



PAULO EMILIO  
SALES GOMES

Suplemento Literário  
d' *O Estado de S. Paulo*,  
4 de janeiro de 1958.

A primeira metade da década dos anos 20 foi a idade de ouro para os monumentos de vanguarda artística na União Soviética. Em arte Lenine era conservador e sentimental, capaz de chorar com uma honesta representação suíça da *Dama das Camélias*, mas durante os poucos anos em que dirigiu o Estado nascido da revolução operária não houve arte oficial na Rússia. Quando delas tomava conhecimento, o grande revolucionário olhava com ironia as manifestações mais audaciosas em teatro e literatura, porém não interferia. Quem cuidava desses assuntos era Lunacharsky, comissário do povo para a educação, o homem que ameaçara demitir-se do comitê central do Partido Comunista ao saber que a ação militar dos bolchevistas estava pondo em perigo alguns monumentos da arquitetura de Petrogrado. Lunacharsky, ele próprio dramaturgo, era prudente em matéria de preferências estéticas. Muitas das iniciativas financiadas pelos serviços de seu comissariado chocavam sua própria formação cultural, mas estabeleceu como norma dar oportunidade a todas as idéias a fim de facilitar à revolução o encontro de seu estilo.

No meio de um caos aparente, muitas das batalhas artísticas eram o desenvolvimento de posições já anteriormente estabelecidas. Em teatro sobretudo a revolução estética já se processara ainda em pleno tsarismo, sendo seus pólos Stanislavski e Meyerhold. O ponto de partida para o primeiro era suscitar interiormente no ator a compreensão profunda do papel, da peça, do teatro, ao passo que para o segundo o essencial era a ação externa exercida pela ditadura do dire-

tor. A primeira preocupação dos jovens que como Eisenstein se aproximavam do teatro, logo depois de 1920, era a de lutar contra o naturalismo, considerado expressão característica da arte burguesa, tarefa para a qual eram mais eficazes o método e as idéias de Meyerhold.

A posição antiburguesa de Eisenstein e de seus companheiros não estava incluída dentro de nenhum esquema marxista coerente. Para esses jovens de mais ou menos vinte anos, a ideologia oficial era alguma coisa ao mesmo tempo viva e desconhecida, da qual sabiam algumas frases e fórmulas ouvidas e lidas aqui e ali, que interpretavam como bem entendiam e adaptavam aos seus propósitos artísticos com a maior liberdade. Naturalmente, para esses filhos e participantes da revolução vitoriosa, o contrário do burguês era sobretudo o proletário, mas para muitos o artista, o boêmio, os próprios desajustados, apareciam como valores de antítese revolucionária pelo simples fato de serem depositários de virtudes excêntricas. Nunca, porém, o contrário do burguês foi o burocrata. Nesses tempos heróicos do não-conformismo duas das figuras mais admiradas pela juventude artística russa foram os poetas Essenine e Maiakovski, cujos suicídios marcaram mais tarde as etapas da entrada da primeira geração intelectual soviética nos tempos do medo, da falsificação e do pessimismo. O quinquênio da total liberdade artística, da maravilhosa e fecunda anarquia estética, dos altos momentos do futurismo e do construtivismo russos, ainda é muito mal conhecido e não sabemos quando poderá ser convenientemente estudado. Os membros das atuais academias soviéticas que se dedicam à história do teatro, da literatura, do cinema e das artes plásticas manifestam em geral o maior desprezo pelo citado período, considerando-o impertinente, confuso e cheio de irresponsabilidade juvenil, e se surpreendem ao constatar a curiosidade dos estudiosos estrangeiros. É provável que alguns acadêmicos soviéticos sintam uma nostalgia secreta por uma época que se confunde com a de sua mocidade, porém o tom mais ou menos automático que empregam para falar sobre ela leva a crer que se limitam a recitar uma versão oficial obrigatória. Aliás, não lhes seria fácil escrever ou falar de forma espontânea e verídica sobre o assunto, sem evocar, por exemplo, o nome de Meyerhold, que aparentemente continua vivo num campo de prisioneiros, esforçando-se em fazer um pouco de teatro com e para os companheiros de infortúnio.

Não seria possível a compreensão do renascimento da vida artística em Moscou a partir de 1920 sem salientar a atmosfera de fé e entusiasmo que é a norma durante os períodos revolucionários. A longa e penosa guerra civil tinha apenas terminado. Para se encontrar um paralelo à desorganização e à miséria então reinantes seria preciso remontar a um pouco mais de um século, ao período da invasão napoleônica. Os grupos de vanguarda teatral que se constituíam quase nada podiam oferecer aos artistas uma vez que os ensaios geralmente se realizavam depois de um dia de duro trabalho nas fábricas e escri-



tórios. A situação dos jovens profissionais era ainda mais precária. Mary Seton conta em sua biografia de Eisenstein as circunstâncias do primeiro encontro do futuro cineasta com Alexandrov. Ambos haviam sido recentemente admitidos no grupo de Meyerhold e ainda não se conheciam. Eisenstein trouxera para o teatro um pedaço de pão preto, duro e bolorento, que deveria constituir a sua única refeição até o dia seguinte, e num intervalo surpreendeu o seu futuro colaborador devorando-o às escondidas. Os dois jovens engalfinharam-se ferozmente até o momento em que Alexandrov capitulou, explicando que a tentação fora forte demais, pois há dois dias não comia. Como Eisenstein almoçara na véspera, entregou o resto do pão para o colega, nascendo dessa forma entre os dois a amizade e a colaboração que se prolongariam durante dez anos. O entusiasmo revolucionário nunca é duradouro, e o desenvolvimento da vida artística dependeu naquele período da nova política econômica, a NEP, que provocou no país a atmosfera de relativa riqueza sem a qual as artes dificilmente florescem.

Foi ainda Mary Seton quem até hoje melhor definiu o sentido que teve para Eisenstein o estágio na equipe de Meyerhold. O jovem decorador, ansioso por encontrar uma ocasião de encenar e dirigir peças teatrais, compreendeu que, se por um lado os métodos do mestre facilitavam a eclosão das idéias originais de encenação, por outro lado sufocavam o talento dos intérpretes. Observou que só os atores não muito dotados se moldavam aos desejos de Meyerhold. Com as personalidades artísticas fortes, os resultados não eram felizes. De qualquer forma, a ditadura artística de Meyerhold não oferecia aos seus colaboradores a oportunidade de uma afirmação pessoal e foi num outro grupo, o *Proletkult*, que Eisenstein pode realizar algumas de suas idéias cênicas.

Eisenstein julgou que a melhor forma de eliminar qualquer resquício do odiado naturalismo burguês consistia em abandonar todas as imagens estáticas de um acontecimento, assim como os seus desenvolvimentos lógicos, sendo levado à concepção do teatro acrobático, combinação dos princípios da *Commedia dell'Arte*, revelados pelo estudo da renascença italiana, e do espetáculo circense que desde menino o fascinara. O curioso é ter escolhido para pôr à prova suas idéias uma comédia de Ostrovski, *Um ingênuo encontra sempre um mais ingênuo*. A comédia clássica foi inteiramente desmantelada pelo iconoclasta Eisenstein, que introduziu no espetáculo todo o seu gosto pela sátira, pela farsa e pelo absurdo. Eisenstein aboliu o palco e fez construir uma cena derivada da pista do circo, onde utilizou as noções de espaço e tempo com a maior liberdade. Ele realizou, antes de Meyerhold, o teatro de arena. Todos os momentos dramáticos e poéticos, com ou sem diálogos, eram expressos ou completados pela acrobacia. Um sentimento de raiva extrema encontrava forma numa ginástica perigosa, o salto da morte exprimia a exaltação, o lirismo era desenhado por

um delicado movimento do equilibrista na corda bamba. O todo era levado num ritmo endiabrado, com muita cor, exigindo dos atores uma prodigiosa vitalidade.

Essa experiência levou Eisenstein à sua primeira tentativa de teorização. Começou por definir o sentido da *atração*, momento espetacular agressivo cuja função é provocar emoções e choques, sensoriais ou psicológicos. Devia-se considerar a *atração* como um elemento essencial e independente da encenação situado nos momentos convenientes. Dentro de uma composição de conjunto onde estivesse assegurada uma unidade temática, deveria estabelecer-se a montagem de *atrações* independentes, escolhidas com uma suficiente margem de arbitrariedade. Eisenstein procurou exemplificar suas idéias citando Chaplin e os mistérios medievais, indicando o cinema e o circo como boas escolas de montagem.

Eisenstein criou uma nova concepção cênica que denominou *Agit-Guignol*, que era na realidade um prolongamento de alguns princípios do teatro acrobático. Para isso utilizou o texto *Escuta, Moscou!*, escrito especialmente por Serge Tretiakov. A novidade maior é que em determinados momentos de uma ação complexa e movimentada ele conseguia fazer voltar as atenções para um pormenor: a mão segurando uma carta, ou o olhar de uma personagem. Era como se fosse um *close-up*.

A adaptação desvoluta e feroz de obras clássicas, a destruição do palco, o tratamento irônico do horror pareciam insuficientes a jovens demolidores da tradição teatral. Na peça seguinte, *Máscaras de gás*, Eisenstein e seus amigos resolveram jogar até as últimas consequências a cartada do realismo. Abandonaram a sala do *Proletkult* e se instalaram no gasômetro de Moscou. Mas, conforme escreveu Mary Seton, “a verdadeira realidade destruiu a ficção realista”. Muitos anos depois o próprio Eisenstein ainda se lembrava de como o cheiro do gás e as turbinas aniquilaram e tornaram ridículo tudo aquilo que trouxera de fora, o texto, os atores, as roupas, que em nenhum momento se harmonizaram com o ambiente real.

Eisenstein então compreendeu que ainda lhe restava um recurso – realizar pelo cinema as suas idéias teatrais, o seu antiteatro.