



Meyerhold e as marionetes

Béatrice Picon-Vallin
Centre National de la Recherche Scientifique
(CNRS - Paris)



Página 125: marionete javanesa (Wayang Golek). Foto de Béatrice Picon-Vallin.
Página 126 superior: “A morte de Tintagiles”, desenho de Serguei Sudeikin.
Página 126 inferior: “A Barraquinha de Feira”, de Fiodor Komissarjévskijs, figurino do Pierrot.

Texto traduzido por Fátima Saadi, dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto, edita a Revista Folhetim; Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Revisão técnica de Denise Vaudois.

Uma marionete javanesa tinha fixado domicílio em casa do grande encenador russo Vsevolod Meyerhold. Serguei Eisenstein a tinha admirado, e até mesmo a invejado, ainda em vida do mestre. Foi o último a evocar a existência dela, quando, em 1941, foi buscar os documentos e anotações do acervo de Meyerhold para, num ato de coragem, levá-los para um local seguro. Essa marionete devia estar largada, segundo Eisenstein, em algum canto, na *datcha** onde Tatiana Essenina, filha adotiva de Meyerhold, tinha escondido das autoridades soviéticas as pastas que continham todas as pesquisas de seu pai. Dessa vez, o que ela temia eram as bombas alemãs.

É que a *datcha* de Gorenki ficava próxima a uma fábrica que a aviação inimiga estava bombardeando. Os papéis, que tinham escapado ao NKVD** quando da prisão de Meyerhold, em 1939, podiam acabar incendiados pelos ataques inimigos. Eisenstein veio com um caminhão e levou todo o acervo, mas não ousou perguntar pela pobre marionete, que deveria estar lá, “em algum canto, no meio da bagunça e do bricabraque / No meio da louça quebrada,

* *Datcha*: em russo significa casa de campo, nas proximidades de uma grande cidade. (N. da T.)

** NKVD é a sigla para Narodnii Komissariat Vnoutrennikh Diél que significa, em português, Comissariado do Povo para os assuntos internos e que, sob Stalin, funcionou como polícia política. (N. da T.)

das pias e dos urinóis rachados / Das cadeiras de palhinha arrebetadas e dos desbotados buquês de camélias artificiais”.⁴⁰ Foi com essas palavras que Eisenstein se referiu ao boneco que não conseguiu encontrar no momento da mudança dos baús com as anotações de Meyerhold: ele está, pensou, desarticulado, sujo, acabado, à imagem do inimigo do povo em que se havia transformado o Mestre desaparecido, e cujo destino ainda era, naquela ocasião, ignorado, não tendo sido revelado nem oficial nem oficiosamente (o que só acontecerá em 1988).

Só bem mais tarde, em 1944, Eisenstein vai relatar esse fato, a emoção e a tristeza que o cercaram, num poema intitulado *O tesouro*, no qual ele evoca os arquivos de Meyerhold, que ele chama de “o tesouro”, e faz reviver o boneco, o mago, que ele queria tanto ter encontrado e levado consigo.

Lembro dos teus pequenos braços dourados, tão finos, judiciosamente fragmentados nos pontos de flexão de tuas futuras juntas, calculadas com precisão matemática.

Os dedos finos dos mestres orientais (vi seus confrades em outros litorais do oceano Pacífico) reúnem os fragmentos dourados dessas extremidades em articulações. Como sob hipnose, as varas douradas acionam as articulações em madeira, os braços ganham vida. As mãos escuras dos artesãos instilaram sua alma sombria nas flechas brilhantes dos membros das marionetes, e eis que essas flechas estremecem, como raios de sol, afastando-se do corpinho frágil da princesa.

Miúda. Branca. Uma pequena cabeça de serpente encimando um pescoço fino.

Duas flechas negras acima dos olhos – as sobrancelhas.

Dois pequenos riscos de carmim em torno dos dentes miniaturais;

⁴⁰ S. Eisenstein, “Sokrovisce” (O tesouro), 10 de setembro de 1944, in *Memuary* (Memórias), Moskva: ed. Redakcija gazety *Trud*, Muzej kino, 1997, tomo 1, p. 224-227. Tradução francesa de V. Posener.

Ó, princesa! Tu estendes os braços languidamente. De repente, tu os dobras, nos cotovelos. E, harmoniosamente, tu fazes com que deslizem paralelos ao plano de teu corpo, ao longo de teu próprio torso.

Para, em seguida, mudar o ângulo que eles formam, em novo estremecimento.

No mesmo instante, tua pequena cabeça vibra e se volta...

E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento.⁴¹

Ele evoca assim o próprio “mago” – Meyerhold – que ele não pode nomear, pois estão em pleno período stalinista. Ele descreve a maneira pela qual “as mãos surpreendentes do mais surpreendente dos Mestres” substituíam a dos marionetistas javaneses. Homenagem prestada àquele que Eisenstein considera como um dos maiores atores que viu representar e que se revela também um marionetista muito hábil.

Pelos movimentos quase imperceptíveis de seus dedos, ele empresta sua alma ao pequeno corpo branco e dourado da feérica princesa que ganha vida.

E ela se anima pela respiração dele.

Ela vibra e estremece.

Levanta os braços para o céu, num movimento hipnótico e parece flutuar diante dos olhos fascinados dos seguidores do grande mestre.⁴²

A recordação é bem precisa. O que Eisenstein evoca é um dos momentos decisivos de sua mocidade, quando, em 1921-1922, ele foi aluno e depois estagiário de Meyerhold.

Naqueles anos, portanto, Meyerhold manipulava às vezes – para os alunos de interpretação e direção de seus Ateliês, que praticavam a biomecânica que ele acabava de formular – diante da tela brilhante de um dos lados do fogão russo de louça branca, que

⁴¹ Idem, *ibidem*.

⁴² Idem, *ibidem*.

havia em seu apartamento no bulevar Novinski e era usado para o aquecimento, o delicado boneco que o acompanhou, depois, na mudança para a Rua Briussov, onde se encontra hoje o apartamento-Museu Meyerhold.

De onde vinha essa marionete? A descrição de Eisenstein indica que se trata de uma figura do *wayang golek* indonésio (marionetes de vara, com cabeça móvel sobre um eixo de madeira, com braços dourados, delicadamente articulados, manipulados por varas longas e finas, originárias de Java). Quem a tinha dado a Meyerhold? A origem continua misteriosa e Tatiana Essenina, quando lhe perguntaram a respeito, não pôde fornecer nenhuma pista.⁴³ Atualmente, no apartamento de Meyerhold transformado em museu onde foram reunidos objetos que pertenciam ao encenador, a “Princesa” tem duas substitutas: colocadas bem no alto da biblioteca envidraçada, elas vêm do Museu Serguei Obraztsov, o célebre marionetista. Mas, nem uma nem outra corresponde à descrição feita por Eisenstein. Elas pertencem, de fato, ao *wayang golek*, mas são outros personagens. E, se olharmos mais atentamente, a princesa descrita pelo cineasta parece ser, na verdade, Yudistira, o primogênito dos irmãos Pandawa, esposo de Draupadi — as características femininas, nessa cultura, distinguem as figuras masculinas mais importantes.⁴⁴ A Princesa tão delicadamente observada é, portanto, sem dúvida um Príncipe.

Os laços com Serguei Obraztsov foram claramente identificados, o que explica a presença dos bonecos. Foi a ele que, em 23 de abril de 1939, portanto dois meses antes de ser preso, Meyerhold deu de presente o livro *Marionetes e guignols na Tchecoslováquia*,⁴⁵ no qual escreveu a seguinte dedicatória: “O

⁴³ Carta de Tatiana Essenina para Konstantin Rudnitski, in *Teatro*, 1993, n. 4, Moskva, p. 147. Nessa carta, T. Essenina imagina que Eisenstein teria visto a marionete no meio da confusão reinante na *datcha*. Ela só leu *O tesouro*, em 1963, e, em seguida, escreveu a Eisenstein que, se soubesse, ela o teria, claro, apresentado com o boneco, que, deduz-se, havia sido levado para Gorenki, junto com os arquivos.

⁴⁴ Agradeço à especialista Kathy Foley pelas identificações.

⁴⁵ Praga, Instituto Masaryk para a educação popular, 1930. Esse livro é uma das peças do acervo Meyerhold reunidas na Biblioteca da STD em Moscou por V. Netchaiev.

senhor domina a arte de dirigir o ator do teatro de marionetes. Isso quer dizer (recordo-me do que Hoffmann e Oscar Wilde disseram sobre esse teatro) que o senhor conhece os segredos dessas maravilhas teatrais que — infelizmente! — os “fazedores de teatro” que nós somos não conhecem V. Meyerhold, que o admira e estima.”⁴⁶ Um dos últimos textos de próprio punho do encenador é, então, um hino aos bonecos, essas “maravilhas teatrais”, cuja decifração estimulou sua obra e suas pesquisas, acompanhando-o ao longo da vida. E a marionete javanesa, que Eisenstein descreve com tanto amor e precisão, é, sem dúvida para ele, tão preciosa quanto as preciosas pastas azul acinzentado arrancadas às escondidas de um falso sótão que corria o risco de se transformar numa fogueira.

As marionetes chegaram até Meyerhold pelo *balagan*, palavra mágica que se tornará um dos conceitos-chave de seu teatro. Em Penza, sua cidade natal, Meyerhold assiste pela primeira vez às manifestações do *balagan*, ou teatro de feira: os chineses que fazem malabarismos com facas, os homens que tocam realejos, com seus papagaios, “as grandes marionetes, em escala humana, que contam uma história antiga e comovente de amor e de morte”⁴⁷, e muitas e muitas outras coisas.

As marionetes batem novamente à porta de Meyerhold quando ele lê e depois monta, em 1905, no Teatro-Estúdio que fundou com Stanislavski em Moscou, *A morte de Tintagiles*, uma das peças de Maurice Maeterlinck cujo subtítulo era: “pequenos dramas para marionetes”.⁴⁸ Com Maeterlinck, Meyerhold se engajará de modo radical na busca de um teatro diferente, decididamente anti-naturalista. É a dramaturgia de Maurice Maeterlinck — o autor que confessa que sua *Princesa Maleine* “é uma peça à maneira de

⁴⁶ V. Meyerhold, “Écrits sur le théâtre”, tomo IV, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin. Lausanne: *L'Âge d'Homme*, col. Th 20, 1992, p. 279.

⁴⁷ Aleksandr Gladkov, *Gody ucenija Vsevoloda Mejerhol'da* (Os anos de aprendizagem de V. Meyerhold), Saratov: Privolzkoe kniznoe izdatel'stvo, 1979, p. 15.

⁴⁸ M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur et La mort de Tintagiles, trois petits drames pour marionettes*, Bruxelles: E. Deman, 1894.

Shakespeare, para um teatro de marionetes”⁴⁹, e cujo teatro é alimentado pela intenção de substituir o ator vivo por figuras arquetípicas, andróides ou marionetes – que faz com que o sopro da morte penetre na cena meyerholdiana. É esse sopro livra-a tanto da busca de “uma verdade inútil”, nas palavras do poeta V. Briussov⁵⁰, que foi o conselheiro literário de Meyerhold naqueles anos, quanto da “vida viva”, segundo a consagrada fórmula de K. Stanislavski. Maeterlinck imagina.

Seria necessário talvez afastar inteiramente o ser vivo da cena. [...] O ser humano será substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que teria os sinais da vida, sem ter vida? Não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável [...] Parece-me que todo ser que tem os sinais da vida sem ter vida invoca forças extraordinárias [...] É possível enfim que a alma do poeta ou do herói não se recuse mais a descer por um momento sobre um ser cuja alma ciumenta não lhe impedirá a entrada.⁵¹

Meyerhold encenador tenta realizar esses sonhos, experimenta e sonha também, ele que saberá mais tarde tão bem “empresta(r) sua alma ao pequeno corpo branco e dourado da feérica princesa que ganha vida”, para citar mais uma vez Eisenstein.

Sabe-se que *A morte de Tintagiles* não estreará no Teatro-Estúdio, em 1905, mas que esse fracasso está pleno, nas próprias palavras de Meyerhold, do seu percurso futuro. No ano seguinte, em Tiflis, com sua Confraria do Drama Novo, Meyerhold apresenta

⁴⁹ É o que Maeterlinck diz a Jules Huret, recordando a maneira segundo a qual foi concebida *A princesa Maleine*, em *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, Paris: José Corti, 1999, p. 158.

⁵⁰ Valeri Briussov, “Une vérité inutile”, in *Les symbolistes russes et le théâtre*, trad. Claudine Amiard-Chevrel, L'Âge d'Homme, 1994, p. 181.

⁵¹ M. Maeterlinck, “Menus propos. Le théâtre”, in *La jeune Belgique*, IX, septembre 1890, reeditado in M. Maeterlinck, *Oeuvres I*, edição estabelecida por Paul Gorceix, Bruxelles: Éditions Complexe, p. 462-463.

a peça numa leitura *à la* Böcklin, mas imagina uma outra variante, que exigiria, no entanto, atores totalmente diferentes, no estilo das marionetes. Em Poltava, um pouco mais tarde, *Le fou (Le miracle de Saint Antoine)* (O louco / O milagre de Santo Antônio) de Maeterlinck, é montado segundo a estética do teatro de marionetes, engraçadas e trágicas, num clima de pesadelo,⁵² apesar dos atores que penam e cujo jogo tende mais para a caricatura e o exagero. Esses trabalhos são ensaios para o programa que ele se propõe a realizar no Teatro de Vera Komissarjevskaia, que o convidou a Petersburgo. Difícil, contudo, falar de marionete com a grande atriz, mesmo ela sentindo a necessidade de renovar sua arte. Aliás, esta acusação (transformar o ator em marionete) é determinante quando, um ano mais tarde, ela decide dispensar o encenador-pesquisador. Numa nova versão do *Miracle de Saint Antoine*, querendo unir o geral, o universal e o particular, e o cotidiano, Meyerhold dirige os atores, no sentido da imobilidade praticamente total, “como marionetes”.

A referência às marionetes chega a transformar o palco numa empanada para a montagem, também em 1906, de *A barraca de feira*, do poeta simbolista Alexandre Blok. Os cenários e objetos podem desaparecer voando em direção aos urdimentos, os Místicos vestem figurinos de papelão, os personagens Colombina (a noiva de papel) e o Autor, animado, a partir das coxias, por mãos ou por meio de uma corda, são concebidos como marionetes. Meyerhold interpreta o papel de Pierrô como um personagem de madeira com gestos desarticulados que impressionam os espectadores.⁵³ Esse espetáculo enfurecerá os críticos partidários do naturalismo no teatro, mas certo número de testemunhas se sentiu tocado pela novidade do jogo meyerholdiano que, pelo virtuosismo mecânico do conjunto do gestual, pela visualidade gráfica do desenho sonoro, alcança um lirismo emocionante.

⁵² Cf. V. Volkov, *Mejerhol'd*, tomo 1, Moskva-Leningrad, 1929, p. 246.

⁵³ Cf. V. Verigina, “Po dorogam iskanij” (Pelos caminhos da pesquisa), in *Vstreci s Mejerhol'dom* (Encontros com V. Meyerhold), Moskva: VTO, 1967, p. 40-41.

No mesmo momento em que Meyerhold experimenta esse tipo de atuação com os atores, E. G. Craig fala de revalorizar as marionetes que “naquela época haviam caído em desgraça” e inventa o conceito de supermarionete, que resulta de seu interesse pelos *pupazzi* e de sua repulsa por tudo o que chamam de “realismo no Teatro”. A supermarionete, escreve Craig, “não rivalizará com a vida, mas irá além dela [...] e enquanto emanar dela um espírito vivo, ela se revestirá de uma beleza de morte.”⁵⁴ Um pouco adiante, na terceira parte, “O teatro de feira” (1912), de seu livro *Sobre o teatro*, Meyerhold coloca e resolve o problema de modo paradoxal, por meio do exemplo de dois tipos de teatro de marionetes. O diretor do primeiro quer aperfeiçoar a atuação de suas pequenas criaturas a ponto de elas se assemelharem cada vez mais aos homens que lhes servem de modelo, e, no fim, estes tomam o lugar delas. O segundo, ao contrário, faz questão de que, sem imitar os homens, as marionetes persistam no que são, em seu mundo encantado, inventado. Nesse texto fascinante, Meyerhold responde a seus detratores que o acusam de querer rebaixar o ator ao nível da marionete, pela valorização do segundo tipo de teatro de bonecos, que as marionetes souberam conquistar para si, sem querer identificar-se com o homem, num tablado que “é o tampo harmônico onde estão as cordas de (sua) arte.”⁵⁵ Ele descreve: “quando a marionete chora, sua mão segura um lenço que não toca seus olhos; quando a marionete mata, ela golpeia tão delicadamente seu adversário que a ponta da espada não atinge o peito dele; quando a marionete dá uma bofetada, o rosto da vítima não perde a maquiagem e nos abraços das marionetes apaixonadas reina uma tal circunspeção que o espectador, admirando suas carícias delicadas e cheias de respeito, nem pensa em perguntar a

⁵⁴ E. G. Craig, “L’acteur et la sur-marionette” (1907), in *De l’art du théâtre*, Paris: Lieutier, Librairie Théâtrale, s. d. p. 72, p. 74, p. 81. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior, *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 111-112).

⁵⁵ V. Meyerhold, “Écrits sur le théâtre”, tomo 1, edição revista e aumentada, Lausanne: *L’Âge d’Homme*, 2001, p. 181-182.

seu vizinho aonde essas carícias podem levar.”⁵⁶ São, pois, os atores que devem adquirir as técnicas das marionetes e, para *Le miracle de Saint Antoine* (1906), essas técnicas lhes teriam permitido encontrar, se eles as tivessem dominado, “todas as cores necessárias para que suas grosseiras máscaras pudessem situar-se no mesmo plano que o leito de morte da defunta envolta em sua mortalha.”⁵⁷ É ainda por ocasião do trabalho sobre *Saint Antoine* que Meyerhold escreve

“O teatro de marionetes se manifesta como o micro-mundo que nos oferece o reflexo mais irônico do mundo real. Nos teatros japoneses, os movimentos e as poses das marionetes são, ainda hoje, considerados o ideal ao qual os atores devem tender. E estou convencido de que o amor desse povo pelas marionetes tem sua origem na sabedoria de sua visão de mundo.”⁵⁸

Em 1909, Meyerhold traduz do alemão *Terakoya*, fragmento de peça de kabuki. Como muitas outras, essa peça foi escrita inicialmente para a forma do bunraku, na qual as marionetes são animadas por manipuladores vestidos de preto, que se colocam de modo bem visível em cena, ocupados com elas. Os sinais do interesse do encenador russo pelos bonecos no teatro — sob todas as suas formas, ocidentais ou asiáticas — são múltiplos. Mas, é evidente que ele não é o único artista na Rússia a se interessar por eles naquela época. Trata-se de uma corrente — os artistas da “época de prata”, Stravinski, Nijinski, Benois (pensemos especialmente em Petrushka), e, sobretudo, os escritores simbolistas que se apaixonam pela cena, como A. Bielyi ou F. Sologub. Vêm nas marionetes uma saída para a crise do teatro e o único caminho para realizar o drama simbolista em toda a sua plenitude. Sologub escreve: “E por que, então [...] o ator não deveria se comportar como marionete? Isso não ofende o homem. É a lei imutável do jogo universal: o

⁵⁶ V. Meyerhold, “Écrits sur le theater”, tomo 1, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁷ *Idem*, p. 210.

⁵⁸ *Idem*, p. 209.

homem é como uma marionete maravilhosamente organizada. Ele não pode escapar disso e não pode tampouco esquecê-lo.”⁵⁹ Meyerhold montou peças de Sologub e queria, aliás, apresentar uma delas em Paris, no Châtelet, em 1913, quando num primeiro momento seu projeto era fazer, ali, mais um espetáculo, além de *La Pisanella*, de D’Annunzio. Entretanto, só *La Pisanella* será montada na única “temporada estrangeira” de Meyerhold.⁶⁰

Ele não é, portanto, o único a se voltar para as marionetes, mas seu questionamento é duradouro e marca profundamente sua trajetória artística. Assim ele indaga, em 1917: “Oh, onde estás, *balagan* russo? Onde se escondeu Petrushka? [...] Onde estão os teatros de marionetes?” Juntamente com o circo, essas formas valem, para ele, muito mais que o “caldo” decadente apresentado pelos “teatros de atores”, onde o público se chateia.⁶¹ Assim, em 1926, bonecos em escala humana serão instalados no palco para o fim mudo, tão difícil de representar, de *O inspetor geral*, que Gogol descreve em uma longa rubrica. Essas figuras, personagens do espetáculo em efígie, causarão grande mal-estar ao público atônito, que hesitava entre aplaudir e permanecer quieto, elas ecoam também as linhas de “Menus propos”, nas quais Maeterlinck aquilata o pavor que “tais seres, semelhantes a nós, mas visivelmente dotados de uma alma morta”, podiam inspirar.⁶²

Terminaremos essa rápida abordagem recorrendo, mais uma vez, a Eisenstein e à amplitude de seu pensamento imagético. Em suas “Notas autobiográficas”, nas quais ele se recorda das aulas de Meyerhold no início dos anos 1920, “miragens e sonhos” mais do que aulas no sentido corrente do termo, Eisenstein abraça, numa potente ondulação ternária de sua memória, três períodos da vida

⁵⁹ Fiodor Sologoub, “Le Théâtre d’une seule volonté” (1908), traduzido em C. Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1994, p. 237.

⁶⁰ Cf. B. Picon-Vallin, “Meyerhold au Châtelet...”, in *Le spectaculaire du Romantisme à la belle Époque*, org. I. Moindrot, Paris: CNRS Éditions, 2006, p. 215-230.

⁶¹ Cf. V. Meyerhold, “Vive le jongleur!”, in *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, *op. cit.*, p. 290.

⁶² M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 463.

artística de seu Mestre, que ele apreende por meio do movimento de suas mãos, particularmente expressivas. (Meyerhold não dizia, depois de ter visto em cena, em 1935, o ator Mei Lanfang, que seria preciso cortar as mãos dos atores russos, visto que elas não lhes serviam de nada em sua atuação?) Ele evoca, então, sucessivamente, suas “mãos de ouro que fazem moverem-se os pequenos braços de ouro da marionete javanesa”; depois, suas mãos parecem que animaram o corpo esguio e anguloso da atriz-dançarina Ida Rubinstein (pintado por V. Serov em um célebre quadro), para seu papel totalmente mudo da primeira parte de *La Pisanella*, no Châtelet; e, enfim, seus dedos magros bruscamente suspensos no ar, que petrificam a “cena morta” de *O inspetor geral*, agrupando em semicírculo bonecos imóveis, depois que uma dança selvagemmente endiabrada tirou de cena aqueles que os bonecos representavam e que haviam ocupado o espaço durante todo o espetáculo.⁶³ Buscando penetrar nos segredos da força expressiva e emocional dessas “maravilhas teatrais”, que foram uma de suas fontes de inspiração, Meyerhold repensou, enriqueceu e transformou o jogo de seus atores, suas relações com os espectadores, e encontrou soluções para os mais árduos problemas de encenação.

⁶³ Cf. Eisenstein, “Iz avtobiografitceckih zapisok” (Trechos autobiográficos), in *Vstrečis Mejerhol'dom*, *op. cit.*, p. 220.