

1905 - As cidades de Maiakóvski ¹

Mário Fernando Bolognesi

Ler Maiakóvski é adentrar em um universo poético cujos componentes básicos são a revolta e a fé na vida. Não em vidinhas corriqueiras e macilentas, mas na vida transformada pela arte e pela revolução. Arte e revolução caminham juntas no trabalho artístico de Maiakóvski: algumas vezes, com o intuito de colaborar na construção do novo; outras, contestando o amesquinamento do cotidiano. No primeiro caso, a revolta impulsiona tarefas construtivas. No segundo, ela se manifesta como repúdio.

Estudar Maiakóvski, por outro lado, é defrontar-se com o fracasso da revolta e com o esmorecimento da fé na vida: é constatar o choque e o estilhaçamento do poético no dia-a-dia. Levando-se em conta o final melancólico que a arte de Maiakóvski (como ele próprio) vivenciou no expirar da década de 1920, sobre o anterior prazer da leitura se impõe o desmoronamento dos trabalhos da revolução e das vanguardas. Ambas se diluíram na burocratização da vida. No início da década de 1910, a vanguarda russa sacudia o horizonte artístico com uma bofetada. Pouco tempo depois, ela foi atingida por sucessivos golpes. Mais do que idéias, vidas estavam em jogo; mais do que desejos, a luta pela transformação social e artística recebia sentença de morte.

O tema da revolta está presente em toda a produção artística de Maiakovski. Em sua dramaturgia, duas obras tratam especificamente de um mesmo episódio histórico: a revolta de 1905. Nos dois casos, a cidade está exposta em seus momentos de maior conturbação. Curiosamente, o tema aparece em *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia*,² de 1913, peça inaugural do autor, e em *Moscou em Chamas*, de 1930, a última de suas obras dramáticas. Em ambas, a revolta está presente, porém por intermédio de prismas distintos que exemplificam as diversas formas e linguagens teatrais que o autor experimentou.

Vladimir Maiakóvski: uma tragédia foi escrita em um momento acirrado. Ela pertence a um período em que o Czarismo e seu projeto de industrialização passavam por profunda crise. A peça apresenta um experimentalismo cênico que se aposa das conquistas da poesia do Cubo-Futurismo, em meio ao predomínio, na Rússia, de um teatro simbolista. Ela é uma síntese da poesia dos cubo-futuristas e do teatro do Simbolismo russo.

A obra é fruto de um procedimento alegórico e tem na mutilação a imagem da alienação do homem russo. A *Tragédia* é uma imagem cênica abstrata, complexa, cuja compreensão exige o reportar-se à história. Isso significa averiguar, ainda que sumariamente, a situação caótica e perturbada dos anos que vão da Revolta de 1905 à Revo-

Professor do Instituto de Artes da Unesp, Campus de São Paulo (SP). Pesquisador CNPq.

lução de 1917. Nesse período, a sociedade russa vivia agudamente as contradições de uma economia concomitantemente agrária e industrial. Esta ordem incerta gerou uma configuração social de extremo conflito, cabendo aos trabalhadores da fábrica e do campo o ônus da desumanização. Esse fenômeno tem um contorno teórico específico e se circunscreve sob o conceito de alienação.

A história e sua compreensão indicam as bases sobre as quais se constroem as personagens e as imagens poéticas do texto. Quanto aos recursos formais, pode-se dizer que Maiakóvski, nesta peça, faz uso da metáfora (amplamente explorada pelo Simbolismo russo) e da metonímia (que tem presença marcante no Cubo-futurismo), conjugadas com o deslocamento do foco de imagem do sujeito para o objeto (próprio do Cubismo). O uso desses recursos e a recorrência a um quando histórico e conceitual configuram um procedimento formal específico: o alegórico. Esse procedimento confere à obra um tom reflexivo, aproximando-a de uma forma dramática trágica e contemporânea, que concebe a mutilação como uma imagem abstrata da realidade coisificada da Rússia.

A *Tragédia* é composta de dois Atos, um Prólogo e um Epílogo. Não é fácil descrever sucintamente o enredo da peça. Ele gira em torno de uma revolta que se manifesta sob dois aspectos: próximo ao fatural, há alusão a uma rebelião dos párias contra os gordos burgueses; essa rebelião, de cunho histórico, transforma-se na luta abstrata dos objetos contra os homens.

Com exceção do Poeta Maiakovski, as demais personagens compõem um vasto coro e apresentam uma determinada mutilação. Elas são concebidas como seres deformados, como silhuetas sombrias de humilhados. Não possuem sequer um nome. Definem-se apenas pela qualidade ou natureza de suas mutilações. São elas: Uma Mulher Enorme, amiga do Poeta; Velho com Gatos Negros e Magros; Homem Zarolho e Perneta; Homem com Uma Orelha; Homem sem Cabeça; Homem de Cara Longa e Macilenta; Homem com Dois Beijos; Jovem Convencional; Mulher com Lagrimazinha; Mulher com Uma Lágrima; Mulher com Uma Lagrimazona; Garotos Vendedores de Jornal (Beijos Infantis).

Todas essas personagens são fragmentos desprovidos de uma consciência de si. São seres deformados e transformados em coisas. A mutilação apresenta-se em dois níveis. Um primeiro, de ordem física, no qual se realça a ausência de partes do corpo, membros ou outros órgãos, tais como perna, olho, cabeça e orelha. O Homem com Uma Orelha, por exemplo, perdeu a outra no trabalho: ela se anexou a algum objeto, a alguma mercadoria. O Homem Zarolho e Perneta é, precisamente, o mensageiro, o encarregado de anunciar a sublevação dos objetos na cidade. Ele perde a perna em meio ao seu ofício e, paradoxalmente, ainda que zarolho, é aquele que vê a rebelião, enquanto os demais se prestam a discutir sobre a alma dos objetos. O de Cara Longa e Macilenta é um tipo cansado pelos anos, que não encontrou a felicidade. Ele propõe que se enforque o amor.

Um segundo nível se define pela manifestação exagerada de características

das personagens. O Homem com Dois Beijos é um tipo encantador que não sabe o que fazer com os beijos. Ele manifesta sua mutilação emocional e afetiva realçando a inutilidade dos beijos. O Velho com Gatos Negros e Magros, um velhote milenar, representante do tempo e da história, carrega gatos negros e esquilidos que, uma vez acariciados, proporcionam a fâsca elétrica. As Mulheres com suas lágrimas (pequena, normal e exagerada) são a expressão da dor e pedem ao Poeta que carregue suas mágoas.

No Prólogo, o Poeta pergunta aos espectadores se estes sabem a razão pela qual, em meio à tormenta, ele entrega sua alma para um banquete do futuro. Após esse questionamento, ele enumera fatos que configuram os tempos tempestuosos: o tédio enforcado sobre as alamedas de pedras; pontes retorcendo-se; o céu aos prantos; uma nuvem de boca torta; um servo morto a beijos; uma mulher grávida, a quem Deus dá um imbecil zarolho, etc. Terminada a narração da desordem, o Poeta convoca a todos para que se juntem a ele e partilhem de uma revelação advinda de sua poesia. Desta revelação resultará o encontro do homem consigo mesmo, quando seus lábios estarão prontos para imensos beijos. Finalmente, o homem encontrará harmonia com a máquina e uma roda de trem poderá abraçar o pescoço do Poeta.

No Primeiro Ato, o Poeta convoca e incita os mutilados para se rebelarem contra os burgueses. O Velho com Gatos Negros e Magros, no entanto, chama a atenção para a outra revolta, a dos objetos. A partir de então, todo o Primeiro Ato transcorre em torno da discussão sobre a natureza dos objetos, questionando acerca de suas almas. Ao final deste Ato, o Homem Zarolho e Perneta vem anunciar a revolta das coisas, que está tomando conta da cidade.

Passada a rebelião, no Segundo Ato, o Poeta está coroado em seu trono quando três mulheres trazem-lhe suas lágrimas. Ele não quer recebê-las: não sabe o que fazer com tantas dores. Diante deste dilema, aprecia o relato de um homem que recebe dois beijos de presente e não vê utilidade neles. Ao final, recolhe as lágrimas das mulheres para entregá-las ao Deus das Tormentas.

No Epílogo, o Poeta dirige-se ao público para afirmar que Deus é um ladrão. Interroga também sobre o responsável pela desumanidade das idéias. Termina sua narração voltando-se sobre si mesmo, ora como se fosse um galo holandês, ora como rei de uma república. Contudo, há momentos em que aprecia exclusivamente o seu próprio nome: Vladímir Maiakóvski.

A fábula apresenta uma certa unidade. Ela se inicia sob o signo da tormenta. Desenvolve-se, no Primeiro Ato, em torno das mutilações das personagens, problematizando a si, ao mundo e às coisas, em meio a uma rebelião exterior que, aos poucos, toma conta de toda a cidade. No Segundo Ato, passada a revolta, o Poeta se defronta, mais uma vez, com as dores humanas, sintetizadas nas lágrimas das três Mulheres. A dúvida toma conta da cena. Ao final da parábola do Homem com Dois Beijos, o Poeta resolve entregar os sofrimentos ao Deus provocador das tormentas. Assim, o principal motivo do enredo retorna à sua origem, após se cristalizar nas personagens mutiladas,

em meio a uma rebelião total das coisas. Não há, nesta trajetória, uma solução unívoca para tantas desgraças que se abatem sobre as personagens. Disso resulta um problema e não uma resposta.

Se houver algum vislumbre de uma totalidade para a sociedade capitalista esta se manifesta no caráter exemplarmente fragmentário da mercadoria. A unidade, portanto, não é mais a do sujeito, mas sim a do objeto fetichizado, que retorna como personificação das coisas e como coisificação das pessoas. As relações sociais entre os homens se expressam nas mercadorias, nos objetos. Os produtos retêm a trajetória de sua fabricação e a força de trabalho que participa de sua produção. Quando este estado de coisas se acirra, as condições materiais de produção e as relações entre as classes tornam-se insuportáveis. Nesses momentos, a alienação e a coisificação encontram-se em tão acelerado processo que uma única resposta torna-se viável: a sublevação. A rebeldia, então, se estende aos dirigentes, ao regime, aos instrumentos de produção, aos produtores e aos produtos.³ A *Tragédia*, de Maiakóvski, é uma exemplificação poética desta sublevação.

A mutilação das personagens e a personificação das coisas têm sua plenitude poética no relato do Homem com Dois Beijos. Ele recebe dois beijos de presente e não sabe como usá-los. Tenta calçar o maior, como se fossem galochas, para rebater o frio que adentra pelos buracos de seus sapatos. Os beijos não se prestam a isso e o homem joga-os fora. Em um deles crescem orelhas e logo o beijo começa a chorar. O homem, então, recolhe-o em alguns trapos, levando-o para casa. O beijo cresce desproporcionalmente e quer atacá-lo. Desesperado, o homem se enforca.

O Homem com Dois Beijos é uma personagem que se volta sobre si mesma. O recurso narrativo permite-lhe manter a necessária distância de seu dilema. Seu relato é complexo e deixa entrever uma espécie de parábola da industrialização e da alienação na sociedade capitalista, realçando os frutos inatingíveis da produção e a perda das essências subjetivas dos homens. O beijo é expressão poética materializada de conteúdos e valores humanos, como afeto, sensibilidade e amor. O homem quer inserir os beijos no cotidiano utilitário dos bens materiais.⁴ Mas eles não são objetos: para manifestar sua vitalidade, eles geram uma orelha, ou seja, uma vida. Acometido por um sentimento de piedade o homem recolhe este beijo com uma orelha e leva-o para casa, para colocá-lo em uma moldura, tal qual um oratório. Uma vez mais o sentido de utilidade se sobrepõe, desta feita com o intuito de transformar o beijo em um objeto de adoração. Este homem, portanto, está pronto a tomar o beijo como um fetiche e dar-lhe um valor de troca com o qual possa identificar qualidades espirituais e religiosas. Se isso ocorresse, o beijo estaria cristalizado em um objeto de culto. Mas isso não acontece. O beijo cresce e, deitado em um sofá, primeiro está risonho, mas depois se enfurece. O beijo se rebela contra o homem e contra o seu próprio estado. Ele manifesta o seu anseio de revolta querendo que o homem (personagem da parábola) reconheça sua própria alienação.

Mas, diante da perda de sua identidade e aniquilado pelo processo material da

existência, aquele homem não encontra forças para levar adiante uma sublevação. Os seus valores e qualificações explicitamente subjetivos se rebelam contra o próprio homem, que termina por se enforçar. Nesse momento, evidencia-se sua objetivação e ele passa a ser um simples meio, uma coisa sem expressão ou vontade próprias, que se deixa levar unicamente pelas necessidades do mundo da produção. Comparado ao beijo (objeto-homem), aquele homem-objeto está em estado de inferioridade. O beijo se rebela e o homem sucumbe diante de uma situação aparentemente insolúvel. Com isso, a rebeldia do objeto é expressão poética da ausência de rebeldia do homem. Este paradoxo evidencia a transferência de conteúdos e valores do homem para o objeto. Tem-se, aqui, um caso típico de deslocamento do foco de imagem, um recurso formal que enfatiza a transformação do homem em mercadoria.

Realçando ainda mais esse estado de coisificação, a parábola termina por apresentar mulheres como fábricas sem chaminés que produzem milhões de outros beijos, no ritmo alucinante das indústrias.

A *Tragédia* se desenvolve tendo em vista uma ação exterior, a rebelião dos objetos, e se porta como uma reflexão sobre ela. Fazendo uso do recurso narrativo, através de imagens poéticas e das metáforas imagéticas das personagens, a peça apresenta uma cena essencialmente pictórica, em um universo abstrato, racional e racionalizador da alienação. As imagens cênicas remetem ao mundo externo, cujo sentido pleno só se efetiva no exercício intelectual do espectador.

A obra fala dos párias da cidade em uma Rússia capitalista, dos anos que antecedem a Revolução de 1917. O reportar-se à história não se dá pelo respeito à exatidão, no cenário e na indumentária. A peça se refere aos elementos constituintes e primordiais da contradição do capitalismo, por intermédio dos resíduos do trabalho alienado. Ela não reproduz a vida e a história, tal como elas se deram. *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia* procura refletir sobre o estado específico da mutilação do operário russo, através de figuras alegóricas, fragmentadas, desprovidas de uma consciência de si. Ela é um processo de intelecção acerca dos principais dilemas da cidade. Maiakóvski, nesta obra, para falar dos desgarrados sociais que perambulam pela cidade, assume os bens materiais como jogo contraditório entre a personificação dos objetos e a coisificação dos homens.

Pode-se falar desta obra como uma tragédia contemporânea. Ela não comporta um herói, porém assume de vez o caráter coletivo da coisificação que se sedimenta na contradição entre as classes sociais. Este herói coletivo está esfacelado em dores diversas, unidas entre si pela mutilação, na ausência de uma consciência íntegra e na perda imagética de membros do corpo e de qualidades subjetivas. A *Tragédia* apresenta a contradição trágica da alienação, na relação entre trabalho e propriedade privada. Ela se volta sobre o seu presente, na tentativa de compreendê-lo, tendo em vista, porém, o futuro.

A manifestação plena desta contradição trágica se manifesta no relato do Homem com Dois Beijos. Os beijos são uma espécie de imagem poética da essência da

mutilação e coisificação humanas, que termina com o enforcamento. A morte, que em muitas tragédias áticas é o clímax do conflito, momento concomitantemente terminal e inaugural, na peça de Maiakóvski é a expressão máxima da contradição que compõe o tema da peça. O enforcamento dá um desfecho, no enredo, à mutilação e, ao mesmo tempo, dado o seu reconhecimento, faz ascender à consciência a dimensão trágica da alienação em sua plenitude.

Passados dezessete anos, e após a Revolução de 1917, Maiakóvski retornou ao ano de 1905. Em Janeiro de 1930 ele foi convidado a escrever uma pantomima circense para comemorar os 25 anos da rebelião. No mês seguinte, Maiakóvski entregou uma primeira versão, denominada *O Ano 1905*. Em Março do mesmo ano ele a reescreveu, dando-lhe o título definitivo, *Moscou em Chamas*. A primeira versão foi montada no Primeiro Circo de Moscou, em 21 de Abril de 1930, portanto, após a sua morte. Nesta encenação participaram artistas de circo, estudantes de teatro, alunos das escolas de circo e unidades da cavalaria.

Contando com a colaboração do poeta Óssip Brik, a peça foi escrita em um momento decisivo para a União Soviética. Cada vez mais o burocratismo avançava, na política e nas artes. Naquele momento, Maiakóvski compôs uma espécie de epopéia documental do movimento revolucionário, voltando-se para a data de 1905 em busca da origem e do fortalecimento dos ideais que fariam eclodir a Revolução de 1917. A construção cênica, contudo, corresponde a um intento radical de solidificar a teatralidade, uma bandeira surgida nas experiências teatrais russas da década de 1910. Os elementos circenses coroam o processo de re-teatralização do teatro russo.

Moscou em Chamas não é uma representação teatral no circo: é um espetáculo circense de grandes proporções.⁵ Os traços originais e específicos do circo são tomados como elementos significantes, a base mesma de uma forma de representação. É o circo teatralizado, quando se mantém o aspecto feérico do espetáculo circense, associado a uma perspectiva política.

A obra não tem um enredo.⁶ Para abordar os acontecimentos de 1905, Maiakóvski faz uso das potencialidades circenses. Ele não somente dramatiza números e atrações de circo, como também coloca a linguagem circense como subsidiária ao desenvolvimento dos quadros. Assim, trapézios, acrobacias, saltos, entradas clownescas e até uma pantomima aquática compõem o universo significativo do espetáculo, que em todos os momentos se reporta às circunstâncias históricas. No trapézio voador, por exemplo, os policiais perseguem um operário militante, que distribui panfletos. Ele salta de um trapézio ao outro, enquanto os policiais-palhaços se enrolam de modo cômico em suas pistolas e espadas. A ascensão de Kerenski é representada por saltos de um palhaço por entre arcos.

O procedimento para se alcançar um espetáculo feérico dessa natureza já vinha sendo pesquisado na Rússia. A paixão dos futuristas pelo universo do circo⁷ e de outras formas populares de espetáculo era de todo conhecida. Maiakóvski trouxe para *Moscou em Chamas* o princípio da montagem, presente em várias experiências tea-

trais das vanguardas. Aqui, no entanto, a montagem busca a precisão histórica da cena, ou das personagens.⁸ A montagem propiciou ao Autor a renúncia a um enredo dramático para solidificar, no picadeiro circense, uma veracidade documentária.

A peça é uma espécie de síntese de todas as diversas experiências soviéticas de vanguarda do período, que aproximam o circo ao teatro. Concomitantemente, ela inaugura uma opção diferenciada de espetáculo de massa, uma forma cênica radical na sua opção política, que procura na associação entre circo e teatro o veio de uma possibilidade renovada de espetáculo.

A palavra (e no caso de Malakóvski não é uma palavra qualquer, mas sim poética e politicamente trabalhada) traz ao circo um elemento rico em significação, essencial para definir quadros e consolidar personagens. Desta associação da cena teatral com o circo, da caracterização histórica das personagens com as proezas circenses resulta um significativo avanço para a história do espetáculo circense,⁹ na medida em que o coloca com possibilidades de situar historicamente certas temáticas ou de politizar a ação corporal dos acrobatas. O conceito de encenação, que desde fins do século XIX revolucionou o teatro, agora adentra a arena do circo. Também sob esse aspecto, *Moscou em Chamas* é uma ruptura com a tradição, ruptura esta que vinha sendo perseguida pelos diretores teatrais e por muitos artistas do circo soviético, particularmente os palhaços.

Os palhaços russos abandonaram as características ocidentais dos clowns e procuraram novos caminhos, em conformidade com o novo que a época almejava. Eles colocaram os velhos estigmas da arte clownesca em um novo registro. Sobrepujaram a oposição básica da comicidade circense, marcada por caracteres distintos, a saber, de um lado o Clown Branco e, de outro, o Augusto. Ao primeiro, associa-se a imagem da autoridade, da ordem, da educação, da honra etc.; o Augusto, por seu turno, é o desastrado, o desajeitado, o ingênuo, o ignorante, aquele que é motivo de chacotas e o receptor das bofetadas. Em suma, um dominador e um dominado. Esta oposição resulta de origens distintas de cada um dos tipos. O Clown Branco tem seus laços com a tradição aristocrática do circo e todos os seus atos e posturas corroboram essa filiação. Ele é, em última instância, a voz da autoridade e da norma, aquele que repõe a ordem, a tradição e, por conseguinte, uma suposta inalterabilidade histórica. O Augusto, por seu lado, advém da Revolução Industrial, como a denunciar o não enquadramento do homem ao macacão que uniformiza o operário.¹⁰ Ele não deixa de ser uma revolta com a transformação do trabalhador em mercadoria.¹¹

Diante do antagonismo prevalecente no circo europeu, após a Revolução de 1917, os palhaços russos procuraram outros caminhos para a comicidade. Essa busca levou-os ao encontro de personagens conhecidas, e Chaplin foi a principal delas. Os russos amenizaram ou até mesmo retiraram por completo a maquiagem característica dos palhaços. Aos pouco, no entanto, se distanciaram do tipo humilde e maltratado de Chaplin e procuraram uma maior familiaridade com sua época. Como exemplo, pode-se citar Karandash, que só terminou a moldagem de seu tipo ao final dos

anos 30. Ele se afastou da figura esquemática para alcançar uma personagem orgânica e contraditória.¹²

A significativa trajetória da arte clownesca soviética é apenas um dos aspectos da transformação do circo, naquele país. O ponto de partida dessa transformação foi a preocupação com a política, ou, para ser mais preciso, o marco inicial dessas mudanças foi o movimento revolucionário. Do mesmo modo em que este motivou uma parte substancial das artes (especialmente as vanguardas), também provocou e estimulou alterações profundas no espetáculo circense e a transformação da arte dos palhaços é um elemento somente, no interior de todo o complexo do circo.

As idéias revolucionárias trouxeram o estímulo para a transformação do espetáculo, quer seja porque colocou a política como uma necessidade cotidiana de debate, compreensão e superação, quer seja porque acirrou o contraste entre as tarefas práticas, no âmbito do social e do econômico, e as práticas artísticas diversas. Nesse contexto, para as artes de um modo especial colocava-se o imperativo da busca desenfreada do novo, como se descortinasse diante dos artistas um leque infinito de possibilidades, aliado ao desejo de construção de uma poética inovadora e plausível.

Na amplitude desse quadro, a transformação da prática artística centrou-se na pesquisa e na recuperação dos diversos momentos da história das artes e do teatro e também no desenvolvimento de novas técnicas. O intuito era romper com os padrões vigentes, que no teatro centravam-se em torno do Naturalismo, para poder alcançar o contorno explícito da política. Tratava-se, naquele momento, de politizar a arte e a principal opção para se alcançar essa meta se deu em torno da transformação e da superação das técnicas naturalistas, aliadas aos temas que a nova sociedade impingia.

As artes cênicas, de um modo geral, participaram ativamente dessa busca. O teatro e seus principais encenadores, a dança e seus coreógrafos expoentes, o circo e seus diretores se lançaram na busca e na transformação técnica, tendo como aliados poetas, pintores, músicos, atores, dançarinos, palhaços e acrobatas. Neste aspecto, a pantomima circense de Maiakóvski, *Moscou em Chamas*, foi um significativo exemplo. Através do princípio da montagem, o Autor procurou dramatizar o circo, contribuindo sobremaneira para a renovação do espetáculo circense. De fato, não se pode falar que a obra seja somente um roteiro para circo - embora preencha esse aspecto - como também não pode ser considerada como uma peça teatral, muito embora também o seja. *Moscou em Chamas* é um exemplo de confluência e de associação de linguagens. Técnica e politicamente, a peça é significativa porque aponta para uma forma artística inovadora, que não está alheia aos problemas políticos e sociais.

NOTAS

1 Texto apresentado, parcialmente, em 22.10.01, no Seminário *O Teatro e a Cidade*, no Centro Cultural São Paulo, evento organizado pelo Departamento de Teatro da Secretaria da Cultura do Município de São Paulo.

- 2 As primeiras denominações da peça *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia* foram *A Estrada de Ferro* e *A Revolta dos Objetos*. (RIPELLINO, 1971: 45) O segundo título deixa entrever o tema abordado; o primeiro remete, alusivamente, ao ambiente russo, evocando o Plano de Industrialização czarista. Contudo, o título com o qual a obra ficou conhecida é resultado de uma confusão com a Censura, que deu permissão para a representação da peça *Tragédia Vladimir Maiakóvski*, tal como inscrito na primeira página do texto original. (RIPELLINO, 1971: 46)
- 3 "...los obreros sublevados, destruyen las mercancías ajenas que les hacen la competencia, destrozan las máquinas, pegan fuego a las fábricas, pugnan por volver a la situación, ya enterrada, del obrero medieval." (MARX & ENGELS, 1961: 81)
- 4 Expressão da produção de mercadoria, o valor de uso é seu primeiro atributo. Não é, em todo o caso, para o capitalismo, o essencial.
- 5 Ver FEVRALSKI, 1975:10.
- 6 Nos dizeres de Ripellino, "É uma seqüência de cartazes, unidos com toda a astúcia de uma montagem cinematográfica. Renunciando à trama em nome da veracidade documentária, Maiakóvski parece reassumir ao máximo o interesse do LEF pela crônica e pela 'fatografia'." (RIPELLINO, 1971: 220)
- 7 Ver, por exemplo, SCHECHTER, 1998: 41-51.
- 8 "Maiakóvski serviu-se até da pantomima náutica para ilustrar um período político, precisamente o início da luta pelo *kolkhozes*. Saltando para baixo da cúpula, um *kulák* (variação da figura tradicional do 'gordão de guta percha') afunda na água que se derrama numa turbina. Da água borbulhante surgem como enormes bolhas grande número de bolas. Os 'pioneiros' pescam depois um fantoche que representa o *kulák* e desmontam-no, jogando os pedaços num saco." (RIPELLINO, 1971: 220)
- 9 Experiência similar de associação do circo ao teatro e à dança é explorada pelo Cirque du Soleil, freqüentemente sem a presença da palavra e sem a dimensão histórica e política que caracterizou a experiência soviética
- 10 Ver AUGUET, 1982: 154.
- 11 Para uma visão mais detalhada dos tipos cômicos circenses ver BOLOGNESI, 2003: 57-90.
- 12 "Karandash é extraordinariamente natural e plerótico graças à diversidade de matizes de seu modo de ser. O clown que encarna uma faceta de caráter apenas, ou uma única paixão, adoece por força do esquematismo. Em essência, não é uma fisionomia, porém, nada mais que uma careta. Em contrapartida, Karandash é cândido enquanto astuto, é valente e um tanto medroso... Esta unidade orgânica com diferentes traços de caráter formam uma imagem viva e palpitante, rica em impulsos espirituais." (TRIVAS, 1975: 41)

BIBLIOGRAFIA

AUGUET, Roland. *Les Fêtes Populaires et le Comique Clownesque*. In: FABBRI, J. & SALLÉE, A. *Clowns & Farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Edunesp, 2003.
- DEÁK, F. *The Agitprop and Circus Plays of Vladimir Mayakovsky*. *The Drama Review*, n. 17 v.1, New York, 1973, p. 47-53.
- FEVRALSKI, A. Moscú en llamas. In: LITOVSKI, A., comp. *El Circo Soviético*. Moscou: Ed. Progreso, 1975, p. 309-314.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Opere. Teatro e altri scritti*. 3 v. Roma: Ed. Riuniti, 1958.
- MARX, Karl. & ENGELS, Fredrich. *Biografía del Manifiesto Comunista*. México: Cia. General de Ediciones, 1961.
- RIPELLINO, Angelo. Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SCHECHTER, Joel. *The Congress of Clowns and Other Russian Circus Acts*. San Francisco: Kropotkin Club of San Francisco, 1998.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski Através de sua Prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- TRIVAS, M. *El Sabio Arte de Karandash*. In: LITOVSKI, A., comp. *El circo soviético*. Moscou: Ed. Progreso, 1975, p. 39-58.
- TROTSKI, Leon. *1905 – resultados y perspectivas*. 2 v. S.I.: Ruedo Ibérico, 1971.
- VITALE, Elodie. *Art et Politique dans l'Avant-garde Russe*. *Revue d'esthétique*, 24 (4): 348-358. Paris: 1975.