

Como encarnar demônios

Vanessa Teixeira de Oliveira

Vanessa Teixeira de Oliveira é Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/Unirio), pesquisadora e professora do Departamento de Teoria do Teatro da Unirio. Em 2008, seu livro *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo* de Serguei M. Eisenstein foi publicado pela Editora Perspectiva.

A obra do pintor Mikhail Vrúbel, vinculado ao simbolismo, marcou toda uma geração de artistas na Rússia da virada do século XIX para o XX. Desde o fim dos anos 1880, Vrúbel tinha como um dos temas centrais de seu trabalho o poema *O demônio* de Mikhail Liérmontov. No poema, Liérmontov apresenta nos primeiros versos o “Demônio melancólico”, que se recorda “dos dias em que nos salões de luz / ele brilhou em meio ao esplendor dos anjos”.¹ A aquarela *Cabeça de demônio* (1890-91) impressiona pela intensa melancolia. São três os planos de sua composição: ao fundo, uma grande montanha coberta de neve; na faixa central, rochas cinzentas que vão de um lado a outro da aquarela; e no primeiro plano, ligeiramente descentralizada, a cabeça de um demônio. Seu cabelo farto e preto marca o ápice da variação cromática da obra. O rosto do demônio, por sua vez, tem a mesma tonalidade das rochas, o que nos dá a impressão de ele ser como uma espécie de continuação do terreno rochoso. Seu rosto parece uma máscara composta de carne e pedra. É uma figura no limite da humanidade – uma criatura.

O tema “demônio” foi uma obsessão até o final da vida de Vrúbel, um desafio contínuo quanto à encarnação de uma figura solitária, tão contraditória e ambígua, uma espécie de máscara hamletiana (outro dos temas do artista), uma figura em permanente tensão com uma origem luminosa que lhe foi interdita. Vrúbel faleceu cego em São Petersburgo, internado numa clínica psiquiátrica. No seu funeral, o poeta Aleksandr Blok dedicou-lhe as seguintes palavras: “Só posso tremer diante do que Vrúbel e aqueles como ele deram à humanidade: um clarão

1 Mikhail Lermontov. *The Demon*. Disponível em: <http://www.friends-partners.org/friends/literature/19century/lermontov2.html>. Acesso em fevereiro de 2010.

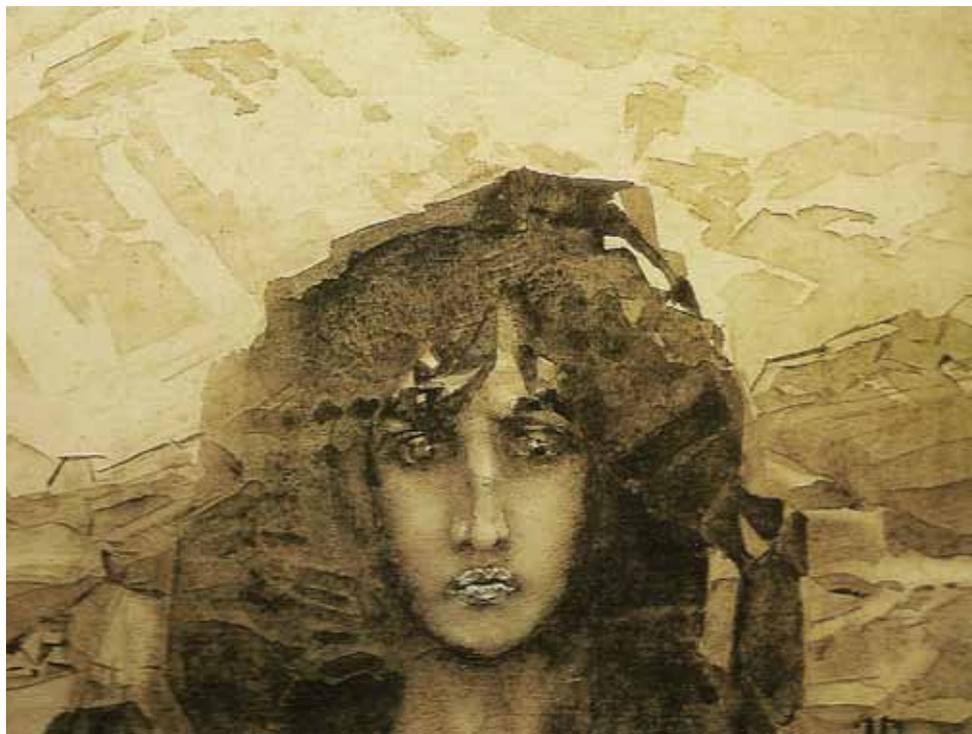
fugaz em todo um século. Esses mundos que eles viram, nós não vemos”.²

46

Essas criaturas vrubelianas, personagens de mundos ocultos, atravessam a obra de Konstantin Stanislávski, Vsevolod Meyerhold e Serguei Eisenstein, e encarnam uma disputa sobre a criação de imagens no teatro e no cinema russo e soviético.

folhetim 30

Como encarnar demônios



1
Uma escultura... de estopa. Essa foi a sugestão que Stanislávski recebeu de um escultor inovador de tendência esquerdista para a composição da estátua do pastor, personagem da peça *Os cegos* de Maurice Maeterlinck, que foi

Cabeça de demônio
(Голова Демона), de Mikhail Vrubel, 1890/1891.
Museu de Kiev de Arte Russa.

2 Mikhail Guerman. *Mikhail Vrubel: the artist of the eves*. Trad. Paul Williams. Bournemouth: Parkstone Publishers, 1996, p. 163.

apresentada em 1904 compondo uma trilogia com outras duas peças do mesmo autor, *Interior* e *A intrusa*. Como relata no livro autobiográfico *Minha vida na arte*, Stanislávski não estava satisfeito com os planos de encenação para a montagem da peça, mas aquela resposta o fulminou mais pelo sentido que encerrava do que pela rudeza do tal escultor, que foi embora sem se despedir. Ou seja, a personagem do pastor, “guia espiritual e chefe de uma multidão de cegos desamparados” merecia uma escultura paradoxal, de estopa. Stanislávski – que segundo Eisenstein era o encenador das “mercadorias em sua forma original”, do teatro naturalista como teatro de *petits magasins* – foi instado nesse momento a pensar ao modo do teatro “da Bolsa” (do simbolismo e dos valores abstratos), ainda na metáfora comercial usada por Eisenstein para diferenciar as propostas de Stanislávski do teatro da teatralidade de Meyerhold.³ Para Eisenstein, a pesquisa de Stanislávski se voltava para a verdade material das coisas, dos objetos, “tantos gramas de farinha pagos em dinheiro vivo”; já para Meyerhold a representação de um palácio, por exemplo, poder-se-ia dar a partir de uma coluna e uma poltrona apenas, uma espécie de abstração como a que ocorreria na Bolsa de valores (“o dinheiro e a mercadoria em si estão presentes de forma abstrata”).⁴ Diante da estopa, Stanislávski se reconhece então em crise e decide investigar o *novo* na arte:

Acontecia-me parar diante das obras de Vrúbel ou de outros inovadores de então, e, movido pelo hábito

- 3 Cf. François Albera em nota. In: François Albera; Naoum Kleiman (org.). *Eisenstein: le mouvement de l'art*. Trad. B. Epstein, M. Lampolski, N. Noussinova e A. Zouboff. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986, p. 268.
- 4 Serguei Eisenstein. Palestra no VGIK, 31 de dezembro de 1935. Trad. Diego Moschkovich. In: Vsévolod Meyerhold. *Do teatro*. Trad. e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 260.

de ator ou diretor de cena, enfiar-me totalmente na moldura do quadro como se me metesse dentro dele, e dali, de dentro do próprio Vrúbel ou das imagens por ele criadas, imbuir-me do seu estado de espírito e incorporar-me fisicamente a ele. Entretanto, o conteúdo interior expresso no quadro é indefinível, imperceptível à consciência, só o sentimos em momentos isolados de iluminação e, mal o sentimos, tornamos a esquecê-lo. Nesse vislumbre supraconsciente de inspiração, parece que fazemos passar o próprio Vrúbel por dentro de nós mesmos, do nosso corpo, dos nossos músculos, gestos e poses, que começam a expressar o que há de essencial no quadro. Fixamos na memória o fisicamente achado e tentamos levá-lo ao espelho e verificar com os próprios olhos as linhas encarnadas pelo corpo, mas, para surpresa, vemos no reflexo do espelho apenas uma caricatura de Vrúbel, com afetação do trabalho de ator e, mais amiúde, com o velho, conhecido e desgastado chavão da ópera. Mais uma vez nos dirigimos ao quadro e mais uma vez paramos diante dele e sentimos traduzir a nosso modo o seu conteúdo interno. Dessa vez, verificamos a nós mesmos através do nosso estado geral, damos uma olhada para dentro de nós mesmos e – que horror! – outra vez o mesmo resultado.

[...]

“Não”, – dizia para mim mesmo – “o problema está acima das minhas forças, pois as formas de Vrúbel são demasiado abstratas, imateriais. Estão longe demais do corpo nutrido e real do homem atual, com as suas linhas estabelecidas de uma vez por todas, imutáveis”. De fato, é impossível amputar os ombros ao corpo vivo para entortá-los como no quadro, é impossível

alongar os braços, pernas e dedos, ou deslocar a região lombar como quer o pintor.⁵

folhetim 30

Vanessa Teixeira
de Oliveira

Se Kóstia, personagem dos escritos futuros de Stanislávski sobre o “sistema”, se satisfaz com a imagem de Otelo refletida no espelho, lambuzada de chocolate e manteiga, o próprio Stanislávski confessa sua incapacidade para encarnar Vrúbel ou uma das criaturas vrubelianas. Como trazer o irreal para o palco, como lidar com a materialidade do corpo do ator e compor um corpo “abstrato” na cena? Como criar os mundos que apenas Vrúbel via? “Nesse período de dúvidas e perquirições, encontrei-me por acaso com Vsevólod Emílievitch Meyerhold, ex-ator do Teatro de Arte de Moscou” – emenda Stanislávski em sua autobiografia.

2

Em 1902, Meyerhold havia se afastado do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Ele foi um dos atores de destaque do grupo fundador do TAM, sob a direção da dupla Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dántchenko. Em cartas da época em que ainda era ator do TAM, apesar de demonstrar entusiasmo com a fundação do teatro, Meyerhold faz críticas à postura de Stanislávski como encenador, às suas escolhas dramáticas e ao tratamento dispensado aos atores. Meyerhold se sentia menosprezado – achava que poderia contribuir mais na criação artística dos espetáculos – desprezava a leitura de mesa e a discussão das peças como um procedimento anterior ao trabalho corporal e pensava que a dramaturgia contemporânea deveria ser valorizada. Quando o TAM se torna uma cooperativa, ele não participa

5 Konstantin Stanislávski. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 371-389.

dessa nova configuração e monta seu próprio grupo teatral na província: a Confraria do Drama Novo.

Do reencontro entre Stanislávski e Meyerhold surge o Teatro-Estúdio, cuja breve e lendária existência (menos de um ano de funcionamento e sem espetáculo algum apresentado ao público) marca uma vez mais a divergência entre as investigações artísticas dos dois encenadores. Criado em maio de 1905, o Teatro-Estúdio teve a direção confiada a Meyerhold em razão de sua experiência na encenação de textos de autores simbolistas como Maeterlinck e Stanislaw Przybyszewski. É aí que o encenador inicia mais propriamente suas experiências no terreno do “teatro da convenção”, norte estético de suas pesquisas cênicas até o final de sua vida.

Um dos principais trunfos de Meyerhold “na luta contra a reprodução imitativa da vida em cena e a tautologia do imperativo stanislavskiano de ‘vida viva’”,⁶ segundo Béatrice Picon-Vallin, é sua incursão na dramaturgia de Maeterlinck na qual, nas palavras de Meyerhold, “tudo é convencional”. Nos ensaios de *A morte de Tintagiles*, uma das três peças “para marionetes” de Maeterlinck que não chegou a ser apresentada, no frustrado espetáculo preparado no Teatro Estúdio, Meyerhold afirma ter se utilizado do “método da disposição dos personagens sobre a cena à maneira dos baixos-relevos e dos afrescos, o método de ressaltar o diálogo interior mediante a musicalidade do movimento plástico, a possibilidade de controlar com a experiência a força dos acentos artísticos em lugar dos velhos acentos

folhetim 30

Como encarnar demônios

6 Béatrice Picon-Vallin. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*. Trad. Fátima Saadi. In: _____. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Letra e Imagem, 2006, p. 10.

‘lógicos’ [...]’.⁷ Nessa citação podemos identificar as três “abordagens paradoxais” que serão posteriormente erigidas em princípios para a poética meyerholdiana, como muito bem aponta Picon-Vallin em texto fundamental sobre essas primeiras experiências do teatro da convenção: “a revelação do movimento pela imobilidade, a expressão do diálogo interior por um gestual decomposto e não ilustrativo, a abordagem do sentimento de vida pelo artifício realçado da arte”.⁸

Depois da experiência no Teatro-Estúdio, Meyerhold foi encenador da companhia de teatro da atriz Vera Komissarjévskaja, na qual dirigiu, entre outras peças, *Hedda Gabler* (1906), de Ibsen, e *Irmã Beatriz* (1906), de Maeterlinck. Nesta última montagem, as figuras de Vrúbel serviram como inspiração para a composição dos rostos de três jovens peregrinas que faziam parte da encenação.⁹ Ao final do ano de 1907, um novo rompimento. Ele foi dispensado da companhia da grande atriz que em carta para o encenador se queixava de ser manipulada como um fantoche em suas encenações simbolistas.

7 Vsevolod Meyerhold. *Textos teóricos*. Trad. J. Delgado, M. Anos; R. Vicente, V. Cazcarra e J. L. Bello. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973 (vol. 1), p. 126.

8 Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 20.

9 Gérard Abensour. Meyerhold et le symbolisme. In: *Cahiers du Monde Russe*, 45/3-4, juillet-décembre, 2004, p. 602. Disponível em: http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CMR&ID_NUMPUBLIE=CMR_453&ID_ARTICLE=CMR_453_0591. Acesso em fevereiro de 2010.

“O demônio está sempre em todas as partes”, diz uma das personagens da peça *Mascarada* de Liérmontov.¹⁰ Meyerhold, juntamente com o pintor Aleksandr Golovin, dedicou quase seis anos ao projeto de montagem dessa peça, cuja dramaturgia aborda o tema do demoníaco presente na obra de Liérmontov e propicia uma abordagem metateatral que põe em cena algumas das reflexões de Meyerhold naquele momento. A estreia ocorreu em 25 de fevereiro de 1917, véspera das manifestações de trabalhadores e dos motins em Petrogrado que resultaram na abdicação do czar Nicolau II e na formação do Governo Provisório. Eisenstein menciona essa montagem como decisiva para a sua opção de abandonar o estudo da engenharia e consagrar-se definitivamente à atividade artística.

Na tragédia de Liérmontov, Nina, esposa de Arbiénin, perde uma pulseira num baile de máscaras. Essa pulseira é encontrada no chão pela Baronesa Stral que, sem saber a quem pertence o adorno, oferece-a ao Príncipe Zvezdich como forma de identificação para que ele descubra, depois do baile, a identidade dela. Ainda durante o baile, Arbiénin é abordado por um desconhecido mascarado, que lhe anuncia que nessa noite ocorrerá uma tragédia. Arbiénin descobre que o Príncipe está encantado pela máscara que lhe deu uma pulseira igual àquela usada por sua esposa. Consumido de ciúmes, não acredita na fidelidade de Nina e a envenena. No entanto, no quarto e último ato da peça, surge o Desconhecido. Ele se apresenta como um jovem cujos sonhos desmoronaram ao ser lançado ao mundo da jogatina por Arbiénin, quando este era conhecido como um

folhetim 30

Como encarnar demônios

10 Mikhail Lermontov. Baile de Máscaras. In: Pushkin; Lermontov; Simonov. *Teatro ruso: Boris Godunov, Baile de máscaras y Esperame*. Versão e estudo biográfico por Lila Guerrero. Buenos Aires: Claridad, 1946, p. 175.

exímio jogador e ainda não havia se tornado um homem rico, respeitável e casado. A morte de Nina é a vingança do Desconhecido. Ao descobrir seu erro, junto ao ataúde, Arbiénin enlouquece.

A montagem de Meyerhold enfatizou, na peça, o caráter teatral das situações vividas num salão de jogos e num baile de máscaras.¹¹ O próprio texto da peça corrobora essa abordagem: em determinado momento, um dos jogadores reconhece explicitamente: “somos atores” – como se dissesse que no jogo é preciso saber lidar com máscaras, assim como num baile e, por extensão, na própria vida em sociedade. A construção das personagens na peça de Liérmontov também segue o princípio da mascarada: Arbiénin aparenta ser um anjo, “mas segue levando o demônio na alma”; Chprikh, um agiota, que tem presença importante no decorrer de toda a peça, também oculta um demônio. Para Meyerhold, a personagem principal era a do Desconhecido. Segundo Ripellino, Arbiénin “tornou-se súcubo de forças infernais, que o instigavam a matar Nina, para depois puni-lo friamente com a demência”.¹²

Mascarada marca o ápice do que Meyerhold denominou de “tradicionalismo teatral”. A construção do teatro do futuro haveria de ser realizada a partir de um retorno às tradições “verdadeiramente teatrais”, entre as quais figurava, em destaque, a *commedia dell’arte*, que fundava a arte do ator sobre “um profundo amor pela máscara, pelo gesto e pelo movimento”.¹³ Meyerhold considerava que a máscara teria

11 Béatrice Picon-Vallin. *Meyerhold: les voies de la création théâtrale*. Paris: Éditions du CNRS, 1990 (n. 17), p. 65.

12 Angelo Maria Ripellino. *O truque e a alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 163.

13 Vsevolod Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*. Trad. Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cité - L’Âge d’homme, 1973 (vol. 1), p. 195.

um “poder mágico” sobre o espectador, o poder de transportá-lo ao “país das maravilhas”, e dá o exemplo da máscara do Arlequim. Ele seria um servidor idiota, obrigado a vestir uma roupa de retalhos de distintas cores por causa da avareza de seu patrão. Não obstante, Arlequim seria também um mago poderoso, um encantador, o representante das forças infernais. “O ator que possui a arte do gesto e do movimento (nisso reside sua força) vira a máscara do lado que quer para que o espectador saiba sempre claramente de quem se trata: do tolo estúpido de Bérghamo ou do diabo”.¹⁴

Alguns críticos da época atacaram *Mascarada* por sua “beleza inútil”. O luxo da cenografia e a grandiosidade da encenação seriam uma afronta à situação de carestia nas ruas e pareciam exaltar um regime em seus estertores. No entanto, como contraponto à face luminosa dos salões aristocráticos de São Petersburgo, tem-se aí não apenas a criação diabólica do Desconhecido, mas também a crítica do próprio Liérmontov à sociedade russa da terceira década do século XIX. Gérard Abensour observa que em 1835 o censor da peça “a considerava como atentatória à majestade do império”, citando especialmente a cena em que Arbiénin joga suas cartas na cabeça do príncipe.¹⁵

4

Em seu livro sobre o filme *Ivan o Terrível*, Iuri Tsivian comenta um dos esboços que Eisenstein fez da personagem de Fiódor Basmánov, um dos principais nomes da guarda do czar, a *opríchnina*, visivelmente inspirado nas figuras demoníacas de Vrúbel: “Basmánov tem olhos de Vrúbel e as mangas superiores do seu *kaftã* são desenhadas para

14 Idem, p. 192.

15 Gérard Abensour. *Vsevolod Meyerhold, ou A invenção da encenação*. Trad. Jacó Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 322.

sugerir um par de asas”.¹⁶ Tsivian cita também uma nota de Eisenstein estabelecendo essa relação:

folhetim 30

Vanessa Teixeira
de Oliveira

Fiódor Basmánov lembra um pouco um “demônio” muito jovem (como “Demônio”). Aliás, [em sua epístola acusatória para o Ivan histórico] Kúrbski menciona um massacre da cidade de Riazan pelos guardas do Tzar conduzidos pelo “senhor *demoníaco* da guerra, Fiódor Basmánov, o amante dele” (isto é, do Tzar).¹⁷

No roteiro da terceira parte de *Ivan o Terrível* (que nunca teve a filmagem concluída), em meio a uma comemoração com a *opríchnina*, o tzar interrompe a música do coro ao afirmar que há traidores na sua guarda. Aleksei Basmánov percebe que foi delatado pelos roubos ao tesouro do tzar. Ivan escolhe justamente Fiódor, filho de Aleksei, para que mate o pai por traição. No momento final, Aleksei faz o filho quebrar o juramento da *opríchnina* que implicava na renúncia à família, às amizades, a tudo, enfim, em nome da lealdade canina ao tzar. Para Aleksei, a descendência da família Basmánov deve rivalizar com a descendência de Ivan. O filho acaba concordando com a ambição paterna. Quando Fiódor volta à sala do trono, Ivan percebe o seu “olhar impuro” e parece intuir o que aconteceu entre pai e filho. O tzar manda prender Fiódor e este avança sobre o soberano, mas é morto com uma punhalada no peito.

Essa encenação de rebeliões sucessivas contra a figura paterna e o clima pesado de traição e de ciúmes no interior de um grupo se aproximam muito do relato que Eisenstein faz em suas memórias da época em que compunha o “círculo

16 Yuri Tsivian. *Ivan the Terrible*. London: British Film Institute, 2002, p. 68.

17 Eisenstein, *apud* Tsivian, *op. cit.*, p. 67.

de fanáticos” em torno de Meyerhold. Eisenstein descreve esse círculo como uma espécie de seita religiosa na qual os seguidores sofriam métodos de “inquisição espiritual” ou eram simplesmente excomungados ao menor sinal de independência. “Que inferno – passageiro, graças a Deus! – vivi, antes de ser expulso do paraíso de seu teatro, no momento em que ousei montar meu próprio coletivo – no Proletkult”¹⁸ Não é menos comovente o testemunho de Eisenstein sobre a relação de Meyerhold e Stanislávski:

Creio que ele [Meyerhold] era apaixonado pelo tema da repetição [...].

E quantas vezes ele mesmo recriou, para seus estudantes e pessoas mais próximas, por meio de uma encenação pérfida, provocando as condições e as circunstâncias desejadas, uma página pessoal de seus inícios na arte – sua ruptura com K. S. [Konstantin Stanislávski] ...

[...]

Onde, em qual poema, em qual lenda, li que Lúcifer, o primeiro dos anjos, tendo suscitado uma revolta contra Sabaoth e “tendo sido precipitado”, continua a amá-lo e “prolonga a duração das suas lágrimas”, não por causa de sua perda nem de sua excomunhão, mas por lhe ter sido proibida a possibilidade de contemplá-lo com seus próprios olhos?!

Havia qualquer coisa desse Lúcifer ou desse Ahasvérus na personagem atormentada que era meu professor [Meyerhold], incomensuravelmente mais genial que o K. S. reconhecido e “canonizado” por todo mundo [...].

18 Serguei Eisenstein. *Mémoires*. Trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski, Claude Ibrahimoff. Paris: Julliard, 1989, p. 310.

Em seu pesar por K. S. – esse patriarca iluminado pelo brilho solar da segunda, da terceira gerações de admiradores e zeladores de sua causa, multiplicando-se ao infinito – havia qualquer coisa desses choros de Lúcifer, da inefável tristeza do *Démon* vrubeliano.

[...]

Era assim que eu via este drama.

Talvez não muito objetivamente.

Talvez não muito “historicamente”.

Mas para mim é um caso próximo demais, pessoal demais, “história de família” demais.

Pois nessa linhagem da “transmissão do dom” pela imposição das mãos do mais adulto, sou de alguma maneira o filho e o neto dessas gerações passadas do teatro.¹⁹

Eisenstein compara Meyerhold a Lúcifer, o anjo caído, em tormento permanente, num contraponto à figura do “patriarca”, Stanislávski, iluminado pelo Sol. Eisenstein enfatiza a imagem da melancolia luciferiana do seu mestre ao evocar o “*Démon* vrubeliano”; retrata seu “pai espiritual” como a própria encarnação de uma das criaturas pintadas por Vrubel. E na origem de tudo... Stanislávski.

5

“A superfície de um quadro, a forma de um edifício, a tendência plástica de um monumento, todos eles [...] são semelhantes a sedimentos de rocha, nos quais estão impressas as pegadas dos antigos pterodátiles” – escreve Eisenstein. No momento em que realiza *Ivan*, ele estava “absorvido pela tarefa de explicar as contradições do ‘velho’ e do ‘novo’ na esfera da arte”, escreve Hakan Lövgren, “especialmente

19 Idem, p. 308-312.

a relação entre formas antigas de arte e o cinema, a nova e única forma [de arte] do século XX”.²⁰ Eisenstein pensa então existir na obra de arte uma presença simultânea de camadas de pensamento “regressivo” (sensorial, difuso, inconsciente) e progressivo (lógico, racional, consciente), cabendo à *montagem* enfatizá-las. Essa copresença é paradoxal e diz respeito ao modo como Eisenstein relaciona o cinema com as outras artes. O “movimento cinematográfico”, o “corpo fílmico”, só seria evidenciado, só seria *expressivo*, *atrativo*, no “recuo” a outras tradições artísticas. Daí não ser de todo estranha a abundância de citações que Eisenstein faz do sistema de Stanislávski em uma série de textos que escreveu entre 1937 e 1940 no intuito de publicar um livro sob o título de *Montagem*.

O interesse de Eisenstein consistia em “buscar, a partir de outro ângulo, suas analogias [do sistema] com o método que é fundamental para a montagem, ou seja, a justaposição de constantes concretas, controláveis e específicas para evocar a existência de um “intangível!””.²¹ Se no cinema “o movimento é criado a partir de células imóveis”, no teatro, como demonstra a teoria da “ação dominante” de Stanislávski, “um movimento da alma, ou seja, a emoção (da raiz latina *motio* = movimento) é criada a partir da representação de uma série de incidentes”. E, para ilustrar a sua tese de um Stanislávski-cineasta, cita um exercício de *A preparação do ator*. O tesoureiro de uma organização pública está em casa contando o dinheiro sob sua responsabilidade. Lança ao fogo da lareira os envoltórios coloridos dos maços enquanto

20 Hakan Lövgren. *Eisenstein's Labyrinth: aspects of a cinematic synthesis of the arts*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1996, p. 11.

21 Serguei Eisenstein. Laocoonte. In: Michael Glenny; Richard Taylor (edit.). *S. M. Eisenstein. Hacia una teoría del montaje*. Trad. José García Vázquez. Buenos Aires: Paidós, 2001, vol. 1, p. 172.

é observado pelo cunhado deficiente mental. Sua esposa o chama no banheiro para que admire o filho ainda bebê no banho. Em sua ausência, o cunhado o imita lançando ao fogo, no entanto, os próprios maços de dinheiro. Quando o tesoureiro percebe que os fundos públicos viraram carvão, ataca o cunhado que tomba no chão sangrando. A esposa corre para a sala para ver o que está acontecendo e neste ínterim o bebê morre afogado no banho.²² Para Eisenstein, a justaposição de uma série de circunstâncias fictícias como método de trabalho interno de um ator na criação de uma emoção autêntica seria um grande exemplo de congruência entre o seu método e o de Stanislávski. “O lema fundamental do sistema expressa como, a partir de uma combinação artificial de circunstâncias criadas, consciente e arbitrariamente, são produzidos resultados que as transcendem em qualidade e dimensão” – resume Eisenstein.²³

A experiência malfadada no Teatro-Estúdio reafirmou para Stanislávski a necessidade de um novo ator com uma nova técnica, e o impeliu, ainda desafiado pela dramaturgia simbolista, a descobrir técnicas para encenar o “irreal”. É dessas indagações que nasce o sistema. Sua encenação de *O drama da vida*, de Knut Hamsun (1907), foi bem recebida pelo público e mesmo pelos “decadentes”, deixando para trás o fracasso anterior da trilogia de Maeterlinck (1904). Mesmo insatisfeito com o trabalho do ator, compreendeu então que “na nossa arte tudo deve passar pelo hábito, que transforma o novo em algo próprio meu, orgânico, na minha segunda natureza”.²⁴ E já com o grande sucesso da montagem de *O pássaro azul*, de Maeterlinck (1908), Stanislávski

22 Konstantin Stanislávski. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 107-108.

23 Eisenstein, *op. cit.*, p. 172.

24 Konstantin Stanislávski, *Minha vida na arte*, *op. cit.*, p. 424.

defende um “realismo enriquecido por nosso trabalho e nossa experiência”, um realismo “mais psicológico”. E prossegue: “Estou convencido de que um realismo aprofundado e refinado pode levar a qualquer forma de abstração, de estilização ou de impressionismo. Todos os outros caminhos para chegar aí são errôneos e fatais. Foi o que demonstrou Meyerhold”.²⁵

Apesar do reencontro com Stanislávski e sua teoria, Eisenstein critica desde os anos 1930 não apenas as técnicas de interpretação de Stanislávski, mas também as de Meyerhold. “Ambas as escolas são unilaterais e se recusam a considerar os elementos da outra. [...] Nosso objetivo é criar uma escola sintética que deve abranger uma combinação natural. O todo é conectado ao materialismo dialético, dois opostos se unindo em uma síntese – Stanislávski, anti-Stanislávski: entrando em um novo período”.²⁶ No entanto, para alguns artistas, críticos e burocratas do Partido Comunista, Eisenstein estava no caminho do “formalismo pernicioso” do seu antigo mestre Meyerhold.

Ivan o Terrível teve sua segunda parte finalizada em dezembro de 1945 e sofreu várias críticas – desvios ideológicos, formalismo, misticismo, Ivan foi considerado como uma espécie de Hamlet; sua exibição esteve proibida na URSS e no exterior até 1958, dez anos depois da morte de Eisenstein e cinco anos depois da morte de Stalin. Em 1941, quando Eisenstein começa a esboçar aquele que será seu último filme, povoado por demônios e outras criaturas (alguns

25 Stanislavski, *apud* Lew Bogdan. *Le roman théâtral du siècle: 1 Moscou - New York: les bâtisseurs d'utopie*. Saussan: L'Entretemps éditions, 1999, p. 127.

26 Sergei Eisenstein; Marie Seton. Notes on Eisenstein's Lectures, 1934. In: Alma Law; Mel Gordon. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russian*. North Carolina: McFarland & Company, 1996, p. 250.

atores, ecoando a atriz Vera Komissarjévskaja, reclamavam de serem tratados como marionetes), Stanislávski já havia falecido e Meyerhold estava desaparecido. *Ivan o Terrível* é, definitivamente, um filme sem Sol.

Em uma espécie de cena paralela, os demônios de Vrúbel são personagens que contam a história dessas três gerações de encenadores, uma história “familiar demais”, nas palavras de Eisenstein, e que tematiza a própria origem do teatro moderno na virada do século XIX para o século XX. Essas paisagens inóspitas vrubelianas, que talvez remetam ao Cáucaso, lugar onde Liérmontov e outros tantos escritores e artistas foram exilados ou se autoexilaram, evocam imagens cênicas que se constituem na tensão entre teatro e pintura.

folhetim 30

Vanessa Teixeira
de Oliveira

Ivan o Terrível (Parte 2)
(Иван Грозный), de Serguei
Eisenstein, 1946. Mikhail
Kuznetsov no papel de
Fiódor Basmánov.

