonantes, gritos e urros provenientes das personagens e traduzem a desordem e todo patético daquela situação próxima ao delírio, sem que se caia num realismo puramente descritivo.

O efeito produzido parece muito próximo ao da musica wagneriana, assim definido por um de seus estudiosos: "Sua música exerce uma fascinação semelhante àquela do oceano — pensemos em "Tristão e Isolda". Onda após onda, contemplamos o seu quebrar-se na praia sobre as rochas, sem nos cansarmos com a monotonia do espetáculo. Ao contrário, nosso prazer vem da repetição do mesmo ritmo, dos mesmos ruídos e das mesmas visões e o sortilégio que se exerce sobre nos se deve menos à beleza selvagem que encontramos nesse espetáculo, às idéias de infinito que ele nos sugere, do que à energia que ele nos comunica. Sentimo-nos glorificados ao mesmo tempo que destruídos(...). Tal é o efeito sobre nós da música wagneriana, eis porque não se pode resistir".[12]

Um outro artigo de Meyerhold de 1925, intitulado "O Professor Bubus" e os problemas propostos por um espetáculo

(12) Marcel Schneider, op. cit., p. 69.

sobre a música",[13] também discute e fundamenta toda a estruturaçao da montagem da comédia "O Professor Bubus" de Faikō, segundo postulados fundamentais da teoria wagneriana tais como, "leitmotif" ou "temas fundamentais", melodia infinita, momento associativo e, sobretudo, o conceito wagneriano do "gesamtkunstwerk", a "obra de arte total", termo que Meyerhold não utiliza,mas que, certamente, toma como referência quando propõe a criação de um "teatro sintético" como forma de união da poesia, música, artes plásticas, arquitetura e dança.

"Música e orquestra são aqui utilizadas à maneira de Wagner que, ao invés de isolar a orquestra num papel de acompanhamento, utiliza-a para introduzir na arte cênica um novo elemento. A orquestra aparece afetivamente, em Wagner, como um elemento novo. Nem a escutamos como um acompanhamento, pois um acompanhamento e uma coisa que pode ser dispensada. (...) Em Wagner pode-se com freqüência deixar de ouvir o cantor pois ele não canta, mas diz harmonicamente um texto sobre um ritmo rápido com diferentes acumulações de "staccati", destacando bem.

(13) Neste texto Meyerhold explicita de que forma todo o seu trabalho se orientava no sentido de uma introdução de elementos dramáticos no campo da ópera e da utilização de uma base musical no teatro dramático. Tomando a montagem de "O Professor Bubus" de 1925 como base de suas reflexões, o encenador torna claro o seu intuito de empreender uma reforma no âmbito do drama musical. A peça de Faikō que se aproximava da farsa, foi montada, no entanto, como um melodrama acompanhado de música lírica. Um pianista instalado no alto do dispositivo cênico, dentro de uma concha dourada, executava trechos de Chopin e de Liszt. E sobre a música, o discurso do ator soava como um recitativo livre que se ligava à pantomima, largamente utilizada no espetáculo, e à movimentação cênica dos agrupamentos das personagens. Toda a encenação se orientava sobre uma partitura bastante complexa onde os objetos, a luz, o som, a música, o movimento, a voz e a palavra desempenhavam a função dos diferentes instrumentos de uma orquestra. Também a cenografia transformava-se em objeto sonoro e se fundia à ação, já que o semi-círculo de bambus em que se constituía o dispositivo cênico, funcionava como um componente auditivo que sublinhava a entrada e saída das personagens, criando toda uma gama de ruídos, a partir do simples entrechoque e do tinir dos bambus. Cf. V. Meyerhod, ""O professor Bubus" e os problemas propostos por um espetáculo sobre a música", Volume II da edição soviética, op. cit., p. 64.

Mas ouve-se obrigatoriamente a orquestra, ela se faz ouvir, prestamos atenção ao que nela se passa. Desta forma, a orquestra tem a função de um novo elemento da ação teatral. Scriábin também fala da fusão da luz, do som e do movimento do corpo humano em uma só totalidade e diz que se pode criar, a partir desses elementos, uma partitura nova e surpreendente".[14]

Quanto ao "leitmotif" Meyerhold dá indicações precisas sobre a sua utilização em "O professor Bubus": "Assim, se durante o primeiro ato vocês ouviram um diálogo acompanhado de uma certa passagem melódica, essa passagem melódica ressurge em alguma parte no terceiro ato, num momento em que talvez esteja ligada a um outro diálogo, a uma situação dramática diferente. Mas o retorno da melodia já ouvida e que está gravada em vossa consciência, este retorno faz com que se descubram melhor a profundidade de determinadas situações dramáticas, pois é um novo afluente que se acrescenta".[15]

De fato, a noçao de "leitmotif" ou "tema condutor" foi, reiteradas vezes e em diferentes fases da carreira de Meyerhold, evocada como uma das formas essenciais de estimular a capacidade associativa dos espectadores, articulada aos diversos aspectos do espetáculo, às diferentes técnicas da interpretação do ator, fazendo com que todo o jogo cênico e as técnicas da encenaçao estivessem orientadas em função da aptidão associativa do público.

Neste sentido, o tema condutor, uma vez que contém ao mesmo tempo o preciso e o indeterminado (um meio de ligar o que é visto ou falado ao que não é nem visto nem falado),

(14) V. Meyerhold, op. cit., p. 71.
(15) Idem, p. 66-67.

age como uma metáfora, sugerindo um sentido, ainda que expresso indiretamente, de forma a fazer ressoar na memória musical como um eco que pertence tanto ao mundo poético, quanto a expressao musical: a musicalidade se refrata e produz uma especie de imagem. Ao estuturar seus espetáculos a partir do entre cruzamento de temas condutores, espécie de metáforas sonoras e poéticas, Meyerhold perseguia, como na "obra de arte teatral" wagneriana, a fusão, no "teatro do futuro", não somente da poesia e da música, mas também da dança, da pantomima, da pintura e de todas as modalidades artísticas: o teatro é assim transformado em espaço mágico, onde essa aliança não apenas pode se cumprir com harmonia, mas, sobretudo, pode fazer com que o espetáculo libere no receptor todas as energias inconscientes atraladas a criação de "momentos associativos".

E o modelo meyerholdiano propoe uma interessante conexao com o teatro oriental. Ele mesmo nos explica: "Mas que esperto é este Wagner! E logo lembramos que os encenadores do Japão e da China antigos eram ainda mais espertos do que Wagner. Eles também haviam compreendido que se o espectador adormecesse, era necessário sacudi-lo um pouco para que ele não se mantivesse demais tranquilo em sua poltrona. Ali a orquestra dispara sem parar, durante toda a duração do espetáculo. Ouvem-se muito tambores, flautas, instrumentos chiantes e sibilantes. É daí que nasceu a orquestra de percussão e os maiores músicos como Stravisnki, Prokófiev... Uma pequena orquestra reduzida, mas onde intervem instrumentos que em outras orquestras representam tão somente um papel secundário".[16]

(16) Idem, p. 80.

No entanto, essa proposta nao exclui a reflexão ou a "circunspecção, ou seja, embora a referência à música de Wagner possa remeter, como qualquer arte romântica, à idéia de "transportar" o receptor, através de fórmulas "mágicas", a uma "outra condição", fica patente, pelos escritos e também pela produção teatral do diretor russo, que a base de seu teatro prevê a capacidade de reconhecer associações que cobrem um grande espaço, através de um esforço conceitual e não apenas a capacidade de sentí-las vagamente. Existe, sem dúvida, em seus espetáculos essa espécie de "mágica associativa", mas ela não paralisa o receptor "encantado", ao contrário, desafia-o a usar a reflexão intelectual para fazer as associações. O aspecto dionisíaco, sem dúvida, presente na poética cênica de Meyerhold não exclui e nem nega a contemplação apolínea, mas conduz a ela.

Um ano depois da montagem de "O Inspetor Geral", em 1927 numa conferência apresentada em Leningrado sob o título "A arte do encenador",[17] Meyerhold reafirma suas concepções no que concerne a fusão do trabalho do ator e do diretor e a extrema conexão com a arte musical. Salienta fundamentalmente a importância da cronometragem do espetáculo para que se obtenha a precisão do sistema rítmico, determinante para a significação obtida no conjunto cênico. Para tanto, o ator deverá definir com bastante rigor o termo "ritmo" e o termo "metro", sem jamais confundi-los. "Se o ator não percebe a diferença entre metro e ritmo, ele também não sabe a diferença que há entre "legato" e "staccato". O que significa um pequeno ou grande gesto no palco, quais sao as leis da coordenação do corpo e dos ob

(17) Idem, Volume II, p. 149.

jetos que se tem nas mãos? O corpo e os objetos cênicos, o corpo e o figurino, etc.".[18]

E Meyerhold conclui: "Se me perguntassem em que reside a dificuldade da arte do encenador, eu responderia: "ele precisa abraçar o mundo com as mãos. O que é mesmo difícil na arte do encenador e que ele deve ser, antes de mais nada, músico; cabe a ele um dos domínios mais difíceis da arte musical, a construção de movimentos cênicos segundo o método do contraponto. É isso que é extremamente difícil".

Ao final de sua exposição propõe de forma radical: "Se o encenador não for músico, não poderá jamais construir um espetáculo autêntico, pois um espetáculo autêntico (não falo aqui da opera, nem do drama musical, nem da comédia musical, falo do teatro dramático, onde todo o espetáculo se desenrola sem qualquer acompanhamento musical) só pode ser construído por um encenador-músico".[19]

***

A partir dessas considerações enunciadas, como se ve, em períodos diferentes de sua carreira, pode-se flagrar a consistência estética do teatro de Meyerhold no processo de estruturação de um "realismo à base da convenção".

Mas interessa, aqui, particularmente, destacar que a montagem de "O Inspetor" em 1926 e outras produções do mesmo

(18) Idem, p. 153.
(19) Idem, p. 156-157.

período, se inseriam num amplo debate teórico que então se recrudescia sobre a questão do "realismo" e com ele articulada, a discussão da função social e política da literatura e da arte.

Os numerosos debates suscitados pelo "Inspetor" e por outros tantos espetáculos do final da década de 20, inclusive e, principalmente, aqueles criados com Maiakóvski,[20] levaram Meyerhold por diversas vezes, a se posicionar publicamente sobre questões que então cercavam o debate e a discussão sobre o "método" para a arte socialista e que sera "resolvido", como se sabe, anos depois com a doutrina oficial do realismo socialista e sua campanha aberta contra tudo aquilo que enfeixou sob a denominação de "Formalismo".

Portanto "realismo musical", "novo realismo", ou "realismo autêntico", termos mais polêmicos do que conceituações estéticas plenamente formalizadas, vinham marcar a posição cada vez mais peculiar e menos confortável que ocupara o teatro de Meyerhold, diante de orientações teóricas que iam, já nos inícios da década de 20, desde a discussão do problema da herança literária e cultural (e aqui se articulam as teses proletkultistas de uma cultura proletária de raiz, que não têm continuidade) até a crítica aos movimentos artísticos da vanguarda (Expressionismo, Futurismo e Dadaísmo) e, neste contexto, já

(20) O Teatro de Meyerhold encenou "O Percevejo" de Maiakóvski em 1929 e "Os Banhos" em 1930, espetáculos cercados de grande polêmica e violentos debates nos quais o próprio Maiakóvski viria interceder, tomando a defesa de Meyerhold. Mas um dos discursos mais peremptórios a favor do encenador, foi justamente, aquele que Maiakóvski pronunciou num debate público a 3 de janeiro de 1927, a propósito da montagem de "O Inspetor Geral". Cf. a tradução de Boris Schnaiderman, "Intervenção no debate sobre a encenação de "O Inspetor Geral" no Teatro Estatal V. Meyerhold", em **A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa**, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.

se delineiam os primeiros contributos para a formalização progressiva de uma teoria do realismo que tem Georg Lukács como principal articulador, a partir dos fins da década.

Como se sabe, Meyerhold participara de forma variada e muito pessoal nas várias organizações e associações livres que buscavam aglutinar as mais diferentes tendências artísticas (O Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Construtivismo, etc.) através de uma produção artística e cultural também bastante diversificada: espetáculos teatrais, filmes, poemas, exposições, trens pintados, arquiterura e mesmo programas de alfabetização multi-gramaticais, objetivo da ampla "proletarização" da arte e da cultura.[21]

No entanto, pode-se verificar que decorriam acesas polêmicas também no bojo dessas inúmeras organizações russas: as posições teóricas de uma R A P P (Associação Russa de Escritores Proletários) com seu "método criador-materialista", defensor do método da tipificação, cujos modelos eram Tolstói e as grandes formas épicas do século XIX, iriam se opor frontalmente aos adeptos das formas "menores" e dos métodos documentais e experimentais, bem como a uma concepçao "operativa" da arte, organizados nos vários grupos: LITFRONT (oposição no interior da RAPP), o LEF (Frente de Esquerda), o REF (Frente Revolucionária) com suas revistas "LEF" e "Nóvi Lef", onde parti

(21) Esse amplo movimento recebeu a denominação genérica, como é sabido, de "agitprop" (agitação e propaganda) e, com relação específica ao campo teatral, caracterizou-se pela atuação de trabalhadores "leigos" proletários em manifestações teatrais com um caráter marcadamente experimental, "aberto" e híbrido, cuja função simultaneamente didática e agitatória iria ter, também fora da União Soviética, entre os grupos comunistas alemães, por exemplo, uma função política e cultural importante, em que se destaca a atividade teatral de Erwin Piscator.

cipariam nao so Meyerhold, mas entre outros, Maiakóvski, Tretiakov, Óssip Brik.[22]

É, por certo, a propósito de toda essa discussão e polêmica sobre o conceito de "realismo" que Meyerhold pronuncia: "Nenhuma tendência exige de nós tanto cuidado como o campo do realismo. Devemos apresentar em cena só aquilo que pode surgir como verdade autêntica (...)".[23]

É claro, como se viu pelo estudo da encenação e pelas concepçoes estéticas do encenador, que trata-se de um "realismo" sem contrafação da vida, sem clichês, um "realismo" que se define segundo as leis próprias e específicas ao teatro e que surpreende, além de tudo, por encontrar um equilíbrio poderoso entre uma arte esteticamente refinada e simultaneamente uma arte popular: "quais são então os procedimentos de jogo particularmente exemplares para nós, quando falamos desta verdade autêntica? Aqui citarei apenas dois nomes e voces compreenderão o que estou falando. Quando vocês veem na tela um dos últimos trabalhos de Charlie Chaplin ou de Douglas Fairbanks, o que surpreende é que esta gente, a partir de milhares de fatos escolhem, por assim dizer, o que mais salta aos olhos na natureza, no ambiente, na vida cotidiana. De todos os fenômenos elegem somente o que pode soar como verdade — não apenas para uma individualidade, mas também para o coletivo, para a massa".[24]

(22) O triunfo de Stalin, em 1928, e o final do período revolucionário marcaram a consolidação interna da Revolução de Outubro e criação de uma Frente Internacional (a Frente Popular Antifascista) de pactos e alianças com outros países, no combate contra Hitler. Isto implicaria numa frente unitária de escritores e artistas soviéticos e como conseqüência imediata no plano cultural ocorre a extinção dessas associações e organizações livres e a criação das Academias (de Arte, Cultura e Ciências).

(23) Cf. **Sobre O Inspetor Geral, Tradução**, p. 73.

(24) Idem, p. 74.

De acordo com tal formulação fica dissipado qualquer equívoco que pudesse existir acerca de um possível parentesco com o "realismo socialista" e com o realismo segundo a acepçao de uma estética marxista ortodoxa. É evidente que este teatro não tem nada em comum com o princípio do "reflexo", já que a perspectiva ou superação não aparece aqui representada como uma prefiguração realista ou profecia "científica", mas como um postulado da consciência, como uma livre atitude, representada explicitamente como tal.

Há, sem dúvida, em "O Inspetor" de Meyerhold uma atitude ético-ideológica contra o tradicionalismo pequeno-burguês, contra seu apego ao passado: uma alegre rebelião contra a vulgaridade e a mediocridade, orientada para uma espécie de regeneração moral e cívica, identificada, nesses tempos revolucionários, com o progresso tecnológico científico e social proveniente de um novo mundo futurista.

Mas Meyerhold introduz aqui um questionamento mais agudo. À esta pequena burguesia, representada pela família do Governador apegada aos pseudo valores tradicionais e sem impulsos ideais, contrapõe-se a figura de Khlestakóv, catalizador do questionamento proposto pelo espetáculo do próprio futuro socialista enquanto tal: o inimigo nao se encontra apenas entre a pequena-burguesia capitalista, mas advém da própria estrutura burocrática que administra aquela sociedade e que lhe abre amplas possibilidades à adulação e ao oportunismo.

Há, não resta dúvida, uma significação prospectiva atada ao próprio processo histórico russo e soviético, sem que, no entanto a representação se faça nos moldes da cena didática, segundo uma orientação tese-antítese-síntese que estru

tura a açao dramática de acordo com o efeito do teatro dialéti co.

Pelo contrário, a criação de uma atmosfera cênica caracterizada por uma irrealidade alegremente burlesca mas, ao mesmo tempo, fantasticamente trágica, corresponde mais do que a simples ridicularização irônica e satírica do pequeno-burguês e mais do que ao postulado utópico futurista de uma regeneração ético-social. O que está também prescrita nessa sombria sátira é a desvinculação da insensatez e do absurdo dos sofrimentos humanos das simples condições históricas e sociais. Em outras palavras, o encenador deixa transparecer, a partir da leitura cênica da peça, um outro ângulo de visão concernente à propria condição da existência humana.

O que se delineia no espetáculo é uma intriga, cujos componentes tragi-cômicos acabam por evidenciar a rede absurda e insondável, por vezes misteriosa, na qual estão presos os destinos humanos, mesmo quando se alteram as condições socio-históricas.

Vale lembrar que a figura de Khlestakóv estará sempre acompanhada no palco por uma espécie de sombra, o oficial de passagem que o segue por toda parte sem dizer uma palavra, desenvolvendo apenas através de pantomimas, uma açao em paralelo, às vezes como contraponto a Khlestakóv. Embora essa figura fantástica possa ser notada pelas outras personagens (lembre-se como ambos dançam a quadrilha com a mae e filha do governador) e reconhecida como o oficial acompanhante de Khlestakóv, nao há, é certo, qualquer função direta no conflito e no desenvolvimento das situações dramáticas. Trata-se de uma espécie de projeção, um duplo de Khlestakóv, o "outro", fantasma do poder

a quem, na verdade, aquela sociedade se curva.

Portanto, essa sombra corpórea parece prefigurar a zona de penumbra que circunda aquele mundo estranho e absurdo e onde se debatem os destinos daqueles seres que se perderam enquanto indivíduos por entre as sombras de suas mascaras sociais.

Neste sentido, o próprio Khlestakóv, na leitura meyerholdiana, não se define apenas como um tipo social, um arguto trapaceiro dentro da sociedade russa oitocentista. A sua figura estranha, como vimos, parece saltar de algum conto de Hoffman: a silhueta esbelta e tesa, o andar rijo, os óculos e chapéu acentuando a figura sinistra que surge por entre a manta que lhe envolve o corpo, e a bengala que acrescenta estranheza aos movimentos, configuram uma personalidade pouco comum, talvez um tipo da Commedia dell'Arte atormentado agora pelas angústias metafísicas do século XX.

Não era exatamente este o "tipo" ou "caráter" dramático que a crítica soviética mais ortodoxa, habituada aos "agitprop" dos anos imediatamente pós-Revolucionários, queria ver nos palcos dos anos 20.

Houve quem acusasse Meyerhold de "não mais escutar a música da revolução e de ter trocado o claro didatismo anterior por uma fantástica e romântica forma teatral".

E, com efeito, se tomarmos como referência, por exemplo, a cena final de "O Inspetor Geral" com seus manequins sinistros, dispostos nos lugares minutos antes ocupados por atores "congelados" e posturas e expressoes de horror e espanto diante da notícia da chegada do verdadeiro inspetor, o que se ve e a representação de um mundo aparentado a uma exibicão de

seres transformados em bonecos, simples brinquedos do jogo irô nico que constitui a existência humana.

O próprio Meyerhold, como vimos em seus textos, tinha bastante clareza quanto à sua leitura cênica: "...Dizem que Meyerhold cometeu um sacrilégio porque suprimiu aquele riso do qual, de repente, todos têm saudades, e que com este riso suprimiu o próprio Gógol! Mas trata-se de que riso? Se for o riso vazio do vaudeville, da farsa, semelhante riso Gógol jamais desejou. Isto se pode observar através de uma série de suas cartas".[25]

E num outro momento justifica:

"Mas a questão é que vimos em Gógol aquele fantástico que caracteriza um outro notável criador de obras de genêro semelhante: Hoffman, que encontrou um jeito de apresentar uma vendedora de maçãs com um pequeno rabo debaixo da saia. Isto não significa que devamos apresentar um diabo de saia. Isto significa que Gógol conseguiu mostrar um plano do mundo peculiar a si próprio como real, mas mesclado com certo fantástico — nao com misticismo mas com o fantástico. Trata-se apenas daquele esforço que faz o cérebro humano para alargar os limites do cotidiano(...) Pois ver o fantástico no mundo real não significava, como afirmam alguns críticos, tornar-se místico, mas significa ampliar os limites da vida pequeno-burguesa e mergulhar nessa alegria de viver que somente se produz no mundo real".[26]

(25) Idem, p. 79.
(26) Idem, p. 75.

Assim tentava responder à grande parte da crítica que manifestara perplexidade e desorientação frente ao seu espetáculo e, reconhecera, portanto, essa especificidade, mesmo sem compreender que se tratava da obra mestra do diretor, acusando-o de ambiguidade e contradição, pelo simples fato de que o espetáculo reivindicava, por assim dizer, um significado "universal", além daquele circunscrito às contingências históricas de sua gênesis, tal como ocorrera em espetáculos agitatórios e de propaganda, sob o lema de "Outubro Teatral".

"Mas, camaradas, é preciso enfim algum dia começarmos uma coisa verdadeira. Pois se voltarmos os olhos para atrás, para os anos vinte, vinte e um, vinte e dois, vinte e três, veremos então que já nessa epoca, e em outros setores também, tínhamos que lançar algumas palavras de ordem, por assim dizer, sob uma forma mais aguda. Pensávamos, então, mais sobre o elemento de propaganda. Era preciso persuadir as pessoas para uma série de questões, levá-las justamente para esse esquema (...). Quando passamos para um trabalho mais profundo em todos os setores, vimos que não poderíamos somente nos ocupar em agitar bandeiras vermelhas e dizer que no mundo existe apenas um único esquema".[27]

Com isso, Meyerhold reafirmava a "verdadeira" atualidade do seu "Inspetor" na medida em que acreditava, resistiria ao tempo, tanto por seu significado cultural (hoje, talvez, mais evidente do que nunca) como por sua linguagem artística.

A "ambiguidade" a que se referiram os críticos ad

(27) Idem, p.61.

vem, e certo, da extrema densidade estrutural e artística da encenação, enquanto procedimento constitutivo da poética cênica meyerholdiana. Esta, como já se observou, em estreito paralelo com o conceito de "grotesco" tal como teorizado pelo próprio Meyerhold[28] a mescla "estranha" do cômico e do trágico cuja função é também a de fazer com que o espectador tome consciência do sentido que a visão habitual das coisas nos oculta.

Ora, isto equivale a dizer, que o que se propõe é uma outra ótica, ou se preferirmos, uma outra linguagem cujo "distanciamento" ou "estranhamento", resulta de uma técnica de deformação que poder-se-ia chamar "expressionista" num sentido amplo do termo.[29]

Um primeiro componente que se observa é a oposição a concepçao tradicional da arte como "mímesis", tal como formulada especialmente pelo naturalismo, pressuposto genérico e comum a todas as correntes de vanguarda. Nessa perspectiva, o teatro de Meyerhold se propõe a liberação da tarefa de reproduzir

(28) O conceito do grotesco de Meyerhold foi tratado pelo encenador em particular, na 3ª parte do seu livro "O Teatre" (Sobre Teatro) op. cit., 207, Volume I da edição soviética, conforme análise aqui efetuada no capítulo específico sobre a questão do grotesco cênico em "O Inspetor".

(29) A aproximação com o conceito brechtiano do "distanciamento" (o Efeito-Verfremdung) não é casual. Também aqui a técnica da deformação joga em cena, ao invés dos "heróis positivos", seres "desarticulados" ou "deformados", testemunhas da condição alienada do homem, de sua desnumanização que, para Brecht, resulta fundamentalmente de condições históricas determinadas. Há também na tática brechtiana frente ao espectador (tornando-lhe estranho o que é habitual) a mesma oposição à concepção naturalista onde o espectador se "esquece" que está no teatro, através da identificação com a cena e a conseqüente "catarsis". Pode-se filtrar no núcleo dessas coincidências teóricas e estilísticas as preocupações estéticas do grupo da OPOIAZ (Sociedade para o estudo da linguagem poética), nascida em 1916 em São Petersburgo: lembre-se que Víctor Chklóvski, um dos mais significativos representantes do grupo, já havia descrito seu conceito do "efeito de estranheza" ("ostranênie") como o fundamento da percepção artística na necessidade de desautomatização da linguagem pela introdução de algo estranho e inusitado.

"fotograficamente" a vida, convetendo-se numa forma de expressão baseada essencialmente na invenção formal e orientada no sentido de representar o aspecto inhabitual e inesperado do mundo.

Se a linguagem realista-naturalista, além do princípio da mímesis, postula a identidade entre a coisa representada e o significado, isto equivale a dizer que o significado artístico coincide com os acontecimentos apresentados no palco.

A poética cênica meyerholdiana, contrária ao postulado naturalista, baseia-se no critério da nao coincidência entre o significado e a coisa representada, o que implica basicamente numa poética antiaristotélica, contrária à identificação do espectador com a cena e dirigida, isto sim, a um distanciamento reflexivo que permita fomentar o enriquecimento da própria sensibilidade e da consciência crítica e estética.

Nesta poética, texto dramático e procedimentos cenicos formam assim uma unidade inseparável em função de uma determinada estratégia. O espetáculo "ambíguo", portanto, nao gratuito e nem simplesmente "cerebral", mas articulado segundo uma clara intenção estética proposta, como parece ter ficado demonstrado, pela orientação artística do diretor: antes de mais nada, nenhuma ilusão de realidade, como no naturalismo, mas, pelo contrário, a criação de uma "irrealidade", cujo "estranho" excentrismo serve de expressivo veículo a uma análise sarcástica, ainda que trágica, capaz de proporcionar uma representação crítica, não só do passado, mas da vida presente enquanto tal que já não aparece apenas como a afirmação utópica e positiva de uma exigência de reconstrução ético-social, como aquela surgida em várias manifestações da vanguarda russa e em alguns espe

táculos de Meyerhold dos anos próximos à Revolução de 17.

Em "O Inspetor", a poética cênica se dirige para o questionamento crítico da própria utopia, aqui problematizada. Embora a ação da peça ocorra no século XIX tzarista, o salto no tempo oferecido à imaginação do espectador não tem um sentido unívoco, mas sim, contraditório: a figura do "inspetor" se converte em cena num símbolo ambivalente, pois à metáfora satírica da mentalidade pequeno-burguesa, vem somar-se a reflexão amarga sobre a alienação do próprio homem enquanto ser humano, a partir de uma situação em que os atos mais naturais resultam absurdos e incompreensíveis.

É desnecessário lembrar o caráter "chapliniano" do último quadro do espetáculo, onde a amarga comicidade que se desenvolve gradativamente durante o decorrer dos episódios anteriores, alcança, enfim, as notas elevadas da tragédia, quando a alienação e a ruptura com o mundo social e humano chega ao seu ponto máximo. As personagens enlouquecidas e paralizadas conferem o tom amargo e desconsolado, que lembra Chaplin, na representação da angústia do futuro.

É óbvio que a proposta utópica da fase construtivista de Meyerhold não conheceu os mesmos questionamentos nem fissuras. Ali, ausente a ambivalência dos significados e atenuada a mescla do cômico e trágico, a poética teatral, afastando-se do eixo da "negatividade" que constitui a deformação trágico-bufonesca do teatro grotesco de Meyerhold,[30] ancora-se sobretudo no espírito dinâmico da utopia "positiva" da civilização industrial e numa imaginativa alegria futurista. A idéia e

(30) Cf. A. M. Ripellino, **Il Trucco e l'Anima**, Giulio Einaudi editore, Torino, 1965, p. 382-383.

experiência anterior inspiradas no teatro de feira e na Commedia dell'Arte com sua interpretação estilizada, marcadamente plástica e rítmica, no limite entre a pantomima e o ballet,recebem do Construtivismo a utopia tencológica, transformando o "comediante" arlequinesco num ator-ginasta, alegre e seguro, cuja destreza dos gestos, a flexibilidade rítmica do corpo e a atitude acrobática distanciam cada vez mais a expressão cênica dos mecanismos psicológicos do teatro mimético-naturalista.Há, aqui, quer nos parecer, um perfeito equivalente da poética que nas artes espacio-visuais propõe-se a suplantar, em definitivo, a noçao da "mimesis" artística, ponto cardinal de toda uma milenária tradição figurativa. Daí resulta a justificação para as estilizadas estruturas, armações abstratas com encaixes,escadas, elevações e as engrenagens mais extravagantes, propostas pelos cenógrafos construtivistas na busca de uma funcionalidade para o jogo cênico impetuoso e dinâmico do ator biomecânico de Meyerhold, e ao mesmo tempo, abolindo a estrutura cenográfica tradicional, cuja missão era a de criar a ilusão de um espaço naturalista, sugerem por meio das qualidades formais (abstrato-geométricas) deste tipo de construção a vibrante energia futurista da era tecnológica.

Ora, "O Inspetor Geral" nao se estrutura segundo essa acepçao utópica de princípio construtivista, o que leva a importantes modificações tanto no nível da estrutura da linguagem e da ideologia artística, quanto no plano da conduta cênica.

Se o plano de representação se converte em questionamento crítico da própria realidade, sob a forma de uma sombria análise e previsão condicional nao apenas do desenvolvi-

mento histórico, mas também humano e existencial, certamente a poética que daí decorre propõe, como quer o encenador, uma forma determinada de "realismo" ou um "novo realismo".

Com efeito, à diferença da absoluta abstração dos espetáculos construtivistas-biomecânicos, "O Inspetor-Geral" e também outras encenações do final da década, como aquelas dos textos de Maiakóvski, definem-se por um relativo comprometimento com o princípio da "mímesis", limitando-se a "corrigí-lo" e ao mesmo tempo alterá-lo, mediante a deformação, isto é, acentuando marcadamente o elemento subjetivo e interpretativo. Não há, portanto, nessa orientação poética, o rompimento absoluto, como no princípio construtivista, de todos os laços com a vida real e nem ocorre aqui a desvinculação radical do objeto artístico de qualquer relação com o aspecto "natural" das coisas, isto e, a "desnaturalização" dos meios expressivos que não admite nenhum elemento residual de mímesis, nem sequer subjetiva (sentimentos, estados de ânimo), de referência ao mundo preexistente, atendo-se exclusivamente às propriedades autônomas da "construção" da linguagem artística.

A poética cênica meyerholdiana orienta-se agora, em sua fase pós-construtivista, para uma forma de representação que, pela acentuação paródica e tragi-cômica, conduz a uma espécie de "mimesis deformante", através da qual o módulo naturalista torna-se alterado pelo cunho hiperbólico do elemento subjetivo.

Observe-se que, embora a açao da comédia de Gógol transcorra no passado tzarista, luxuosamente reproduzido no palco de forma alusiva por algumas peças do mobiliário oitocentista e pelos elegantes figurinos de época, o que resulta ridicu-

larizado, como já sabemos, nao é simplesmente o tempo e a vida daquele passado, mas toda a ideologia pequeno-burguesa e as diferentes formas de exercício do poder a que estará sempre submetida a condição humana.

Tem-se, assim, uma estruturação dramática que gravita mimeticamente em torno do passado, mas a poética cênica projeta-a, deformando-a parodicamente, para uma modulação temporal passado-presente-futuro, amplificando, assim, a dimensão dos significados. A representação do passado recebe sentido a partir da alusão presente-futuro, à qual se acha organicamente unida, donde provém o questionamento crítico e reflexivo do espetáculo em relação a realidade.

Reside aqui a "ambiguidade" rejeitada pela crítica e que se desprende, certamente, da idéia do grotesco cênico, tal como teorizada por Meyerhold em 1912.

Em "O Inspetor" configura-se, de forma exemplar, a constituição, senão de uma estética, ao menos de um "estilo meyerholdiano" pesquisado, como se sabe, durante toda a sua carreira.

O "novo realismo", o "realismo musical" ou o "convencionalismo" meyerholdianos pareciam adequar-se de forma plena às possibilidades e à leitura que o texto gogoliano propunha ao diretor, no sentido de uma problematização do princípio da mímesis e da sua conseqüente representação artística enquanto reprodução estética de pessoas, objetos, lugares e acontecimentos da realidade fenomênica, de forma que entre esses seres na realidade e seu equivalente no palco não se estabelece nenhuma diferença substancial, salvo, precisamente, a dimensão estética que, de outra parte, deixa intacto seu significado.

O grotesco meyerholdiano, pelo contrário, como uma forma de estilização baseada no contraste e na dissonância conduz àquela mescla "estranha", junção desautomatizante, tendente a mostrar a vida cotidiana sob um aspecto "estranhamente", distinto do habitual e que leva, por isso mesmo, o receptor a assumir uma postura crítica diante do que ocorre no palco.

À modalidade "objetiva" da representação, segundo a qual, os significados que a cena pretende comunicar ao receptor se confiam exclusivamente à ação, considerada como desenvolvimento de acontecimentos representados de forma puramente "objetiva", a estética do grotesco cênico meyerholdiano opõe o princípio subjetivista que provoca uma crise da linguagem mimética, ao abandonar o pressuposto da equivalência de significado entre o mundo real e teatro. A música, a iluminação, a movimentação cênica, a cenografia alusiva, o jogo interpretativo dos atores rompem a modalidade "objetiva" de desenvolvimento da ação e participam mais como símbolos os quais sugerem as intervenções "subjetivas" expressas pela poética cênica do diretor. Daí a coexistência no desenvolvimento da açao em "O Inspetor" das interferências do artista através da manipulação dos elementos da linguagem teatral (a criação dos coros rítmicos, personagens duplicadas, entonações inusitadas, estrutura musical interveniente) que nada mais são do que a expressão, na açao, dos estados de ânimo e dos pareceres estéticos do encenador.

Dado que esse aspecto revela, em certa medida, uma ironia romântica, e não por acaso o encenador faz referência a Hoffman, é fácil compreender qual tenha sido a reação da crítica marxista mais ortodoxa, para quem o modelo único era a linguagem tradicional-naturalista e o "reflexo" da realidade, na

busca dos "happy-end socialistas" e do triunfo do herói socialista, mas que, em última análise, acaba por ocultar os próprios conflitos e contradições.

A "ambiguidade" de "O Inspetor" de Meyerhold, a ambivalência dos significados, a mescla do cômico e do trágico são aspectos da densa problematização crítica, isenta de mistificações e concessões, de uma realidade muito concreta, ainda que se apresente sob forma alegórica.[31]

O resultado é, com efeito, um tipo de "realismo", ou "novo realismo" talvez aparentado ao brechtiano, cuja técnica do "distanciamento" ou efeito "Verfremdung" apresenta-se em estreita semelhança com o conceito de "grotesco", na medida em que, o antiaristotelismo de Brecht e o "convencionalismo" grotesco de Meyerhold coincidem igualmente na proposição de fazer com que o espectador não se esqueça de que se encontra diante do palco do teatro, esforçando-se por enfatizá-lo ao longo do espetáculo.

(31) Vale lembrar o conceito amplo de alegoria, proposto por Walter Benjamin no ensaio de 1925, **A Origem do Drama barroco Alemão**, Brasiliense, S. Paulo, 1984, que se insere no contexto do debate marxista sobre o realismo na arte, onde a estética marxista "ortodoxa" defenderá com G. Lukács uma concepção de arte progressista como visão totalizadora do real e cuja função constituiria-se em saber exprimir a organização dessa realidade caótica. As críticas de G. Luckás, em sua condenação as vanguardas, se apoiam no ideal de universalidade e de harmonia da arte clássica e opunham-se às tendências da arte moderna atreladas à desestruturação e à fragmentação, por encará-las como reflexo do individualismo burguês, incapaz de ultrapassar seu ponto de vista limitado e alcançar uma visão de conjunto da realidade e das leis que a governam. É exatamente à visão alegórica benjaminiana que se pode vincular a "morte" do sujeito clássico e a "desintegração dos objetos", donde a alegoria se torna mais "realista" no seu dilaceramento do real, já que a não-transparência das relações sociais e a não-transparência da linguagem alegórica se respondem e a arte não pretende mais dar uma imagem totalizante do mundo. Cf. a propósito, J. M. Gagnebin, **Walter Benjamin - Os cacos da História**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1982 e também o artigo da autora, "A origem da alegoria, alegoria da origem", publicado no Folhetim Nº 412 da Folha de São Paulo, em 09/12/1984.

Vê-se, portanto, no que se refere ao "Inspetor", a existência de uma estrutura composta, isto é, uma estrutura articulada mediante a fusão, ou interpenetração, de dois níveis de representação: a cena apresenta, sob certo modo, um nível de tipo mimético (unidade de ação, tempo, espaço), mas recortado organicamente por um nível de tipo, digamos "subjetivo-deformante", no sentido acima explicado, o que projeta a linguagem cênica para o campo da metalinguagem artística e abre o leque de suas amplas significações: sociais, políticas, ideológicas e existenciais.

É também, deste jogo de contrastes e ambivalência estrutural que provém a "ambiguidade" funcional do ritmo e do tom do espetáculo, da interpretação dos atores e das imagens cênicas que alternam o impulso "positivo" e dinâmico proveniente da fase biomecânica construtivista com as inflexões e os tons sucessivamente auto-irônicos, patéticos, trágicos e dramáticos que o encenador imprime à leitura cênica do texto gogoliano, dotando-o de novos nexos mediante a aproximação de imagens contrastantes.

Há, também, que se salientar que encontra-se no conceito de grotesco meyerholdiano a raíz da idéia de "montagem" teatral que o seu discípulo S. Eisenstein introduz depois na arte cenematográfica.[32]

---

(32) Lembre-se que S. Eisenstein, um dos diretores de teatro que integrou o grupo FEKS — "Fabrica ekstzentrítcheskovo aktiora" (Oficina do ator excêntrico — um estúdio dramático, cujo credo teatral era o Excentrismo), propôs também substituir o teatro literário por um gênero de espetáculo que unisse os valores do circo ao do music-hall. Chegava assim à chamada "montagem das atrações, onde "atração" significava, para Eisenstein, "cada momento agressivo do teatro, ou seja, cada elemento que sujeitasse o espectador a uma ação sensorial ou psicológica". O resultado era um espetáculo estruturado como uma montagem livre de atrações autônomas escolhidas ao acaso, mas pretendendo produzir um só efeito temático. Do ponto de vista formal, significava cons

De fato, vincula-se igualmente ao conceito de grotesco e de montagem a proposta de libertar o teatro da aderência estrita à seqüência linear de progressão causa-efeito, típica do drama realista-naturalista do século XIX. Nessa medida, a idéia da peça a ser comunicada vem expressa, como vimos, através do efeito de contrastes cênicos, a começar pela própria estruturação em quadros-episódios que se opõe a uma consistente progressão mimética-aristotélica dos eventos e dos fatos, cuja conclusão ou idéia central a ser comunicada se dá menos por um processo dedutivo de que por um processo indutivo.

Encontra-se na base dessa reformulação o intento de questionar e pesquisar novas formas de transposição do texto dramatúrgico para a cena, sendo que o alvo principal encontra-se, sem dúvida, na estrutura linear de certa literatura dramática do século XIX que parecia haver imposto ao palco um certo esquema de representação, o qual Meyerhold e outros encenadores da vanguarda querem abalar, propondo uma renovada e instigante estrutura.

Assim, o texto de Gógol, de estrutura dramática tradicional é revirado pelo encenador na busca de um outro conceito de linguagem cênica: a reordenação das seqüências e de certas cenas, segundo a técnica da montagem, o jogo simultâneo de certos episódios ou cenas em diferentes áreas do palco e o rit

---

(Cont. Nota 32)
truir um forte programa de music-hall e de circo, partindo das situações da comédia sobre a qual se baseava. O estudo dos ideogramas japoneses, certamente, influi sobre a trama do espetáculo, pois cada uma dessas "unidades moleculares do teatro" servia para exprimir, como o sinal de uma escrita figurada, uma passagem ou uma situação do enredo. A "montagem das atrações" foi aplicada ao seu primeiro filme "A greve" de 1924. Eisenstein freqüentou os cursos de direção de Meyerhold em 1922, tendo aí assimilado a "biomecânica" e o construtivismo. Cf. A. M. Ripellino, **Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda**, especialmente o capítulo "A Época do Construtivismo", Editora Perspectiva, São Paulo, 1971, pp. 113-152.

mo cinematográfico do movimento cênico[33] resultarão numa especie de efeito de contraponto (daí o "realismo musical") que fara contrastar condutas, motivos, ações e reações, aliado a toda plástica musico-cênica, nascida dos mesmos ritmos e contrastes.

Trata-se, afinal, de "realismo"? Que tipo de "realismo?" É possível se falar em "realismo" com respeito ao teatro de Meyerhold? A advertência vem do próprio encenador: " Nenhuma tendência exige de nós tanto cuidado como o campo do realismo".

Em meio ao amplo e complexo debate que então se abria, hoje ainda tão atual, sobre o "realismo" na arte, chegou-se a falar em "realismo fantástico", "realismo grotesco", "anti-realismo" e tanto mais, para se definir "O Inspetor Geral" de Meyerhold.

Certamente, apenas para o próprio encenador havia consistência estética em sua concepçao do realismo no teatro a qual pesquisara desde sempre e passava a enunciar claramente a partir da encenação dessa peça à que vinha fazendo referências desde 1908.

E, com certeza, a tarefa nao seria a das mais fáceis para justificar, diante de um contexto teórico que o acusava de "formalista", a concepção de um realismo cuja lucidez

(33) Meyerhold desde a montagem de "A Floresta" de Ostróvski em 1924, peça fragmentada em trinta e três episódios separados, evitava a habitual subdivisão em atos longos e projetava realizar a chamada "Kinofikátzia Tietra", ou seja, adaptar o teatro à sintaxe do cinema. Também "O Lago Liul" de Faikó, encenado em 1923, toma o cinema por modelo e estrutura-se como um "agit-sketch". O espetáculo "D. E." (Daióch Ievrópu: Dê-nos a Europa), 1924, de M. Podgaiétzki apresentava também uma rapidez cinematográfica em seus dezessete episódios.

e análise aguda instauravam "deformações" cênicas e davam conta do aspecto fantástico de uma realidade dúbia: visão sintética composta de cômico e trágico, consciente e inconsciente, realidade e sonho, bestialidade e sublime. Era esse "realismo" que tentava se insurgir contra o banal cotidiano: "trata-se apenas daquele esforço que faz o cérebro humano para alargar os limites do cotidiano". É aqui que se insere o grotesco na sua forma agressiva e corrosiva onde o conteúdo adere à sua forma num eterno revolver de temas e valores, para, talvez, abolir a distância contemplativa da arte e converter a existência mesma em arte, uma espécie de sonho com olhos abertos.

Toda a discussão sobre a questão do "realismo" em Meyerhold parece, porém, poder ser resolvida em sua própria epoca, ao menos no plano da teoria da arte, tal como proposta pela reflexão aguda e definitiva sobre o tema que enunciou R. Jakobson em 1921.[35]

Como se sabe, esforçando-se por efetuar uma análise metódica do problema do realismo na arte, Jakobson, chegava à conclusão de que, em primeiro lugar, enquanto corrente artística que tem por objetivo reproduzir a realidade da maneira a mais fiel possível, buscando o máximo de verossimilhança, o "realismo" é ainda, e sobretudo, uma questão de convenção estética, sendo, portanto, tarefa vã procurar critérios formais específicos, e podendo considerar como adquirida a "relatividade da noçao de realismo".

Porque, para ele, o "material realista" nao repre

(34) Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 75.

(35) Cf. Roman Jakobson, "Du réalisme en arte", em **Questions de poétique**, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

senta em si uma construção artística, e para que o venha a ser precisará sempre que se lhe apliquem leis específicas de construção artística, que do ponto de vista da realidade são sempre convençoes.

Desse modo, a análise cuidadosa dos diversos aspectos do próprio termo "realismo" e "verossimilhança" nos levaria à elucidação de suas diferentes significações:

A. O realismo do projeto do autor:

Trata-se de uma tendência que leva em conta o projeto do autor em criar uma obra "verossímil". Mas deve-se aqui considerar, por um lado, a proposta do autor em deformar os cânones artísticos correntes, interpretada como uma aproximação em relação à realidade(A1) ou, por outro lado, a opção do artista por uma adequação a uma tradição artística anterior, interpretada como uma fidelidade à realidade(A2).

B. O realismo perceptível ao receptor:

Chama-se "realista" a obra percebida como verossímil por aquele que a recebe. Isto significa levar em conta a percepção subjetiva do fenômeno artístico em causa como fiel a realidade. No entanto, o receptor pode ser um revolucionário em relação aos cânones artísticos correntes e perceber sua deformação como uma aproximação em relação a realidade(B1). De outro modo, o receptor e um conservador e desaprova a deformação dos canones vigentes como uma forma de desvio do real(B2).

Sob essa perspectiva, se justificaria então a utilização do termo "realista" para (e por) artistas de diferentes tendências (clássicos, românticos, os próprios "realistas" do século XIX, futuristas, expressionistas, etc.) que chegaram

mesmo a propor com insistência que na base de seus programas estéticos encontravam-se a busca da fidelidade à realidade e o máximo de verossimilhança.

A isso se acrescenta o fato de que o realismo como escola artística historicamente determinada no século XIX, passou a ser tomado como a realização mais "perfeita" dessa tendência, especialmente na literatura, e como uma espécie de referência para se avaliar o grau de realismo das escolas artísticas anteriores e posteriores, o que se constituiria, segundo Jakobson, como que uma terceira significação do termo realista (C).

Ora, na base dessas reflexões interessa, sobretudo, a noçao de verossimilhança artística, na medida em que, mesmo nas artes plásticas e visuais, onde a busca de ilusão de uma fidelidade objetiva e absoluta à realidade parece mais "eficaz" de que na arte literária, o realismo será sempre convencional, pois os métodos de projeção do espaço, as cores, a abstração, a simplificação daquilo que é reproduzido, a escolha dos elementos representados, tudo é convenção. Isto implica na necessidade de apreensão do código artístico proposto, mesmo na arte figurativa, "do mesmo modo que não se pode compreender as palavras sem conhecer a língua".[36]

É claro que se existe uma tradição que identifica como o "verdadeiro" realismo aquele da significação C, fixa-se aí uma percepçao segundo uma associação de contiguidade imediata (uma fórmula) em relação ao objeto reproduzido. E o reconhecimento se faz instantaneamente.

(36) Cf. R. Jakobson, op. cit., p. 33.

A renovaçao da visão habitual e automatizada significa assim,"deformação", isto é, impor à percepção uma nova forma, o que leva a representação inhabitual do objeto e uma espécie de "desordem" estética motivada por uma singular aproximaçao à realidade. Cabe, assim, perceber o valor estético autônomo da deformação.

Portanto, expressoes como "novo realismo", "neo--realismo", "realismo no sentido superior da palavra" e outras, surgidas não apenas para identificar boa parte de arte moderna, mas também certos realistas "deformadores" do século XIX (Gógol, é sem dúvida um deles), nascem da necessidade de se estabelecer uma distinção entre um realismo "aproximativo"-ilusionista e aquele considerado, segundo pontos de vista diferentes e variáveis de críticos e artistas, como "autêntico" ou "globalizador".

Essa espécie de "realismo no sentido amplo da palavra" ou "eterno realismo" toca, certamente,em questões muito mais amplas e complexas vinculadas a toda a história estética e artística. Não se trata aqui de discutir o fundamental problema da relação da arte com a realidade e do axioma de que a arte não pode prescindir da realidade, por mais que se restrinja sua significação ou se dê ênfase à transformação ou poder criador do artista. "Realidade" como "verdade", "natureza" ou "vida" é, em arte, em filosofia e no uso cotidiano, uma palavra carregada de valor. Toda arte na antiguidade visava a realidade mesmo quando falava de uma realidade mais impalpável, uma realidade de essências ou uma realidade de sonhos e símbolos.[37]

(37) Cf. a respeito, René Wellek, "O Conceito de Realismo na Cultura Literária", em **Conceitos de Crítica**, Editora Cultrix, São Paulo, pp. 196-222.

No que se refere ao teatro e à poética cênica de Meyerhold, sabe-se que ele chegou a identificar o seu conceito de grotesco ao próprio procedimento da arte enquanto tal.

Acentuava o fato de que no teatro e na arte em geral, as exagerações são inevitáveis e que para mostrar o objetivo era preciso deformar sua aparência habitual: uma espécie de coloração mais forte como que para submetê-lo à observação de um microscópio. A coloração diferente e "estranhante" o tornará mais sensível, mais visível e "real", e mostrá-lo sob diferentes e variados pontos de vista resultaria em maior concretude.

É sabido que alguns artistas da vanguarda mais radical, despreazando qualquer tipo de relação com o aspecto natural das coisas, preferiam falar de "arte concreta" em lugar de "arte abstrata".[38]

E se pensarmos, uma vez mais, na montagem de "O Inspetor", observa-se que a linguagem cênica não está submetida a qualquer "realismo", no sentido restrito do termo, ou se quisermos, de acordo com a significação C proposta por Jakobson. Pouco importa a sua verdade (ou mesmo a sua verossimilhança): não há escrúpulos em se colocar absurdos em cena; a única restrição é a do próprio "estilo meyerholdiano", onde o verossímil não é aqui rederencial, mas abertamente discursivo: sao as regras genéricas da poética cênica que impõem a lei.

Há um objetivo estético certamente que submete a descrição de uma família burguesa da Rússia oitocentista (referente real, digamos) às limitações daquilo a que se pode cha-

(38) Cf. Piero Raffa, **Vanguardismo Y Realismo**, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968, pp. 113-114.

mar, como propos R. Barthes, o "verossímil estético".[39]

De fato, muitas vezes o tecido dramático-cênico que parece à primeira vista, conceder grande importância ao objeto "descrito" pela dimensão e pelo cuidado de certos pormenores, na verdade assemelha-se mais a uma espécie de fundo, constituído pela teia dos fragmentos (quadros-episódios), destinado a receber as metáforas cênicas, como um excipiente que envolve a substância simbólica.

De todo modo, o fim estético da representação meyerholdiana não despreza aqui, de forma radical, certos imperativos "realistas", o que possibilita a interpenetração entre as imposições estéticas e as imposições referenciais. É dessa mistura e dessa troca, desse jogo de simulação que finge tomar o referente pelo real e seguí-lo cegamente, que provém esse "novo verossímil", o qual nega a função de autenticar o "real" como uma fotografia, uma reportagem ou um relatório histórico.

Barthes chamou de "efeito do real" a base deste "verossímil inconfessável que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade: a sua proveniência, segundo ele, é a intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objeto e sua expressão".[40]

E, sem dúvida, se a grande questão da modernidade assenta-se na desintegração do signo e mais ainda, no seu progressivo esvaziamento, nos dias de hoje, para fazer recuar infinitamente o seu objeto até pôr em causa, de maneira radical, a estética secular da "representação", é de se supor que as i-

(39) Cf. Roland Barthes, "O Efeito de Real", em R. Barthes e outros, **Literatura e Realidade** (que é o realismo?), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984, pp. 87-97.

(40) Cf. R. Barthes, op. cit., p. 96.

déias e mesmo a "praxis" teatral de Meyerhold apresentam virtualidades cujas conseqüências permanecem ainda imprevisíveis.

De fato, certos recursos cênicos da poética teatral do encenador russo se apresentam com uma certa constância nas várias e diferenciadas propostas contemporâneas que parecem propor, como parecia antecipar Meyerhold, que a base da problematização radical de uma estética radica na própria crise da totalidade dos valores sobre os quais se apoia o mundo e que perdem a sua vigência, despidos que são de sua dimensão de fundamento último e estável. Daí a pesquisa contínua que se prolonga no teatro contemporâneo de novas e muitas vezes contraditórias estruturas, porque o fundamental não consiste tão só em recusar, por estas ou aquelas razões, preceitos tradicionais: o que a inspira é a convicção da impossibilidade de seguí-los porque e o próprio sentido da realidade que se encontra em crise.

Se a estrutura aristotélica vincula-se a uma visão de que o cosmo tem ele próprio uma estrutura e um sentido basicamente positivos, parece, hoje, se compreender que existem outras estruturas possíveis e o aparente caráter caótico e "confuso" da linguagem do teatro contemporâneo consubstancia-se na expressão de todo um processo, de toda uma atmosfera, de um comportamento, quer seja teórico ou prático, diante do real. É a própria realidade que começa a ser desfeita e despida de sua substancialidade.

É claro que essa crise tem raízes românticas, mas apenas no século XX consegue ela adquirir proporções maiores.

Meyerhold já apontava para essa enorme gama de possibilidades que resultaria da superaçao de uma estreita compreensao do real e o surto de uma abertura para essa espécie de

"anti-realidade", radicados numa feroz e progressiva crítica à milenar tirania da estética aristotélica, traço distintivo da cultura contemporânea.

É a partir daí que provem a "renascença das formas" que caracteriza o teatro do século XX.[41] A linguagem cênica meyerholdiana deixa entrever no tratamento das personagens, da construção cênica, das relações espácio-temporais, da reversibilidade de categorias como o trágico e o cômico, esse alargamento e a busca obstinada de novos rumos.

A revalorização também de certos aspectos esquecidos da tradição teatral e da origem do teatro, desde os gregos e dos mistérios medievais até a Commedia dell'Arte e o teatro de títeres, dá mostras das afinidades existentes ainda hoje na linguagem do teatro com toda a longa e variada tradição do teatro de improvisação e do teatro "espontâneo", para não falarmos da curiosa influência do teatro oriental em praticamente todas as modernas teorias do teatro.

Tudo se passa como se o tempo histórico presente fosse a condensação mesma da cultura, de toda a história.[42]

E daí a função essencial que adquire a figura do encenador enquanto princípio de unidade do espetáculo que lhe empresta organicidade artística e estética, uma vez que, estan

(41) Cf. a propósito, Gerd A. Bornhein, "Questões do Teatro Contemporâneo", em **O Sentido e a Máscara**, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975, pp. 9-36.

(42) Bornhein denomina "consciência histórica" um dos fatores que determinam a vida teatral de hoje, na medida em que a consciência teatral do nosso tempo é universal: todo o passado, toda a tradição pertencem ao repertório da contemporaneidade. Neste sentido, pode-se afirmar que a nossa época não tem estilo, mas estilos, pois tem-se hoje pleno domínio da "visão" histórica do passado. Tudo é pôsto sobre o palco, diferentemente do exclusivismo dos séculos passados. Cf. Bornhein, op. cit., p. 18.

do hoje absolutamente descartada a primazia do texto sobre os outros elementos do fenômeno teatral, o espetáculo pensa e assume uma posição em relação ao texto, fazendo derivar mais do encenador do que do autor a intenção geral do espetáculo. Mas nao se pode esquecer a função primordial do ator. E aqui, mais uma vez, as lições de Meyerhold têm dimensões cujas decorrências permanecem ainda, em larga medida, insuspeitadas. O que se pede hoje ao ator é uma diversificação de estilos e de técnicas, na medida em que, diante do panorama atual da estética e da arte teatrais, lhe é impossível ater-se apenas a um estilo ou a convenções fixas de representação; ao contrário, parece-lhe fundamental um domínio universal de todas as técnicas para que possa dar conta da situação plurifacetada do teatro contemporâneo.

Meyerhold salientava, como se sabe, a extrema necessidade de uma sólida formação para o ator e a criação de escolas de arte dramática específicas, lacunas existentes então e que os seus Estúdios-Oficinas tentavam preencher.[43]

Ora, é nesse fim de toda ordem convencional que se inscreve nao apenas o caos de uma civilização já cansada de seus próprios meios, mas, quem sabe, o regresso a uma forma primeva de linguagem, onde os fins e os começos interagem nesse retornar incessante, a partir do qual o homem poderá, enfim, construir um outro mundo, privado que está da totalidade de sua coe

(43) Lembre-se suas declarações: "É claro que nestas condições temos dificuldades incríveis. Quando se criarem institutos pedagógicos teatrais e toda uma série de eminentes técnicos do palco deixarem o teatro para se dedicarem, talvez durante décadas, exclusivamente à uma escola, é possível que consigamos alguns resultados. Mas neste momento, qualquer cabo que segure um bastão rege o destino do teatro porque, neste sentido, não chegamos a nada de sensato". (Cf. **Sobre O Inspetor Geral - Tradução**, p. 74).

rência social.

Meyerhold, em seus últimos espetáculos, parecia aludir que não era apenas o mundo atual, com sua estrutura social degradada que se tornara absurdo, mas que a impossibilidade de instauração de um novo humanismo provinha da própria falta no homem de qualquer crença e da idéia de se atingir um novo sentido.

Certamente, o silêncio e a imobilidade dos manequins da cena final de "O Inspetor Geral" atestam o progressivo estarrecimento diante da impotência da revolta e da inaceitabilidade do mundo, cujas conseqüências, anos depois, o proprio tempo ironizaria com o processo de alheamento a que foram confinados nao só Meyerhold mas tantos outros gênios criativos das vanguardas russas.

CODA

CODA

A estréia de "O Inspetor Geral" em 1926 bem poderia ter sido o marco do início de um período de maturação artística, equilíbrio estético e de grande sucesso na vida de Meyerhold. Mas, ao contrário, o espetáculo marcava, na verdade, o auge e, talvez, o começo do fim de sua brilhante carreira.

O final da década de 20 e toda a década de 30 significaram para este "mago do teatro", como Eisenstein o qualificara, uma das fases mais difíceis de sua trajetória: crise de repertório, distúrbios internos na Companhia do TIM (Teatro Estatal Meyerhold), conflitos de personalidade, problemas financeiros, crise no trabalho criativo. Perseguido pela crítica oficial, incompreendido por atores e encenadores que nada mais eram do que seus epígonos sem maior significação, isolado e solitário, Meyerhold tentava ainda, nesses últimos anos de sua vida fazer frente ao período mais sombrio do stalinismo.

Ainda depois de "O Inspetor", durante os anos seguintes, o diretor realizou algumas encenações às quais se dedicou com total empenho e que tiveram grande repercussão, como aquelas dos textos de Maiakóvski em 1929-1930: "O Percevejo" e "Os Banhos". Ambas, como se sabe, eram uma crítica direta à burocracia soviética e a mentalidade pequeno-burguesa que havia despertado a NEP.

Meyerhold se recusava a curvar-se à deformação do conceito de realismo jdanovista e a falsa alegria "positiva" mos

trada pelos teatros. Vivia, portanto, cada vez mais tragicamente o problema das relações entre a burocracia e a arte, ou melhor, entre os burocratas da arte e o criador, conflito que Maiakóvski preferiu resolver com o fim da própria vida.

Qualificado publicamente pelo Partido como "chefe do formalismo no teatro" e responsável por obras "estetizantes e retógradas", obrigam-no a pronunciar um discurso para reconhecer seus "erros" formalistas e propor um "realismo verdadeiro" como único objetivo artístico.

Mas o fato é que Meyerhold, como resposta as acusaçoes e aos ataques de que continua sendo objeto, pronuncia em 1936, em Leningrado, uma conferência com o título "Meyerhold contra o Meyerholdismo", onde ataca seus imitadores e aqueles que nao entendem as suas propostas estéticas. Um mês depois na "Conferência dos Diretores Teatrais", diante da acusação de Taírov e de alguns de seus antigos alunos, nega-se a retratar-se e ataca corajosamente a política cultural do Governo e do Partido. Defendia ostensivamente seu credo de artista, seu "realismo a base de convenção" e à audácia e rebeldia dos anos vinte correspondia a coragem e a determinação dos anos trinta.

Em janeiro de 1938 o Teatro Meyerhold é fechado por decreto e nesse momento, inimigo maldito do regime, e sem poder trabalhar, se reencontrará com o antigo "adversário" Stanislávski que lhe oferecerá um cargo nos Estúdios do Teatro de Arte de Moscou, e com quem trabalhará por alguns meses, até a morte de Stanislávski em junho desse mesmo ano.

É oportuno lembrar que, independente das circunstâncias, esse reencontro final entre os dois grandes diretores do teatro russo se dá no momento em que Stanislávski reelabora

o seu sistema de interpretação a partir do método da "Ações físicas", ao mesmo tempo em que o próprio Meyerhold continuava bastante interessado na interpretação do ator, sobretudo em aprofundar as pesquisas da biomecânica através de partituras de jogo cênico que pudessem fazer o ator revelar traços psicológicos profundos na expressão e no efeito sobre a emoção do público.

E Meyerhold profetizará: "Ele (Stanislávski) e eu abordamos a solução de uma tarefa como os construtores de um túnel em baixo dos Alpes: cada um avança pelo seu lado, mas em alguma parte, no meio, com certeza nos encontraremos". E a despeito dos pontos divergentes existentes entre os dois, o proprio Stanislávski afirmava em 1935: "o único encenador que conheço é Meyerhold".

Hoje, decorridos sessenta e quatro anos da encenação de "O Inspetor Geral", ponto culminante de sua arte teatral, e cinquenta anos de seu desaparecimento, nao se sabe ainda ao certo sobre o lugar e o modo da morte de Meyerhold.

Sabe-se apenas que foi detido e deportado três dias apos o Congresso Geral de Diretores Teatrais, ocorrido em 1939, onde mais uma vez se negara à manifestação pública de submissão e retratação artística e em seu discurso perguntara "se um diretor nao tinha direito de experimentar suas idéias criadoras".

Há notícias que tenha desaparecido, ou se suicidado, por volta de 1942 num campo de concentração. Sua mulher, a atriz Zinaída Raikh, protagonista de quase todos os seus maiores espetáculos e objeto de intrigas e ciúmes no meio teatral, foi encontrada morta, pouco depois da prisão de Meyerhold, em

seu apartamento em Moscou, sendo que os informes policiais atribuiram o crime a um vagabundo "desconhecido".

A este trágico destino, sem dúvida muito pouco digno para um dos principais criadores da década de vinte, o próprio Meyerhold já respondera com suficiente ironia, confiante, por certo, de que a partir dele nasceria toda uma nova corrente teatral e que o futuro, mais cedo ou mais tarde, reavaliaria seu rico passado: "Se, depois de minha morte, vocês tiverem que ler biografias nas quais sou retratado como um sacerdote, vaidoso de minha própria importância, proferindo verdades eternas, eu os encarrego de declarar que tudo isto é calúnia e que fui sempre uma pessoa muito feliz".

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE MEYERHOLD

A maioria dos artigos, discursos, cartas e conferências de Meyerhold, muitos deles publicados de forma esparsa em revistas e periódicos da época, foram reunidos na segunite edição soviética em dois volumes, com prólogo de B. Rostotski e seleção e notas de A. V. Fevralski:

MEYERHOLD, V., Statí, písma, retchi, bessedi (Artigos,cartas, discursos, conversas), Editora Iskustvo, Moscou, 1968 - 2 volumes (1891-1917 e 1917-1939).

No ocidente existem algumas edições dos textos de Meyerhold, embora nem sempre completas e fiéis ao original:

MEYERHOLD, V., Écrits sur le Théâtre, trad. pref. e notas de Beátrice Picon-Vallin, Ed. La Cité - L'Âge D'Homme,Lausanne, 1973 (tome I), 1975 (T. II), 1980 (T. III).

_____, Textos Teóricos, seleção, estudo preliminar,notas e bibliografia de Juan Antonio Hormigon, Alberto Corazón Editor, Coleção Comunicación, Madrid, S/D, dois volumes.

_____, Le Théâtre Theatral, trad. e apres. de Nina Gourfinkel, Ed. Gallimard, 1973.

_____, La Rivoluzione Teatrale, Edição e notas do Giovanni Grino, Editori Riuniti, Roma, 1962.

MEYERHOLD, V., Teoría Teatral, Editorial Fundamentos, Madrid, 1979.

BRAUN, E., Meyerhold on Theatre, Methuen & Co. Ltda., London, 1969.

CONRADO, A., O teatro de Meyerhold, trad., apres.,organização de diversos trabalhos de e sobre Meyerhold Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.

2. OBRAS SOBRE MEYERHOLD

ALPERS, B. V., "O Meyerholde" (Sobre Meyerhold), em Iskânia nóvoi stsêni (Pesquisas da nova cena), Editora Iskustvo, Moscou, 1985, pp. 280-310.

BEBUTOV, V., "Vsévolod Meyerhold", em "Véstnik Teatra" (Boletim de Teatro) de 21-26 setembro de 1920, publicado em italiano, em La Rivoluzione Teatrale, Ed. Riuniti, Roma, 1962.

CARTER, H., "Meyerhold 1917-23" e "Meyerhold 1924-28", em The New Spirit in the Russian Theater, Bretano's Ltd., London, 1919, pp. 46-78, 209-222.

EINES, J., "Stanislávski-Meyerhold", em Alegato en favor del Actor, Editorial Fundamentos, Madrid, 1985, pp. 81-131.

ELÂGUIN, I., Tiómnii Guênii - Vsévolod Meyerhold (Um gênio sombrio - Vsévolod Meyerhold), Editora Tchékov, N. York, 1955.

FEVRALSKI, A. e outros, Vstrêtchi s Meyerholdom sbórnik vospominánii (Encontros com Meyerhold - coletânea de recordações), Editora VTO, Moscou, 1967.

FEVRALSKI, A., "Ricordo di Meyerhold", em La Rivoluzione Teatrale, Ed. Riuniti, Roma, 1962, pp. 316-328.

FEVRALSKI, A. e outros, Tvórtcheskoe naslédie V.E.Meyerholda - sbórnik (A herança artística de V. E. Meyerhold - coletânea), Editora VTO, Moscou, 1978.

GLADKÓV, A. K., Gódi utchênia Vsévoloda Meyerholda (Anos de estudo de Vsévolod Meyerhold), Editora Privólljskoie, Saratov, 1979.

GOURFINKEL, N., "Les recherches esthétiques et la Révolution", em Théâtre Russe Contemporain, Ed. la Renaissance du livre, Paris, 1931, cap. II.

GVOZDIÕV, A., "Teatr imeni Vs. Meyerhold (1920-1926)" (O Teatro Vs. Meyerhold), Lenungrado, 1927, publicado em italiano, em La Rivoluzione Teatrale, Ed. Riuniti, Roma, 1962,pp.286-316.

LUNATCHÃRSKI, A. V., "Meyerhold e o Teatro Russo de Vanguarda", coletânea de artigos sobre Meyerhold, publicada em francês, em Théâtre et Révolution, prefácio de E. Copferman, Ed. François Maspero, Paris, 1971. Constam os seguintes artigos: "Um pesquisador que perdeu seu caminho" (1908), "Um espetáculo comunista" (5 de novembro de 1918), "Os caminhos de Meyerhold (1925), "Outra vez sobre o teatro de Meyerhold" (22 de abril de 1926), "O Teatro de Meyerhold" (25 de abril de 1926). "O Inspetor Geral de Gõgol-Meyerhold" (1927).

MAIAKÕVSKI, V., "Intervenção no debate sobre a encenaçao de 'O Inspetor Geral' no Teatro Estatal de V. Meyerhold", em Schnaiderman, B., A Poética de Maiakõvski, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971.

PICON-VALLIN, B., "Meyerhold trinta anos depois", em revista Travail Théâtral, nº 2, 1971, La Cité, Lausanne.

_____, "Le Revizor" de Gõgol-Meyerhold em Les Voies de la Création Théâtrale - Mises en scène années 20 et 30, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, vol. VIII, Paris, 1979.

RIPELLINO, A. M., Il Trucco e L'Anima - I maestri della regia nel teatro russo del Novecento, Giuglio Einaudi editore, Torino, 1965.

ROSTOTSKI, B. I., O regissiõrskom tvõrtchestve V. Meyerholda, (Sobre a criação de diretor de V.Meyerhold), Editora VTO, Moscou, 1960.

RUDNITZKI, K., Meyerhold, Editora Iskustvo, Moscou, 1981.

Meyerhold, The Director, trad. George Petrov, Ann Arbor, Ardis, 1981.

SAYLER, O., "Meyerhold and the Theatre Theatrical", em The Russian Theatre Under the Revolution, Ed. Little, Brown and Company, Boston, 1920, pp. 202-222.

SYMONS, J. M., Meyerhold's Theatre of the Grotesque - The Post--Revolutionary Production, 1920-1932, University of Miami Press, 1971.

TRD/THE DRAMA REVIEW, MIT Press, New York University School of Arts; Norris Houghton, "Russian Theatre in the 20th Century", pp. 5-13; Nick Worral, "Meyerhold's Production of The Magnificent Cuckold", pp. 14-34, em Vol. 17 - nº 1, Março 1973. Marjorie Hoover, "The Meyerhold Centennial", pp. 69-73. Mel Gordon, "Meyerhold's Biomechanics, pp. 77-89. Alma H. Law, "Meyerhold's Woe to Wit", pp. 90-108. "Meyerhold's Speaks Observations on Acting and Directing", pp. 108-114, em Vol. 18 - nº 3 - Setembro 1974.

TRAVAIL THĒĀTRAL, "Le Revizor de Gōgol-Meyerhold", cahiers trimestriels, nº 2, janvier-mars 1971, La Citē, Lausanne, 1971.

VARPAKHŌVSKI, L., Nabliudênia, analiz, ópit (Observações, ana lise, experiência), Editora VTO, Moscou, 1978.

VŌLKOV, V., Meyerhold, tomo I:1874-1908, tomo II: 1908-1917, "Academia, Moscou-Leningrado, 1929.

3. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE TEATRO RUSSO

ALPERS, B. V., Iskânia nóvoi stsêni (Pesquisas da nova cena), Editora Iskustvo, Moscou, 1985.

CARTER, H., The New Spirit in the Russian Theater, Bretano's Ltd., London, 1929.

CHEVREL, C. A., Le théâtre Artistique de Moscou, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1979.

CORVIN, P., Le Théâtre en Russe, étude historique et littérai re, Albert Savine Editeur, Paris.

DANIEL, G., Gógol et le théâtre, Editions du Centre Culturel Thibaud de Champagne, 1982.

ÉVREINOFF, N., Histoire du Théâtre Russe, Éditions du Chêne, Paris, 1947.

FILÍPOV, B., "Vstupítelnaia statiá, podbór materiálov, istorítcheskaia správka o postanóvkakh "Revisora"" (Artigos introdutórios, seleção de materiais, informações históricas sobre as encenações de "O Inspetor Geral", Em "Revisor" N. V. Gógolia ("O Inspetor Geral" de N. V. Gógol), Editora Estatal, Moscou 1963.

GÓGOL, N. V., Polnóie sobránie sotchinênii (Obras Completas), Moscou, Editora da Academia de Ciências da U.R.S.S., 1952.

_____, Sotchinênia (Obras), New York, International University Press.

_____, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1951.

_____, O Inspetor Geral, Abril S.A. Cultural, São Paulo, 1976.

GORBUNŌVA, E., "Gōgol na stsêne soviétskovo dramatítcheskovo teatra" (Gōgol no palco do teatro dramático soviético), em Gōgol i Teatr (Gōgol e o Teatro), Editora Iskustvo, Moscou, 1952.

_____, "N. V. Gōgol o dramaturguíi i teatre - statí, zamiétki, písma" (N. V. Gōgol sobre dramaturgia e teatro - artigos, anotações e cartas), em Gōgol i Teatr (Gōgol e o Teatro), Editora Iskustvo, Moscou, 1952.

GOURFINKEL, N., Théâtre Russe Contemporain, Ed. La Renaissance du livre, Paris, 1931.

GUINSBURG, J., Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou, Editora Perspectiva, São Paulo, 1985.

KNEBEL, M., Poézia Pedagōguiki (Poesia da pedagogia), Editora VTO, 1984.

LO GATTO, E., Historia del Teatro Ruso, Editorial La Universidad, Buenos Aires, 1945.

LUNATCHĀRSKI, A. V. Théâtre et Revolution, Ed. François Maspero, Paris, 1971.

MARSHALL, H., The Pictorial History of Russian Theatre, Introd. Harold Clurman, Crown Publishers, N. York, 1977.

RIPELLINO, A. M., Maiakōvski e o Teatro de Vanguarda, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.

RUDNITZKI, K., Théâtre Russe et Sovietique, Éditions du Regarde, Paris, 1988.

SAYLER, O., The Russian Theatre Under the Revolution, Ed. Little, Brown and Company, Boston, 1920.

SLONIM, M., El Teatro Russo, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965.

SNEJNÍTSKI, L. D., Na repietítsiakh u mastierōv regissúri, (Nos ensaios junto aos mestres da encenação), Editora Iskustvo, Moscou, 1972.

STANISLĀVSKI, K. S., Minha vida na arte, Editorial Arte y Literatura, Havana, 1985.

STEPÁNOV, N. L. "Dramaturguía Gōgolia" (A dramaturgia de Gōgol), em Gōgol i Teatr (Gōgol e o Teatro), Editora Iskustvo, Moscou, 1952.

TAIROV, A., Le Théâtre Libéré. trad., pref. e notas de Claudine Amiard-Chevrel, Ed. La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974.

THÉĀTRE ANNÉES VINGT, Collection dirigée par Marie-Louise et Dénis Bablet, Série Études: "Théâtre moderne" - Tome I e II; "L'U.R.S.S." (Recherches, Écrits théoriques, Pieces) Le Théâtre d'āgit-prop de 1917 a 1932.

VICHNEVSKAIA, I., Gōgol i ievō comédii (Gōgol e suas comédias), Ed. "Naúka", Moscou, 1976.

ZAKHAVA, B., Vospominánia - Spektākli i rōli - Statí (Recordaçoes - Espetáculos e papéis - Artigos), Editora VTO, Moscou, 1982.

4. BIBLIOGRAFIA SOBRE ESTÉTICA E SEMIÓTICA DO TEATRO

BARATA, J. O., Estetica Teatral - Antologia de textos, Moraes Editores, Lisboa, 1981.

BARTHES, R. Essais critiques, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

BOGATYRÉV, P. G., "O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular", em Semiótica Russa, org. Boris Schnaiderman, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

"Os Signos do Teatro", em Semiologia do Teatro, org. J. Guinsburg, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.

_____, "Formas e Funções no Teatro Popular", em Semiologia do Teatro, org. J. Guinsburg, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.

GIRARD, G. e OUELLET, R., O Universo do Teatro, Livraria Almedina, Coimbra, 1980.

GUINSBURG, J. e outros organizadores, Semiologia do Teatro. Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.

INGARDEN, R. e outros, O Signo Teatral - A Semiologia aplicada à Arte Dramática, Editora Globo, Porto Alegre, 1977.

KRISTEVA, J., Introdução a Semanálise, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

MOUNIN, G., Introduction a la Sémiologie, Les Éditions de Minuit, Paris, 1970.

MUKAROVSKY, J., Escritos de Estética y Semiótica del Arte, seleção, prólogo, notas e bibliografia de Jordi Llovet, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

SCHNAIDERMAN, B., Semiótica Russa, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

SERCOVICH, A., El discurso, el psiquismo y el registro imaginario, ensayos semióticos, Ediciones Nueva Visión, B. Aires, 1977.

TEIXEIRA COELHO, J. N., Em Cena, o Sentido - Semiologia do Teatro, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1980.

UBERSFELD, A., Lire le Théâtre, Éditions Sociales, Paris, 1982.

_____ L'école du spectateur - Lire le théâtre 2, Éditions Sociales, Paris, 1981.

VÁRIOS, La Relation Théâtrale, textes reúnis par Régis Durand, Presses Universitaires de Lille, 1980.

VÁRIOS, O Teatro e a sua Estética, seleção, tradução, introdução e notas de Redondo Junior, Editora Arcádia, Lisboa, 2 volumes.

5. BIBLIOGRAFIA GERAL

APPIA, A., A obra de Arte Viva, Editora Arcádia, Lisboa, s/d.

ARISTÓTELES, Poetica, Lisboa, Guimarães Editores, 1964.

ARTAUD, A., O Teatro e seu duplo, editora Max-Limonad, São Paulo, 1984.

BABLET, D., Le décor de théâtre de 1870 à 1914, C.N.R.S., Paris, 1989.

BAKHTIN, M., A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rebelais, Editora Hucitec, São Paulo, 1987.

_____ (V. N. Volochinov), Marxismo e Filosofia da Linguagem, Editora Hucitec, São Paulo, 1979.

BARTHES, R., O Óbvio e o Obtuso, Edições 70, Coleção Signos, Porto, 1984.

BENJAMIN, B., Diário de Moscou, Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

BERENSON, B., Estética e História, Editora Perspectiva, São Paulo, 1972.

BORNHEIN, G., O Sentido e a mascara, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

CRAIG, G., Da Arte do Teatro, Editora Arcádia, Lisboa, s/d.

D'AMICO, S., Storia del Teatro Dramático, Bulzoni Editore, Roma, 1982, 2 volumes.

D'HOMME, S., La Mise-en-Scène d'Antoine a Brecht, Ed. Nathan, Paris, 1959.

DORT, B., O Teatro e sua realidade, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.

DUFRENNE, M., Estética e Filosofia, Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.

EISENSTEIN, E., Memórias Imorais-Uma autobiografia, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE, Histoire des Spetacles, Éditions Gallimard, Bélgica, 1981.

ESSLIN, M., Uma anatomia do Drama, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1977.

GASSNER, J., Mestres do Teatro, Editora Perspectiva, Coleção Estudos, 2 volumes, São Paulo, 1974-1980.

_____, Rumos do Teatro Moderno, Editora Lidador, Rio de Janeiro, 1965.

GROTOWSKI, J., Em busca de um teatro pobre, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1976.

KAYSER, W., O Grotesco - configuração na pintura e na literatura, Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.

KUSNET, E., Ator e Método, INACEM, Rio de Janeiro, 1985.

MERQUIOR, J. G., Formalismo e Tradição moderna - o problema da arte na crise da cultura, Editora Forense-Universitária e Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

MOSTAÇO, E., Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião, Editora Proposta, São Paulo, 1982.

PALMIER, J. M., Lenin - A Arte e a Revolução, Moraes Editores, 3 volumes, Lisboa, 1976.

PAVIS, P., Dictionnarie du Théâtre, Termes et concepts de l'ana lyse théâtrale, Éditions Sociales, Paris, 1980.

RAFFA, P., Vanguardismo y Realismo, Ediciones de Cultura Popu lar, S.A., Barcelona, 1968.

REVISTA DIONYSOS Nº 26 - Teatro Oficina, org. Fernando Peixoto, MEC/SNT, Rio de Janeiro, Janeiro/1982.

Nº 24 - Teatro de Arena, MEC/SNT, Outubro, 1978.

ROSENFELD, A., O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro, Editora Perspectiva, São Paulo, 1982.

_____, Texto/Contexto, Editora Perspectiva, São Pau- lo, 1976.

_____, Teatro Moderno, Editora Perspectiva, São Pau- lo, 1977.

ROUBINE, J., A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982.

_____, A Arte do Ator, Jorge Zahar Editor, Rio de Janei ro, 1987.

STANISLAVSKI, K., Manual do Ator, Ed. Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1989.

TROTSKY, L., A História da Revolução Russa, 3 volumes, Edito- ra Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978 e 1980.

VÁRIOS, Le lieu théâtral dans la société moderne, C.N.R.S., Pa ris, 1969.

ZAMORA, J., História del Teatro Contemporaneo, Juan Flors Edi tor, Barcelona, 1967, 4 volumes.

ANEXO - ERRATA

Parte I

2. Notas à Tradução

P. 85 -(1º parágrafo) - A edição soviética na qual a tradução está baseada e de cujas notas em parte me utilizo, informa-nos que este estenograma encontra-se no Arquivo Central de Literatura e Arte do Estado da U.R.S.S. e que algumas correções foram introduzidas a partir das notas de M. Kóriniev, assistente de direção de Meyerhold.

3. Estudo da Encenação

O Estudo da Encenação que constitui o capítulo 3 da Parte I do trabalho serve-se da descrição de várias cenas e episódios do espetáculo fornecida pela bibliografia específica pesquisada, apresentada na introdução do capítulo (p. 98 e 99), cuja citação completa que deveria constar em notas de rodapé no corpo do capítulo, apresento nas notas a seguir:

P.102 - Cf. esquema apresentado por Picon-Vallin, B., ""Le Revizor" de Gógo-Meyerhold", em Les Voies de la Création Théatrale, Éditions C.N.R.S., Paris, 1979, vol. VIII, pp. 124-125

P.107 - Quanto à reestruturação do texto da peça cf. Picon-Vallin, B., idem, p. 75. Cf. também Rudnítski, Meyerhold, Editora "Iskustvo", Moscou, 1981, pp. 335-336.

P.108 a 114
Cf. a descrição cenográfica de Picon-Vallin, B., op. cit., p. 75 a 80. Cf. também, N. Khikmet, "A serviço da revolução", em A. Fevralski e outros, Vstrêtchi s Meyerholdom - sbornik vospominanii (Econtros com Meyerhold - coletânea de recordações), Editora VTO, Moscou, 1967, pp. 243-245. Cf. também Rudnítski, op. cit., pp. 336-337.

P. 115 - Cf. sobre a descrição do episódio 1, Rudnítski, idem, p. 338 e Picon-Vallin, B., op. cit., pp. 81-82, especialmente sobre os detalhes da movimentação cênica (a partir do 2º parágrafo da p. 177).

P. 118 - Sobre a estrutura musical do episódio cf. Kaplan, E., "O encenador e a música", em Encontros com Meyerhold, op. cit., pp. 336-337.

P. 119 - Idem, pp. 337-338, sobre a estruturação sonora das replicas e o movimento dialógico do conjunto músico-cêni co.

P. 121 - Cf. Rudnítski sobre a questão do "realismo musical" da encenaçao, op. cit., pp. 335-336.

P. 125 e 126
Cf. sobre os termos musicais e específicos Picon-Vallin, B., op. cit., pp. 113-114. Também E. Kaplan refere-se ã "polifonia cênica" e ã sinfonia teatral, op.cit., pp. 340-341.

P. 128 - Cf. a descrição da chegada de Bóbtchinski e Dóbtchinski em Rudnítski, op. cit., p. 339. Cf. também Picon-Vallin, B., op. cit. pp. 84-85, especialmente sobre os detalhes da movimentação cênica (2º e 3º parágrafos da p. 129 e p. 130).

P. 134 - Cf. descrição do episódio "Depois de Penza" em Rudníts ki, op. cit., pp. 340-341.

P. 137 - A descrição detalhada de Khlestakóv e da movimentação cê nica (pp. 139 a 141) serve-se do estudo de Picon-Vallin, B., op. cit., pp. 91-92. Cf. também Ripellino A. M., Il Trucco e L'Anima, Giuglio Einaudi editore, Torino, 1965, pp. 323-325.

P. 142 - Cf. descrição do episódio "Repleta de um ternissimo amor" em Rudnítski, op. cit., p. 342 e Picon-Vallin, B., op. cit., p. 96, em especial sobre a descrição cenográfica (p. 144) e detalhes dos jogos cênicos (p. 145).

P. 147 - Cf. a descrição do episódio "A Procissão" em Ripellino, op. cit., pp. 328-329. Cf. também Rudnítski, op. cit., p. 343 e Picon-Vallin, B., op. cit., p. 86, sobre o detalhamento dos jogos cênicos (pp. 148-150).

P. 152 a 156
Cf. a descrição do episódio "Em torno de uma garrafa de Tolstobriuchka" em Rudnítski, idem, p. 343. A descrição pormenorizada da várias seqüências do quadro (pp. 153-157) acompanha o detalhamento do estudo de Picon-Vallin, B., op. cit., pp. 114-117. Também Ripellino faz observações interessantes sobre o quadro, op. cit., pp. 329-330.

P. 160 - Cf. sobre o episódio "O elefante desmorona" a breve descrição de Rudnítski, idem, p. 345 e a descrição de Picon-Vallin, B., idem, pp. 95 e 96, principalmente sobre a estrutura cenográfica (p. 161).

P. 162 a 164
Cf. sobre o episódio "Os Subornos", Rudnítski, idem,p. 346 e a descrição detalhada da movimentação cênica (pp. 163-164), idem, p. 89.

P. 166 - Cf. a análise de Rudnítski sobre o episódio "Senhor Finanças", idem p. 346. A descrição da cena baseia-se em Picon-Vallin, B., idem, p. 105.

P. 168 - Rudnítski faz uma descrição detalhada do episídio 11, "Beija-me", op. cit., pp. 346-347. O desenvolvimento minucioso de certas seqüências (passos da quadrilha p.170 a 174) segue o estudo de Picon-Vallin, B., op. cit. p. 99.

P. 174 - Cf. a breve descrição do episódio 12, "A Benção", em Rudnítski, idem, p. 347.

P. 176 - A descrição cenográfica e do desenvolvimento cênico do episódio "Sonhos sobre Petersburgo" retoma basicamente o estudo de Rudnítski, idem, p. 348 e de Picon-Vallin, idem, pp. 111-112.

P. 178 Cf. a análise da estrutura musical dos dois últimos episódios, "Uma festa, pois é, uma festa" e "Uma confusão sem igual" em E. Kaplan, op. cit., pp. 340,341 e 342. Também Rudnítski faz uma descrição detalhada desses últimos episódios (op. cit., p. 348, 349 e 350). A divisão da movimentação cênica em seqüências (pp. 179 - 180 e pp. 182-184) encontra-se descrita no estudo sobre as cenas finais de Picon-Vallin, B., op. cit., pp. 101 e 103 e pp. 106 a 109. Cf. também a análise de A. M. Ripellino, op. cit., pp. 331 a 334.

CADERNO DE ILUSTRAÇÕES

v. 2

INDICE

	PÁG.
Fig. 1	01
Fig. 2	02
Fig. 3	03
Fig. 4	04
Fig. 5	05
Fig. 6a	05
Fig. 6b	05
Fig. 6c	05
Fig. 7	06
Fig. 8	07
Fig. 9	08
Fig. 10	09
Fig. 11	10
Fig. 12	11
Fig. 13	12
Fig. 14	13
Fig. 15	14
Fig. 16	15
Fig. 17	16
Fig. 18	17
Fig. 19	18
Fig. 20	19
Fig. 21	20
Fig. 22	21
Fig. 23	22
Fig. 24	23
Fig. 25	24
Fig. 26	25
Fig. 27	26
Fig. 28	27
Fig. 29	28
Fig. 30	29
Fig. 31	30
Fig. 32	31
Fig. 33	32
Fig. 34	33
Fig. 35	34
Fig. 36	35
Fig. 37	36
Fig. 38	37
Outras Encenações de "O Inspetor Geral" de Gõgol	38

O Inspetor Geral de Gógol-Meyerhold

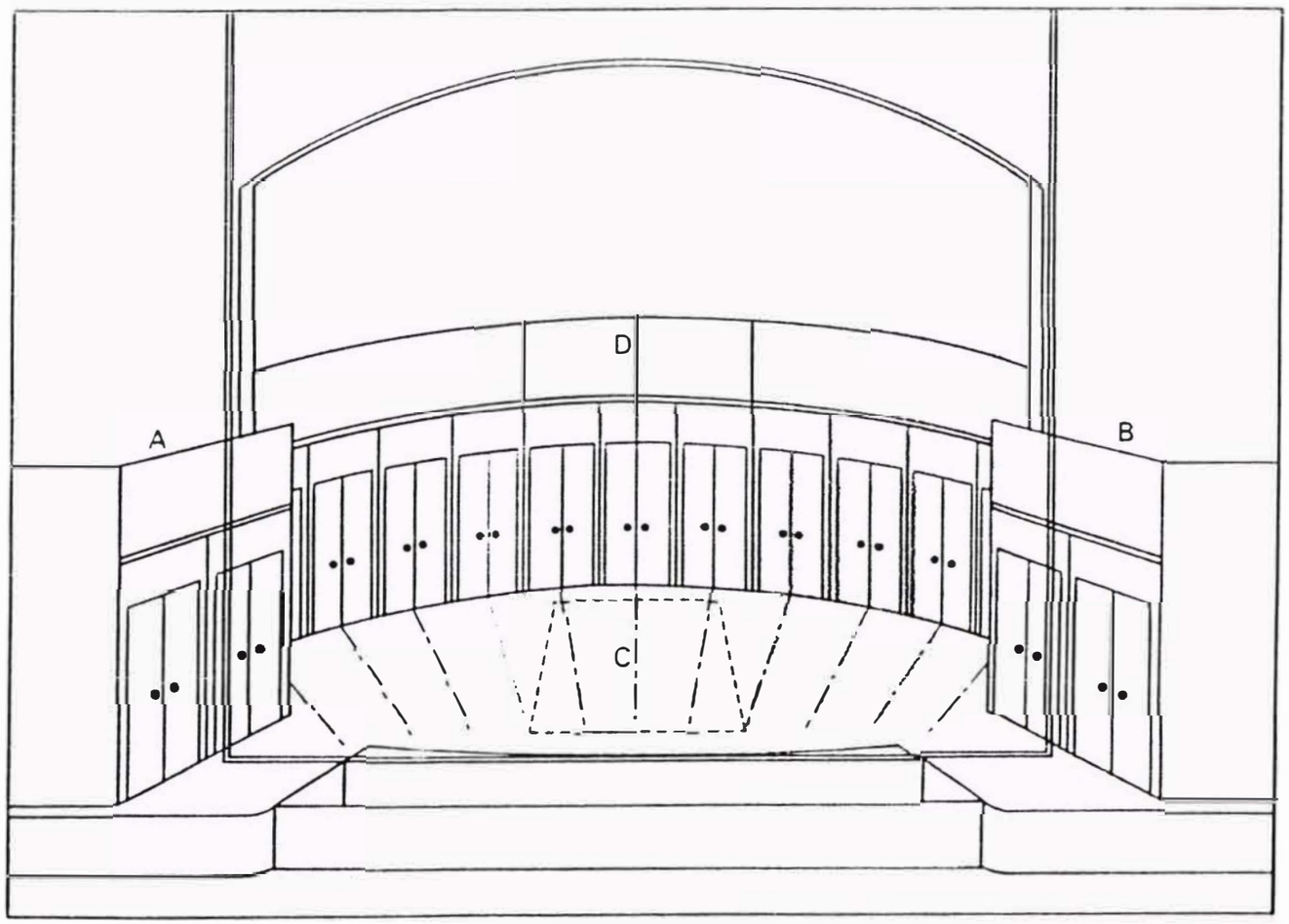


Fig. 1 — O dispositivo e o local dos praticáveis móveis.

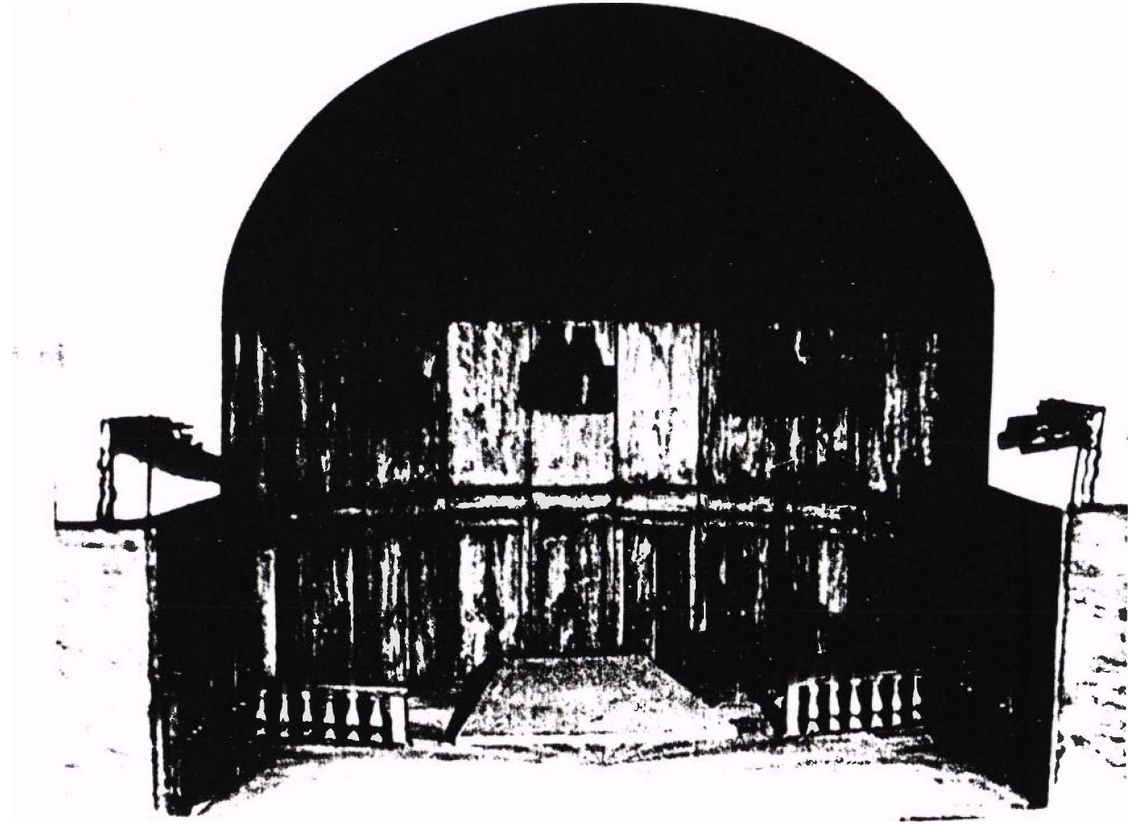


Fig. 2 — Maquete.

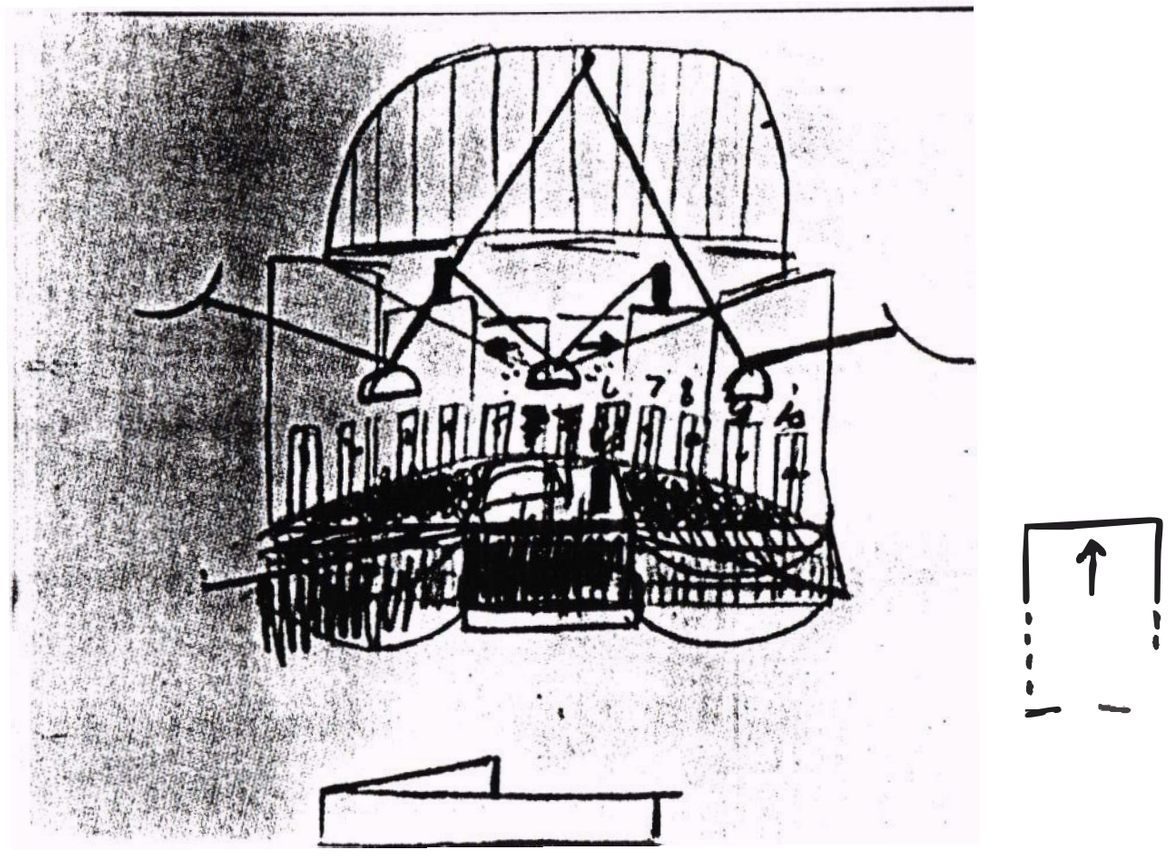


Fig. 3 Desenho de Meyerhold.

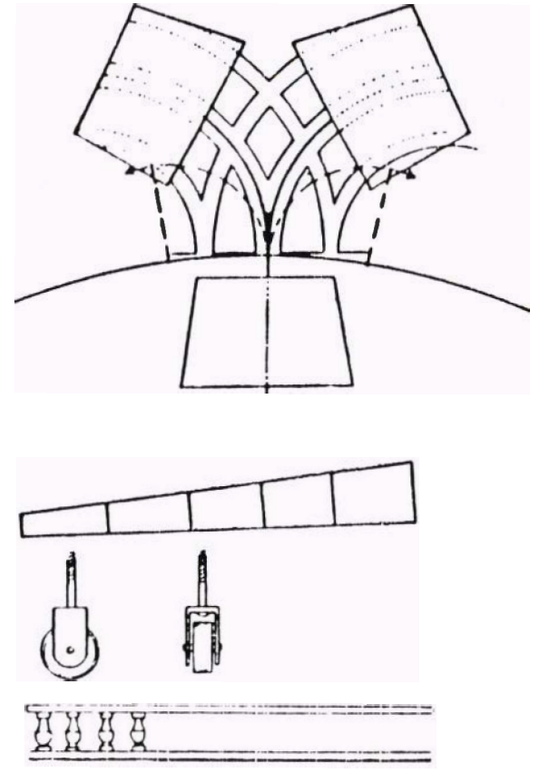


Fig. 4 — Movimento dos praticáveis, a inclinação e as rodinhas.

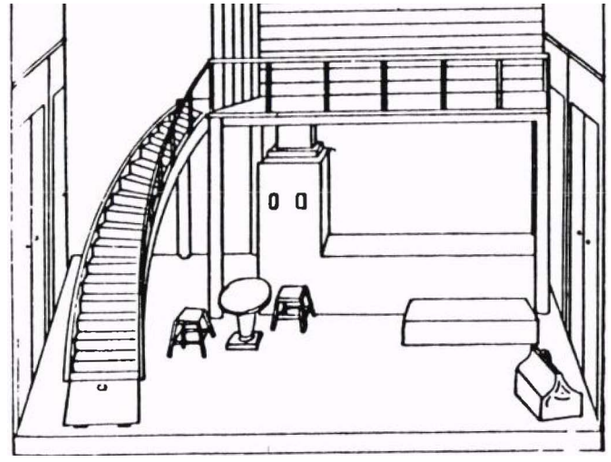


Fig. 5

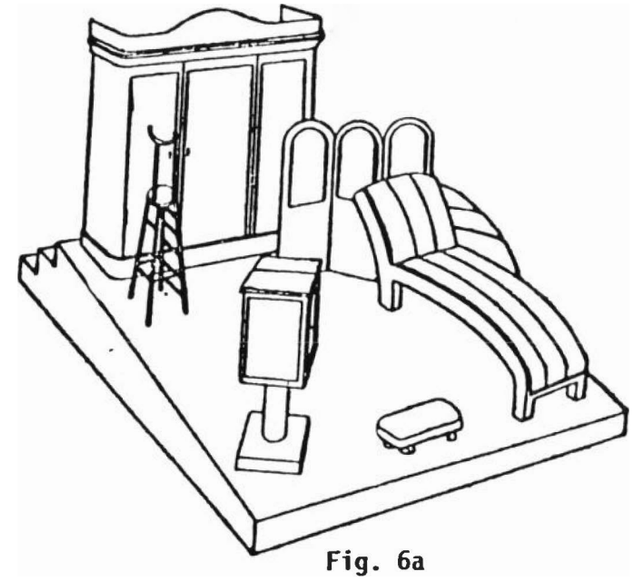


Fig. 6a

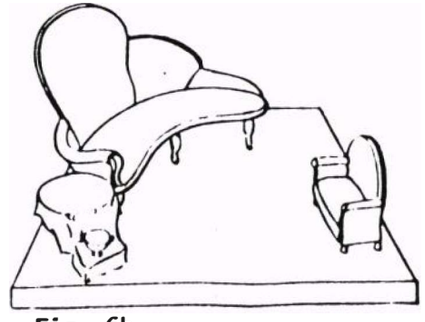


Fig. 6b

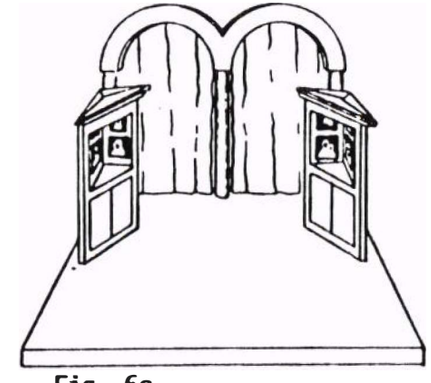


Fig. 6c

Fig. Dispositivo do Episódio 4, "Depois de Penza".
Fig. 6a Disposição da mobília no praticável para o Episódio 5.
Fig. 6b Disposição da mobília para o Episódio 7.
Fig. 6c Dispositivo do Episódio 12.

Fig. 7 — Khlestakōv, interpretado por E. Gārin

Fig. 8 — Khlestakōv, interpretado por E. Gārin.

Fig. 9 — Episódio 4, "Depois de Penza". Khlestakōv joga cartas com o oficial.

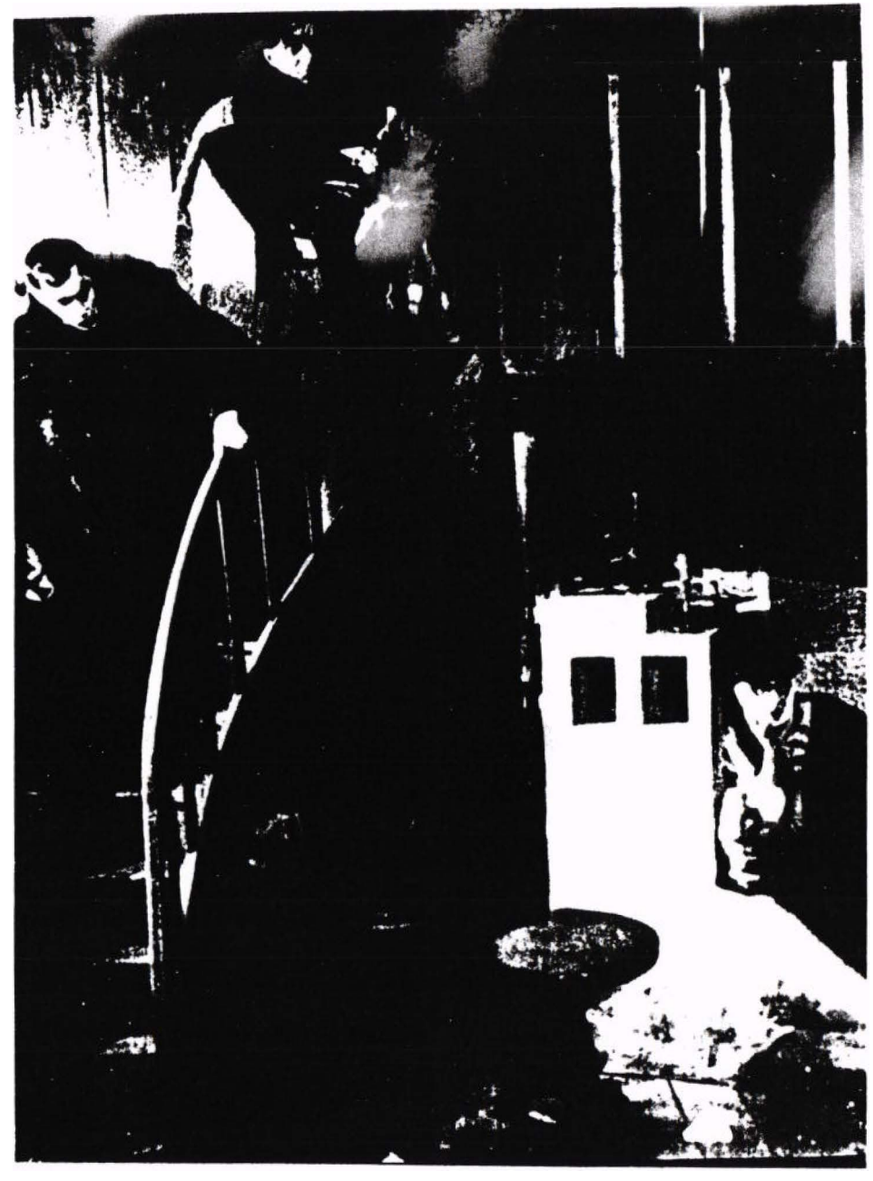


Fig. 10 -- Episódio 4, "Depois de Penza". Entrada do Governador e de Dóbtchinski.

Fig. 11 — Maria Antónovna interpretada por M. Babánova.

Fig. 12 — Episódio 5, "Repleta de um ternîssimo amor". Surgem os primeiros oficiais.

Fig. 13 — Episódio 5, "Repleta de um ternîssimo amor". O último oficial sai da caixa com um buquê de flores.

Fig. 14 — Meyerhold ensaia a cena.

Fig. 15 — Episódio 6, "A Procissão". Khlestakóv em primeiro plano.

Fig. 16 — Zemlianĭka, interpretado por Zāitchikov.

Fig. 17 — Meyerhold e o ator Gárin.

Fig. 18 — "Episōdio 7, Em torno de uma garrafa de Tolstobriuchka".

Fig. 19 — Episódio 7, "Em torno de uma garrafa de Tolstobriuchka". Ana Andréievna coloca rum no chá de Khlestakóv.

Fig. 20 — Episōdio 7, "Em torno de uma garrafa...". Micro-pantomima de Khlestakōv com o dedo de Ana Andrēievna.

Fig. 21 — Episódio 7, "Em torno de uma garrafa...". Ana Andréievna corta um pedaço da melancia.

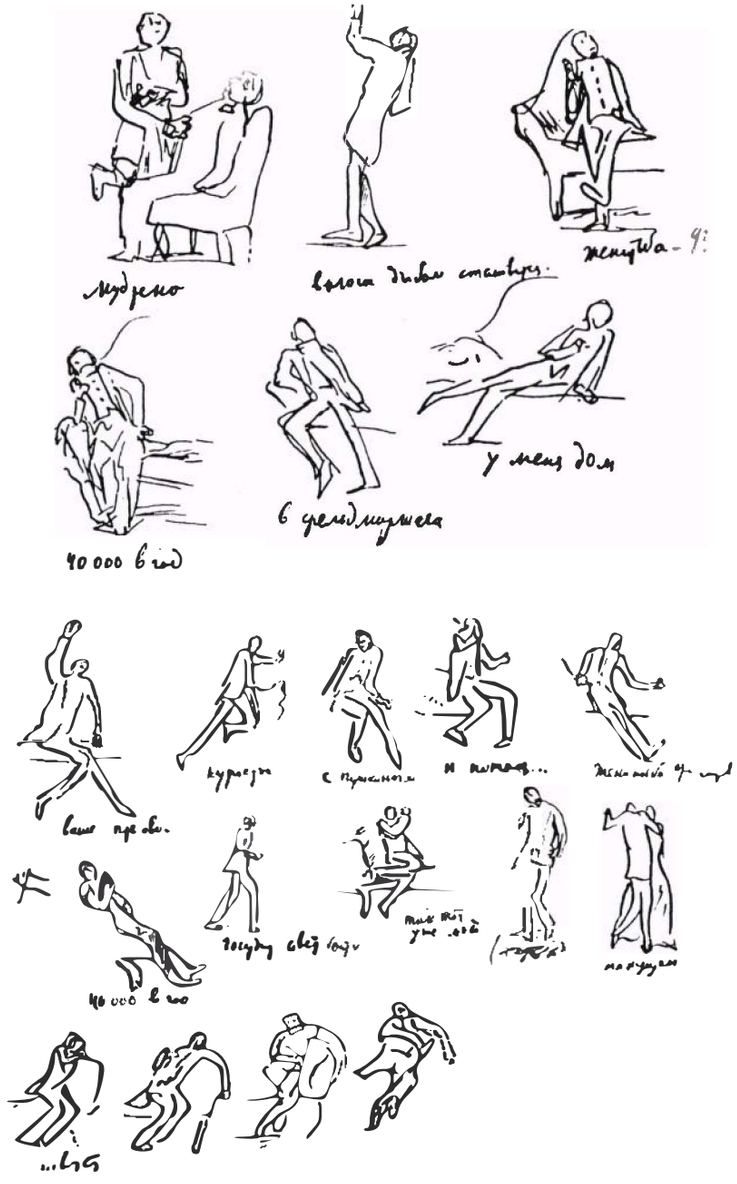


Fig. 22 — O ator Gārin como Khlestakōv. Desenhos tomados diretamente por Ivan Bezin mostram como o ator desenvolve uma espécie de dança no movimento cênico.

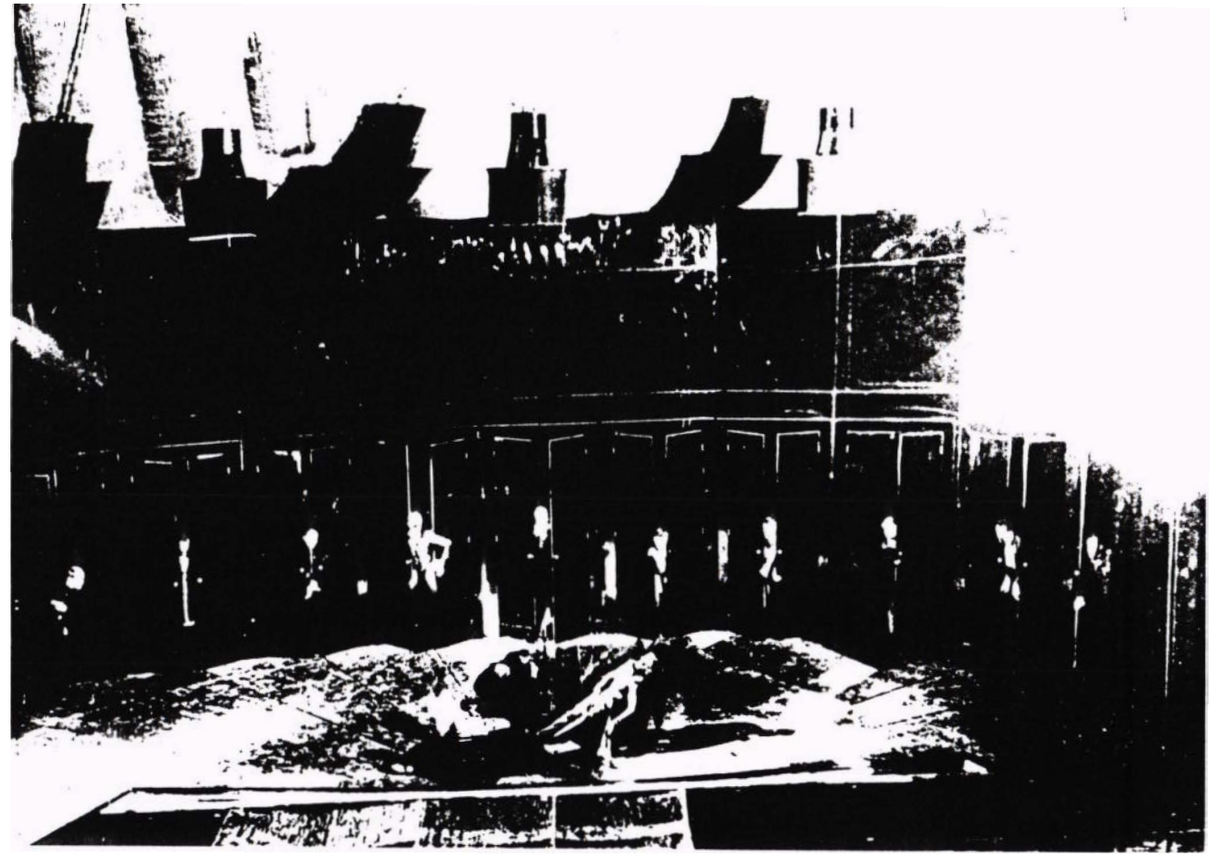


Fig. 23 — Episódio 9, "Os Subornos". As portas se abrem pela primeira vez.

Fig. 24 — Episódio 10, "Senhor Finanças". As súplicas dos comerciantes.

Fig. 25 — Episódio 11, "Beija-me".

Fig. 26 — Episódio 11, "Beija-me". Figura da quadrilha: Khlestakóv corteja a mãe.

Fig. 27 — Episódio 14, "Uma festa, pois é, uma festa". O triunfo do Governador. O praticável repleto de gente, os presentes de casamento circulam.

Fig. 28 — Episódio 14, "Uma festa, pois e, uma festa". A família do Governador.

Fig. 29 — Episódio 14, "Uma festa, pois é, uma festa". Leitura da carta.

Fig. 30 — Episódio 14, "Uma festa, pois é, uma festa". Movimentação entre os convidados.

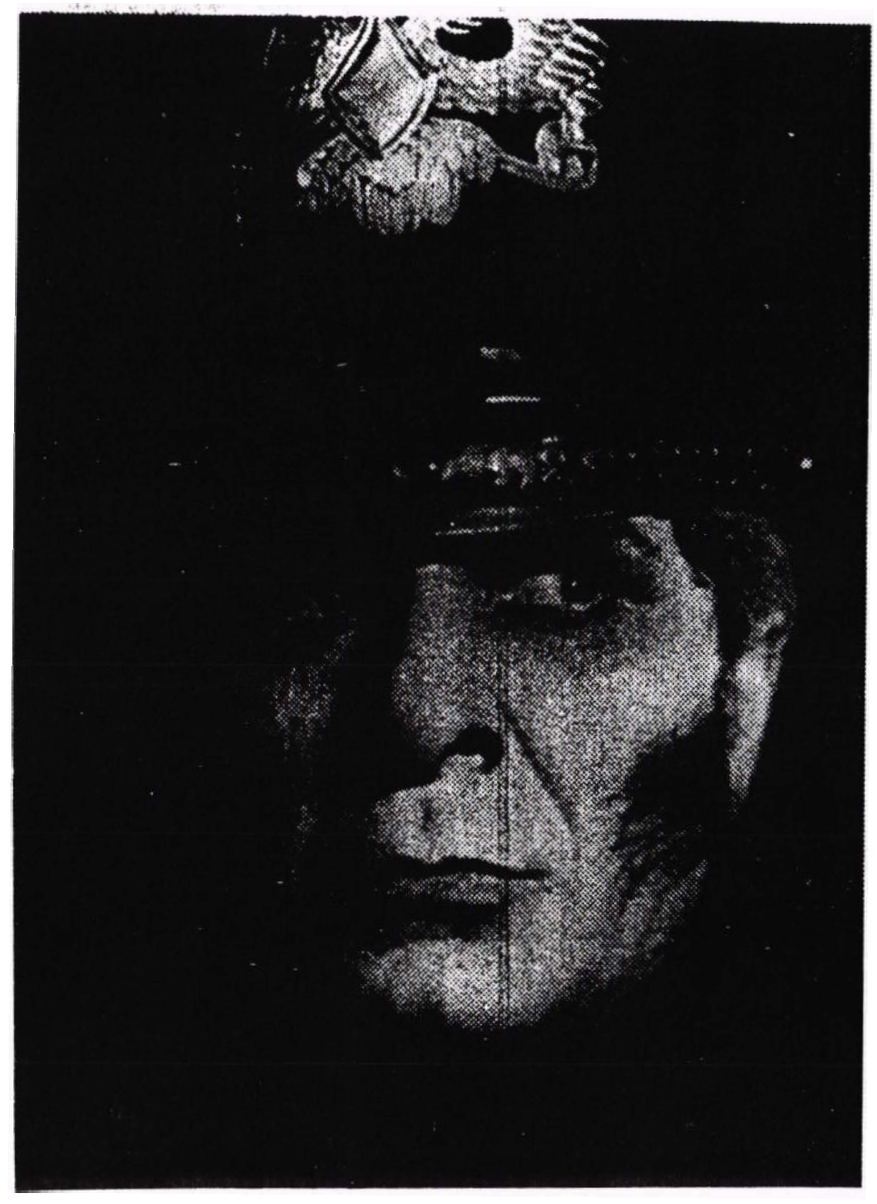


Fig. 31 — O Governador, interpretado por Starkóvski.

Fig. 32 — Episódio 15, "Uma confusão sem igual". Desmaio de Ana Andréievna e entrada dos funcionários.

Fig. 33 -- Episódio 15, "Uma confusão sem igual". Guíbner, o médico, prepara a camisa de força para o governador.

Fig. 34 — Episódio 15, "Uma confusão sem igual". Os dançarinos invadem o palco.

Fig. 35 — Episódio 15, "A cena muda". Manequins substituem os atores.

Fig. 36 -- Episódio 15, Cena muda. Manequins substituem os atores. Ao centro, o chefe dos Correios segura a carta, de ambos os lados a família do governador.

V. E. Meyerhold, 1921.

Z. Raikh e V. Meyerhold, 1923.

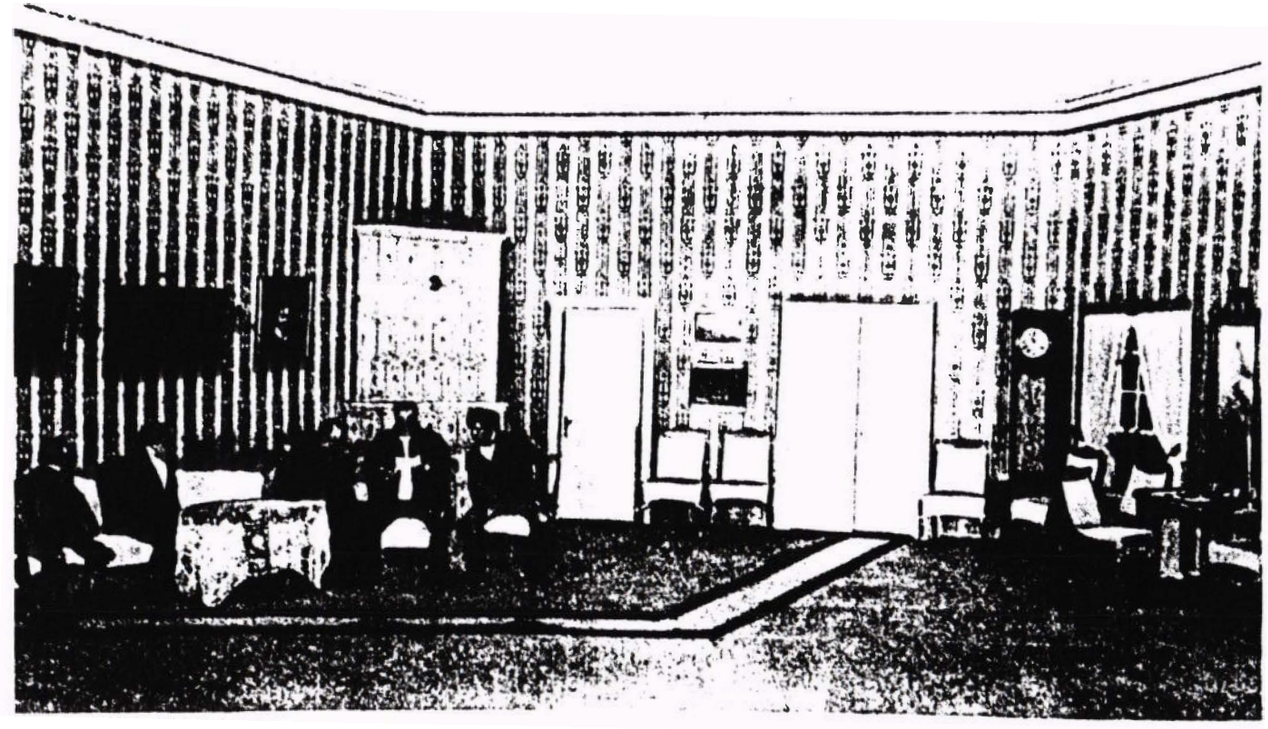
Outras Encenações de "O Inspetor Geral" de Gógol

Teatro Mali, Moscou, 1886. Cena 1 - Ato I.

Teatro Mali, Moscou, 1886. Cena 3 - Ato I.

Teatro Mali, Moscou, 1886. Cena 4 - Ato II.

Teatro Mali, Moscou, 1886. Cena 10 - Ato III.



Teatro Aleksandrínski, S. Petersburgo, 1897. Cena 1 - Ato I.

Teatro Aleksandrĭnski, S. Petersburgo, 1897. Cena 4 - Ato II.

Khlesiakŏv - Teatro Aleksandrĭnski, S. Petersburgo, 1897.

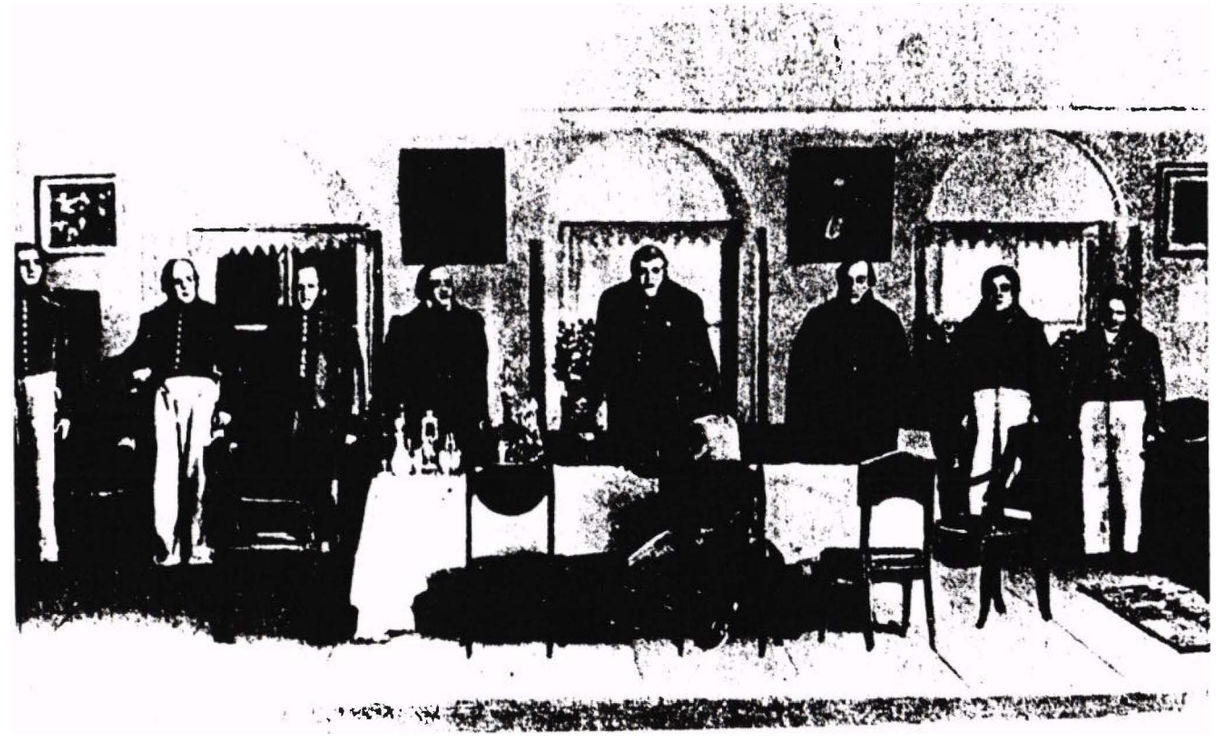
Maria Antônovna - Teatro Aleksandrînski, S. Petersburgo, 1897.

O Governador - Teatro Aleksandrínski, S. Petersburgo, 1897.

Ôssip Teatro Aleksandrînski, S. Petersburgo, 1897.

Teatro de Arte de Moscou, 1908. Cena 1 - Ato I.

Teatro de Arte de Moscou, 1908. Cena 10 - Ato II.



Teatro de Arte de Moscou, 1908. Cena 5 - Ato III.

Teatro de Arte de Moscou, 1908. Cena muda.