

A Acção de Artistas e Designers Russos no Âmbito da Cenografia para Teatro: Quando o Telão deu Lugar à Experimentação

**Mónica Romãozinho*

Resumo

No início do séc. XX, destaca-se a acção de artistas e designers russos no âmbito da cenografia para Teatro. O atraso industrial sentido na Rússia pós-revolução faria com que a tecnologia não acompanhasse o trabalho criativo empreendido pelos designers da vanguarda artística. Nesta perspectiva, assiste-se a experimentações particularmente inéditas sob o ponto de vista plástico e construtivo no contexto pedagógico e da criação cenográfica, designadamente as concepções idealizadas pelos construtivistas. Em 1925, alguns destes projectos seriam expostos na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, surpreendendo o público pelo seu sentido de modernidade. Encenavam-se peças de carácter revolucionário, bem como outras que ilustravam a vida quotidiana, estreitando-se a relação entre o público e a mensagem ideológica que se pretendia comunicar. Pretende-se com o presente artigo, analisar num primeiro momento, as principais rupturas face a um passado fortemente marcado pela concepção clássica de teatro à italiana. De seguida, interessa-nos dissecar os significados e princípios presentes na composição espacial de algumas arquitecturas efémeras representativas da acção da vanguarda artística, particularmente vinculadas à utopia de um teatro novo para um homem novo.

Palavras-chave: *abstracção - cenografia - design - exposição - utopia*

Abstract

At the beginning of the 20th century, the trials undertaken by artists and Russian designers have changed the context of set design for Theater. The industrial backwardness felt in post-revolution Russia would make the technology did not accompany the creative work undertaken by the artistic avant-garde designers. In this sense, we are witnessing particularly unpublished experiences under the plastic and constructive point of view in the pedagogical context and scenic creation, namely the concepts developed by constructivists. In 1925, some of these projects would be exposed at the International Exhibition of Modern Industrial and Decorative Arts held in Paris, surprising the audience by their sense of modernity. Revolutionary plays and other illustrating daily life were staged up, narrowing the relationship between the public and the ideological message that was intended to be communicated. The aim of this article is to analyze at first, the main breaks over a past strongly influenced by the classic design of the Italian theater. Then we are interested in dissecting the meanings and principles present in the spatial composition of some ephemeral architectures representative of the action of the artistic avant-garde, particularly related to the utopia of a new theater for a new man.

keywords: *abstraction - set design - design - exhibition - utopia*

O teatro como instrumento de mudança

No contexto das vanguardas artísticas do início do século XX, destacam-se as experimentações empreendidas por artistas e designers russos. Dado o atraso industrial sentido na Rússia no período que se segue à revolução de 1917, o teatro funcionava, à semelhança da escola artística VKHOUTÉMAS¹, como um veículo privilegiado para experimentações inéditas sob o ponto funcional, construtivo e plástico. A pedagogia do VKHOUTÉMAS, instrumento de propagação das ideias construtivistas, apresentava ideias comuns à BAUHAUS. Se artistas e designers russos, de que é exemplo El Lissitzky (1890-1941), deram conferências na Europa ou promoveram publicações dedicadas à área², debruçando-se sobre as suas experimentações, por outro lado, artistas ocidentais como Moholy Nagy (1895-1946), colaboraram com a vanguarda soviética em publicações e exposições (TUPITSYN, 1998, p.8). Colocar o design e os futuros designers ao serviço da indústria era um dos objectivos fundamentais da escola mas o tecido industrial apresentava-se ainda subdesenvolvido quando comparado com o contexto alemão.

Também o teatro correspondia a um instrumento mais eficaz de mudança da sociedade, livre de constrangimentos, assumindo-se como território de experimentação contínua. Em 1925, projectos de cenografia seriam expostos na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, mais especificamente no Grand Palais (Fig.1). Se o pavilhão vermelho, representativo da então URSS, concebido para Konstantin Melnikov (1890-1974), surpreendeu o público pela sua linguagem inovadora e pelo valor simbólico das suas alas entrecruzadas³, este sentido de modernidade era reafirmado na secção de teatro como podemos constatar pelo respectivo catálogo: “De todas as artes, a arte teatral é a que exerce maior influência entre os grandes movimentos sociais. Ela reflecte mais vivamente as novas correntes, tendências e aspirações artísticas modernas” (VÉTROV, 1925, p.99)⁴.



Fig. 1- Pormenor da Secção de Teatro na Exposição de Artes Decorativas e Industriais. Varvara Stepanova. *A constructivist Life*. Londres: Thames and Hudson, p.75, 1988.

Pretendia-se romper com a imagem propagada pelas encenações tradicionais, assentes na suspensão de vastos telões pintados que simulavam interiores e exteriores. A pintura dava lugar à construção. As novas concepções eram fundamentalmente impulsionadas pelos protagonistas de movimentos como o Cubo-Futurismo ou o Construtivismo. Interpretavam-se peças de carácter revolucionário, bem como outras que ilustravam

¹ Oficinas superiores estatais da Arte e da Técnica (Vyschiy Khoudojestvienno-tekhnicheskij masterskiy) que nasceram da unificação de três escolas pré-existentes (em 1920), que estiveram ligadas a grupos artísticos e culturais como o IZO (Secção do Commissariado do povo para a instrução) ou ainda o INKHOUK (Instituto da Cultura Artística). Em 1927, tornar-se-ia Vkhoutéine (Vyschi Khoudojestvienno-tekhnicheskij institut – Instituto Superior de Arte e Técnica), que por sua vez seria fechado em 1930.

² El Lissitzky e Iya Ehrenburg (1891-1967), escritor russo residente na Alemanha, editaram a revista cultural Veshch (Objecto).

³ Que ao olhar do público simbolizariam a união das várias repúblicas que integravam a URSS. Foi-lhe atribuído o maior prémio pela Comissão Francesa.

⁴ Tradução livre da autora. «De tous les arts, l'art théâtral est celui qui subit le plus influence des grands mouvements sociaux. Il reflète plus vivement les nouveaux courants, les tendances et les aspirations artistiques modernes.»

a vida quotidiana, estreitando-se a relação entre o público e a mensagem ideológica que se pretendia comunicar. As cenografias destacam-se pelo seu carácter construtivo, resumindo-se em alguns casos a equipamentos modulares e multifuncionais concebidos por designers que trabalhavam paralelamente nas indústrias.

Em 1918, o próprio Lenine (1850-1924) empreendera um plano propagandístico monumental, inspirado na Cidade do sol (Civitas Solis, 1623) de Campanella (1568-1639), com o fim de iluminar uma sociedade predominantemente iletrada. Os espectáculos de rua desempenhavam um papel muito importante, destacando-se a celebração do 1º aniversário de Outubro, quando Nathan Altman (1889-1970) interveio na praça em frente ao Palácio de Inverno da então Petrogrado, cobrindo as fachadas de todos os edifícios, assim como o obelisco central com desenhos e construções cubo-futuristas (Fig.2).



Fig. 2- Celebração do 1º aniversário de Outubro. Nathan Altman. *Ideal Cities, utopianism and the (un)built environment*. Londres: Thames&Hudson, p.186, 2002.

Em 1919, dava-se a nacionalização do teatro e do cinema. O teatro abandonara os recintos tradicionais, assumindo-se como instrumento pedagógico, capaz de chegar, não só aos espaços urbanos e praças que reviviam através deste os acontecimentos históricos da revolução, como também às periferias, onde se organizavam verdadeiros festivais políticos. Vsevolod Meyerhold (1874-1940), por exemplo, levou à cena, não só peças de carácter revolucionário como, ainda, peças que ilustravam a vida quotidiana. Estes eventos exprimiam-se pela excentricidade, maquinismo e manifestações de carácter político-propagandista. Eram encenados espectáculos monumentalistas e centenas de pessoas participavam em desfiles, marchas de bandas musicais, concertos de fábricas orquestradas e sirenes de barcos, coros em massa e desfiles, paradas militares e exibições de grupos de ginástica. Carros, carruagens, comboios, aeroplanos, hidroplanos, decorados festivamente, percorriam o país, com o objectivo de levar a cultura às massas.

As divergências entre passadistas (ligados ao conceito de teatro como arte decorativa) e iconoclastas eram evidentes e seriam agravadas pela criação do jornal LIEF (MARCADÉ, 1995, p.447)⁵, associado à segunda tendência e encabeçado pelo poeta Vladimir Maiakovski (1893-1930). A LIEF clarificava perante o público os objectivos e acções de um grupo que defendia a recuperação das ideias marxistas, contando com a colaboração de personalidades como Sergei Tretiakov (1892-1936) e inúmeros construtivistas. Contudo, o objectivo fundamental era combater os artistas que davam continuidade à arte tradicional graças à NEP (Nova Política Económica), que requisitara quadros profissionais da sociedade anterior - arquitectos Ivan Joltovsky (1867-1959) e Alexei Chtchoussiev (1873-1949), por exemplo. Se, por um lado, um modernismo abstracto e futurista representava uma ruptura total em relação à tradição tsarista, por outro, este grupo estava intimamente vinculado à instrumentalização de massas.

Em alguns casos, o teatro correspondia a um veículo mais popular de difusão de utopias do tipo social – presentes nos espectáculos de rua, paradigmas abandonados com as medidas económicas da NEP. Há uma utopia nestas cenografias porque através deles é possível concretizar novos conceitos, novas teorias, novas plas-

⁵ Frente de esquerda pelas artes (Liévy front). 1923-1925. Suportada pelo partido e pela editora GOSIZDAT e veículo de teorias futuristas, construtivistas e produtivistas. Apoiava o cinema de Vértov, assim como o design produzido por Rodchenko, Stepanova e Popova. O jornal acabaria por ser abandonado pela GOSIZDAT, retomando a sua actividade sob o nome de Novy Lief (1927-1928).

tidades, mais dificilmente concretizáveis na arquitectura por questões construtivas ou de ordem orçamental e nas artes plásticas, pois a sua abstracção raramente alcançava as massas.

É paradoxal o facto daquela arte cénica seguir os mesmos meandros da abstracção, ao mesmo tempo que o movimento, os mecanismos construtivistas associados ao fascínio nutrido pela máquina e pelo progresso tecnológico fariam com que o público reconhecesse nela marcas vivas do quotidiano, numa realidade então vivida, interiorizando a utopia de um futuro que começava a ser então construído.

Um novo Teatro para um novo Homem: principais rupturas

Se a arte teatral russa era mesmo antes da revolução reconhecida internacionalmente pelas suas óperas, bailados e criações do Teatro Artístico de Moscovo (1898), esta mesma arte cénica procurava descobrir novos modos de interpretação, novos procedimentos artísticos (VÉTROV, 1925, p.99). Visava-se ultrapassar a estaticidade fomentada pelo teatro à italiano: “é, sobretudo em acção e em movimento que a arte teatral se revela” (VÉTROV, 1925, p.99)⁶. A utopia do teatro de vanguarda implicaria rupturas particularmente incisivas no caso dos construtivistas e repercutia-se na organização do palco e/ou plateia, cenário, figurinos.

Pretendia-se abandonar qualquer princípio decorativo e os elementos frontais da representação cénica tradicional, o que conduziria a uma conseqüente desvalorização do papel até então desempenhado pela pintura. O papel do actor deveria ser evidenciado e nunca ultrapassado pelo peso visual dos próprios cenários. E se a interpretação desse mesmo actor se desenrolava no espaço tridimensional, o cenário deveria dar uma resposta funcional plena, desenvolvendo-se em comprimento, largura e altura. A pintura de telão seria, deste modo, ultrapassada por uma exploração plástica e volumétrica. O pintor daria lugar ao artista construtor. Os telões seriam substituídos por mecanismos complexos, por plataformas, por passarelas, por escadas, por rampas e superfícies móveis, capazes de se adaptarem ao carácter da peça e ao papel do actor. Na sua concepção espacial, o teatro oferecia aos artistas construtivistas e produtivistas a possibilidade de exercer a sua capacidade criativo-construtiva através da criação de cenários complexos e articulados, que transmitiam referências alegóricas de um modelo dinâmico de cidade. A máquina estaria conceptualmente presente nesta utopia espacial que acompanharia a velocidade das transformações sociais da Rússia de então.

Paralelamente à desvalorização da componente pictórica em detrimento da espacial, faltava suprimir a distância que separava o palco dos espectadores e respectiva hierarquização da própria plateia: “O novo teatro não esquece mais o espectador” (VÉTROV, 1925, p.101)⁷. A supressão do desnível seria um gesto capaz de integrar o espectador no próprio drama, transmitindo ao público este impulso de mudança. O sentido de acção, aliada ao movimento, opõe-se contra a passividade do passado e a introdução desta dinâmica na concepção espacial e no comportamento do actor é francamente impulsionada pelos universos cinematográfico e circense.

Esta visão advém fundamentalmente da adopção das teorias elaboradas por Vyacheslav Ivanov (1866-1949) ainda anteriormente à revolução⁸, filósofo e poeta responsável pelo nascimento de um conceito utópico de teatro que marcaria o imaginário de teóricos mais tarde ligados ao PROLIETKULT⁹ (MARCADÉ, 1995, p.450) e à LIEF, anteriormente referida. Para Ivanov, o teatro nada tinha a ver com a estética, mas sim com o bom e verdadeiro, em contraponto à ilusão do teatro (RUDNITSKY, 1988, p.9).

O construtivismo contamina a atmosfera cenográfica mas, quer o cubo-futurismo, não deixariam de brilhar quando traduzidos sob a forma de volumetrias dinâmicas e coloridas. Uma das peças expostas na exposição de 1925 consistia na maquete para A Princesa Turandot (Fig.3) de Carlo Gozzi (1720-1806), cenário concebido por Ignaty Nivinsky (1880-1933), por encomenda do Estúdio Vakhtangov (1922). A encenação estaria a cargo de Yevgeni Vakhtangov (1883-1922). Jean-Claude Marcadé fala-nos da existência de um cubismo europeu de carácter futurista pois a obra Nu descendo uma escada de Marcel Duchamp (1887-1968), mesmo que não conhecida por muitos artistas russos, correspondia a uma estrutura cubis-

⁶ Tradução livre da autora. “C’est en action surtout et en mouvement que l’art théâtral se révèle.”.

⁷ Tradução livre da autora. “Tout en accordant le maximum d’attention à l’acteur, le nouveau théâtre n’oublie pas non plus le spectateur”.

⁸ A problemática do teatro do futuro constituiu-se como objecto de reflexão por parte de vários pensadores, no período compreendido entre 1905 (1ª tentativa de revolução) e 1917 (Revolução de Outubro).

⁹ Cultura operária (Prolétarskaya Kouloura). Grupo fundado em 1917, na primeira conferência da Organização Proletária da Cultura e da Educação. Entre 1918 e finais de 1920, mais de 300 PROLIETKOULT foram criados em cidades russas e mais de uma vintena de revistas terá sido publicada em Moscovo, Petrogrado e Samara. O PROLIETKOULT aproximava-se da ideia de cultura operária de A. Boganov, uma ideia colectiva fundada em valores específicos: o trabalho de organização do mundo e destruição de totalitarismos autoritários que marcavam a história da humanidade. Após a integração no NARKOMPROS (Comissariado do povo para a instrução), imposta por Lenine, estes grupos continuariam a agir de modo autónomo até à sua dissolução em 1932.

ta impulsionada pelo movimento (MARCADÉ, 1995, p.90). Marcel Duchamp, amante do xadrez, afirmaria aliás que

Uma partida de xadrez é uma coisa visual e plástica e se não é geométrica no sentido estático da palavra é uma mecânica visto que se move; é um desenho é uma realidade mecânica. As peças não são belas por si mesmas nem a forma do jogo mas o que é belo – se a palavra “belo” pode ser usada – é o movimento. (...) Imaginar o movimento ou o gesto é que faz a beleza neste caso. (CABANNE, 2002, p.25).

Para o pintor russo Kasimir Malevitch (1879-1935), o futurismo apresenta três estados: o cinético, o cubo-futurista e o dinâmico. A maior parte dos artistas russos pôde desenvolver os primeiros (Malevitch e Alexandra Exter, por exemplo), mas o caso do cubo-futurismo mereceria uma especial atenção. As cores utilizadas remetem-nos a uma tradição eslava de arte multicolor e de contraste entre quente e frio, distante de um cubismo de Picasso (1881-1973) ou Braque (1882-1963). As gradações tonais operadas por Malevitch a partir destas cores (vermelho, rosa, laranja, azul de Prússia, verde, indigo, malva, branco, negro) aproximavam-se mais da obra de Fernand Léger (1881-1955).



Fig. 3- A Princesa de Turandot, com cenário projectado por I.Nivinsky. Russian and Soviet Theatre, Tradition and the Avant-Garde. Londres: Thames & Hudson, p.83, 1988.

Na peça A Princesa de Turandot, volumes geométricos assimétricos e de planos com inclinações contraditórias suscitam a instabilidade visual no palco, alimentando uma nova relação entre o público e a cena. Vários pontos de vista eram apresentados simultaneamente e frontalmente através de superfícies de contraplacado, planos flexíveis em suspensão, elementos figurativos como pórticos ou janelas, mergulhados numa luz metálica e que contrastavam com o recurso a um objecto banal como uma cadeira convencional de madeira. A atitude dos actores era irónica: entravam e saíam, improvisavam, comunicavam com o público.¹⁰

O Teatro Kamerny, criado em Dezembro de 1914 sob a direcção de Alexander Tairov que rejeitava quer o naturalismo de Stanislavsky quer a teatralidade consciente de Meyerhold, assinalava a transição entre a concepção cénica antiga e as do futurismo e construtivismo. Os artistas não se limitam a actuar mas são treinados para dançar ou pantominar: “O palco é o palco: uma arena para a performance do actor” ¹¹(RUDNITSKY, 1988, p.14). Visava-se comunicar ao público este movimento utópico em direcção a um novo mundo, sob a forma de projectos como Fedra, Giroflé-Giroflá ou The man who was Thursday.

Esta utopia percorreria a Europa, com o intuito de destronar opiniões erróneas relativamente à cultura soviética. Por outro lado, o Teatro Kamerny destacava-se pelo interesse nutrido pela leitura do ocidente, designadamente John Millington Synge (1871-1909), Paul Claudel (1868-1955), Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), Eugene O’Neill (1888-1953) ou John Dos Passos (1896-1970).

10 Os alunos do Estúdio conhecido como Vakhtangov (3º estúdio do Teatro Artístico de Moscovo), envolvidos na peça, eram Yury Zavadsky, Tsetsilia Mansurova, Boris Schchukin, Ruben Simonov, entre outros.

11 Tradução livre da autora. «The stage is the stage: an arena for the actor’s performance”.

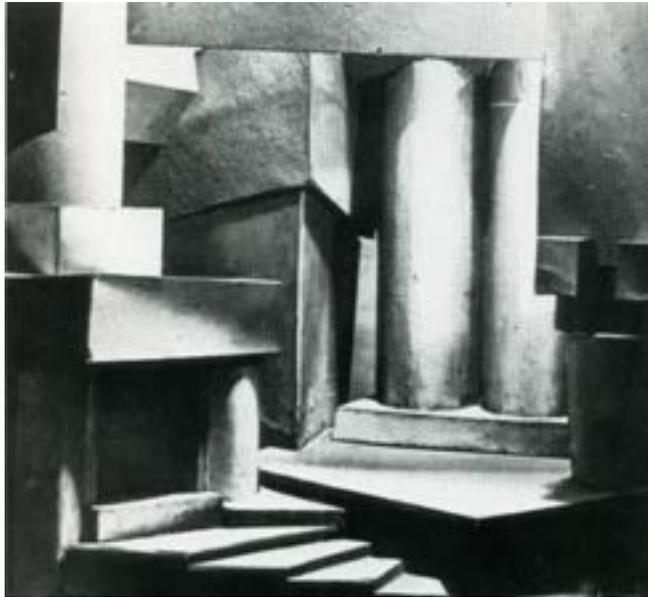


Fig. 4- Fedra, com cenários de Vesnine. Russian and Soviet Theatre, Tradition and the Avant-Garde. Londres: Thames & Hudson, p.150, 1988.

Outra peça de Tairov, adaptação de Phèdre (1677) (Fig.4) de Jean Racine (1639-1699), conquistaria Moscovo (1923), Berlim e Paris, com Alisa Koonen (1899-1974) no papel de Fedra. Maqueta e figurinos revelavam esta encenação ao público. A construção cubista de Alexandre Vesnine (1883-1959) revelava uma síntese aglutinadora de sucessivos volumes evocativos de uma arquitectura clássica, presente nos coroamentos, entablamentos, embasamentos e colunas. A unidade entre forma, função e estrutura é transposta para esta cenografia. Por outro lado, a verticalidade aliada ao dramatismo da alternância claro-escuro, imprime a este cenário o carácter dramático e cinematográfico de uma arquitectura reduzida aos seus elementos estruturantes e essenciais. Para Marcadé, esta é também a primeira vez que se opta por enquadrar uma peça do séc.XVII de tradição decorativa, num cenário concebido a partir da Antiguidade grega, a sua fonte de inspiração fundamental (MARCADÉ, 1995, p.289).

Vesnine criaria o ambiente urbano para a adaptação dramática do romance *The man who was Thursday* (1907), da autoria de Chesterton, em que todo o palco do Teatro Kamerny era inundado de metrópoles imaginárias e mecanizadas (Fig.5). A secção de Teatro do Grand Palais apresentaria uma maqueta, desenhos e figurinos. Alexander Tairov (1885-1950) encenaria esta adaptação, movido pela ideia de criar um espectáculo capaz de rivalizar com *Lago Lull* de Meyerhold de que falaremos adiante, tentativa que falharia, apesar da dinâmica construtiva do cenário.



Fig. 5- Cenários criados por Vesnine para *O homem que era Quinta-feira*, Teatro Kamerny, Moscovo, 1923. *Ideal Cities, utopianism and the (un)built environment*. Londres: Thames&Hudson, p.189, 2002.

Uma estrutura despida em madeira ocupava o proscénio, com três elevadores em funcionamento, três cartazes em placas rotativas, luzes multicoloridas, uma escada e um guindaste móvel. Também à semelhança de Lago Lull, o público era confrontado com uma sátira às últimas modas ocidentais. Contudo, o desenvolvimento vertical de todos os percursos apropriados pelos actores, tornavam a acção demasiado lenta e sobretudo condicionada em todas as direcções.

O artistas-construtores e o Teatro de Meyerhold

Outros cenógrafos aspiravam ao estatuto de construtores-arquitectos, particularmente os construtivistas, cujo terreno privilegiado de actuação correspondia ao Teatro Meyerhold (1920-1938) destinado exclusivamente a audiências proletárias. Destacam-se as cenografias concebidas para as peças de Meyerhold, tais como *Le cocu magnifique* (cenografia de Popova), *A morte de Tarelkin* (cenografia de Stepanova), e *A Floresta* (cenografia de Ostrovsky). O objectivo deste teatro centrava-se na propaganda das ideias do Comunismo e de uma nova ordem social, aspirada pelo pensamento do materialismo dialéctico, o que não impediria Meyerhold de ser perseguido e assassinado durante o período estalinista, à semelhança de outros. A companhia era constituída sobretudo por jovens artistas descobertos durante os anos da revolução, que vivenciaram a escola biomecânica (ART IN PRESENT-DAY RUSSIA, 1925, p.495). Os biomecânicos consistiam em exercícios de treino teatral, marcados pela ideia de sistematização do trabalho anunciada pelo americano Frederick Taylor e seguida pelo russo Aleksei Gastev (1882-1938), que conquistara a Rússia dos anos 20 e fortalecera uma ideologia do trabalho associado à eficiência e precisão.¹² Os movimentos do actor tornar-se-iam “produtivos” ao aproximarem-se dos movimentos económicos, não supérfluos, estáveis e rítmicos de um operário especializado, mas estes acabariam por ser encarados por Meyerhold como um método que aplicaria na formação dos actores e nas produções seguintes¹³. O actor deveria, do mesmo modo, aprender a manipular os equipamentos cénicos de maior ou menor complexidade.

Este Teatro integrava, à semelhança de qualquer clube operário, um canto de Lenine, espaço que continha uma galeria de líderes proletários e cartazes contentores de matérias como o campo, a guerra, a indústria, o Movimento Internacional de Trabalhadores, o partido ou a juventude (ART IN PRESENT-DAY RUSSIA, 1925, p.495). Estes espaços assumiam uma dupla função social: lúdica e educacional através da propaganda de um novo sistema de valores.

O primeiro exemplo de concretização das utopias de Meyerhold corresponde à peça *Le Cocu magnifique* (Fig.6) do belga Fernand Crommelynck (1886-1970). Na Exposição de 1925 em Paris, seriam reveladas ao público uma maquete cenográfica, desenhos dos figurinos, um desenho da instalação cénica e os figurinos para a mesma peça. Liubov Popova (1889-1924), activo membro da corrente construtivista e defensora da arte produtivista (trabalhou na primeira fábrica Estatal de impressão de têxteis, à semelhança de Varvara Stepanova), projectou todas estas concepções para esta produção que estreara em Moscovo a 25 de Abril de 1922. O cenário consistia num cadafalso com uma roda grande e duas de dimensão inferior, que podia ser montado sobre um palco simples ou ser reconstruído ao ar livre (Fig.7).

12 A tradução surgiria na Rússia em 1924.

13 Após o encerramento do Teatro R.S.F.S.R nº1, Meyerhold tornou-se Director da Oficina estatal de Teatro em 1921 e os alunos desta escola estreiar-se-iam na peça *Le Cocu Magnifique*.



Fig. 6 - Fotografia da produção de *Le Cocu magnifique*, com o cenário projectado por L. Popova. *Ideal Cities, utopianism and the (un)built environment*. Londres: Thames&Hudson, p.189, 2002.



Fig. 7- Liubov Popova, Desenho para o projecto *Le Cocu magnifique*, 1922. *Ideal Cities, utopianism and the (un)built environment*. Londres: Thames&Hudson, p.188, 2002.

A máquina torna-se o objecto vinculador da utopia por excelência, de Osip Brik (1888-1945) e dos restantes construtivistas da LIEF: “A máquina assemelha-se mais a um organismo animado do que se pensa actualmente” (RUDNITSKY, 1988, p.90). Os planos verticais adossados à estrutura simbolizavam portas e janelas. Esta “máquina”, sem qualquer articulação mecânica, movia-se ao sabor de diagonais que contrariavam as linhas ortogonais. As sombras projectadas das rodas e da estrutura duplicavam este cenário industrial, reforçando os significados de uma sociedade em ebulição.

Todos os actores, destituídos de maquilhagem e com os seus *prozodezhda* (uniformes), como se de operários fabris se tratassem. Mariya Babanova (1911-1993), Igor Ilinsky (1901-1987) e Vasily Zaichikov interpretavam esta farsa, movendo-se sobre pranchas e andaimes, conferindo à acção a naturalidade idealizada por Ivanov. Os biomecânicos passariam o seu primeiro teste com o público.

Popova, que fora convidada a leccionar na escola, encontraria a plataforma ideal para o desenvolvimento desta agilidade biomecânica, uma prancha de madeira para o actor, comparável a um aparato de um circo acrobático (BRAUN, 1988, p.185).



Fig. 8- Perspectiva global de A morte de Tarelkin, com cenários criados por V.Stepanova. Russian and Soviet Theatre, Tradition and the Avant-Garde. Londres: Thames & Hudson, p.127, London.

Na peça A morte de Tarelkin¹⁴ de Alexander Soukhovo-Kobyline (1817-1903), representada pelo Teatro Meyerhold (1922, Encenação de Meyerhold), Stepanova propõe, ao invés da maquinaria de Popova, um conjunto complexo de aparatos, colocados de modo disperso no palco e evocadores do universo circense (Fig.8). A maquete e os desenhos, também expostos na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, davam a descobrir um cenário completamente concebido a partir da transformação de peças de equipamento.

Estes equipamentos denunciam a importância da linha tão evidenciada no design gráfico construtivista que revela a dinâmica das diagonais: “A linha revelou uma nova visão do mundo – para construir a essência e não para diluí-la (para objectivar ou para não objectivar); para construir estruturas construtivas novas, adequadas, úteis para a vida e não da vida ou fora dela”¹⁵ (RODCHENKO, 2005, p.114). O valor utilitário e ergonómico ou a produção em série são problemas que não se colocam nas artes performativas pois os objectos cénicos são pensados para comunicar com o público e fazê-lo sonhar. Contudo, o facto dos volumes serem reduzidos a estruturas físicas em madeira, complementadas por superfícies planas, faria deles formas lineares apropriadas à produção industrial, apesar da produção em série não se colocar nas artes performativas.



Fig. 9- Apropriação lúdica do objecto por parte das crianças de Brandakhlystova. Varvara Stepanova. A constructivist Life. Londres: Thames and Hudson, p.70, 1988.

14 Obra escrita em 1868-1869.

15 Tradução livre da autora. “In the line a new world view became clear: to build in essence, and not depict (objectify or non-objectify); build new, expedient, constructive structures in life, and not from life and outside of life”.

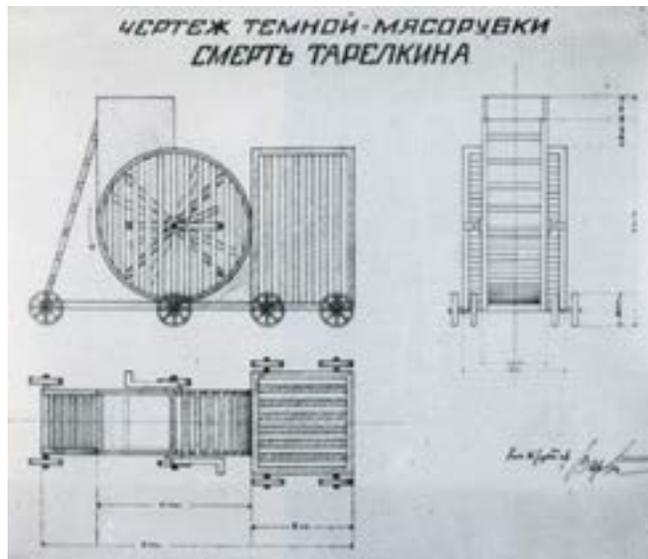


Fig. 10- Desenho de estudo da máquina de tortura. Varvara Stepanova. *À constructivist Life*. Londres: Thames and Hudson, p.69, 1988.

A linha surge associada à estrutura ao invés da decoração, à economia em oposição à profusão informativa, às forças e tensões provocadas pela sua direcção (horizontal, vertical, diagonal).

Estes equipamentos, que aparentemente imitavam objectos da vida real, revelavam-se assim que eram apropriados pelos actores (Fig.9): cadeiras que disparavam um ruído assim que nelas se sentavam e que saltavam assim que eram fechadas, mas também uma enorme moedora, máquina que representava metaforicamente uma câmara de tortura da polícia (Fig.10).

Os actores – Mikhail Zharov (1899-1981), Nikola Okhlopkov (1900-1967) e Dimitri Olov - conduziam-se a si próprios com a liberdade e leveza dos palhaços, atirando ao público bolas coloridas, lutando entre si com paus e bolas, cantando no fim de vários momentos.

Esta verdadeira poética do imprevisível seria alimentada pelo carácter mutante do dispositivo cénico. Um espaço simples revelava-nos a presença de elementos modulares. As mutações constantes dos objectos – ao nível da sua implantação no palco ou do desdobramento/rotação das suas componentes - acompanhavam a criação e recriação de personagens, movimentos, expressões.

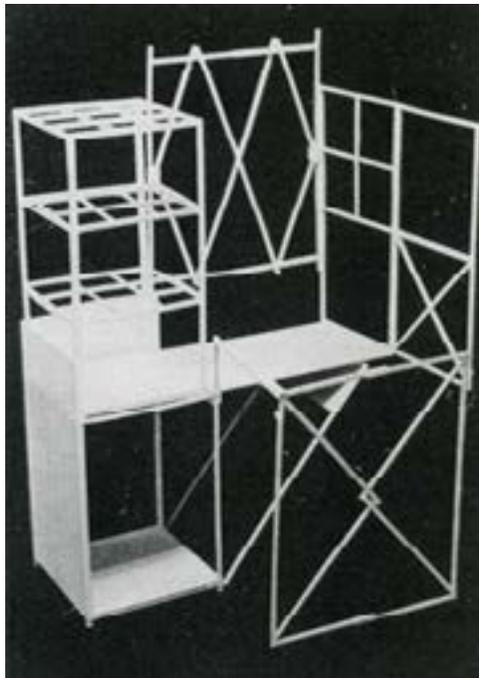


Fig. 11- Quiosque. Zakhar Bykov. 1923. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago; London: The University of Chicago Press, p.92.



Fig. 12- Posto de rádio n.º5. Gustav Klutis. *The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Guard 1915-1932*. Exhibition catalogue. Moscow ; Bern, 1993.

A versatilidade das estruturas de Popova e de Stepanova, abria a possibilidade de transmutação do espaço, em que a alteração de elementos arquitectónicos conduzia a diferentes estados de espírito por parte de quem vivenciava o projecto. Os objectos abrem e encaixam, movem-se e rodam-se, conquistando novos significados, novas funções. Um único espaço cénico pode sofrer mutações sucessivas a fim de dar lugar a diferentes momentos do evento. A utopia formal do objecto transformável é a nota da essencialidade de toda a peça.

Stepanova antecipa a revelação ao público russo de um projecto transformável pioneiro, pois só dois anos mais tarde os projectos de alunos de Rodtchenko, centrados neste conceito de mutabilidade, seriam mostrados ao público na Exposição do METFAK¹⁶. Destacar-se-ia, por exemplo, o quiosque projectado por Zakhar Bykov (Fig.11), inovador pelos princípios subjacentes de economia projectual. Partia do conceito de um volume compacto facilmente transportável que era composto por superfícies/estruturas modulares desdobráveis em planos com funcionalidades várias (prateleiras, balcão, entre outras). Nesse mesmo ano, Gustav Klutis (1895-1938) projectara também vários equipamentos modulares para fins propagandísticos, partindo de uma standardização de componentes (Fig.12). Operações de carácter substractivo ou aditivo determinavam os vários estados do objecto, valorizados pelo seu método construtivo e não mais pela sua aparência.

16 Workshop dos metais, liderado por Rodchenko a partir de 1922 e integrado no VKHOUTÉMÁS. Participam ainda nesta exposição N. Sobolev com a sua cadeira de braços transformável em cama, Peter Galaktionov com um divã, Zakhar Bykov com um quiosque.

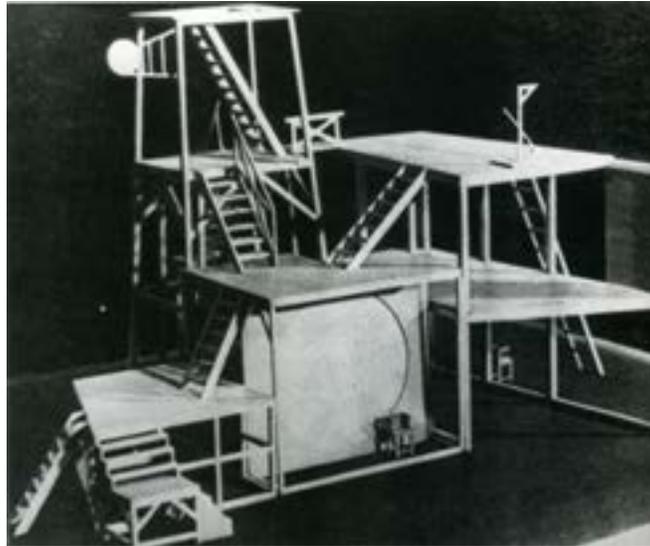


Fig. 13- Maqueta de cenário de Chestakov para Lago Lull. Russian and Soviet Theatre, Tradition and the Avant-Garde. Londres: Thames & Hudson, p.136, 1988.

No ano seguinte à encenação de *A morte de Tarelkin*, surge *O Lago Lull*, melodrama de Alexei Faiko (1893-?), encenado por Meyerhold em 1923. Os cenários de V.Chestakov (Fig.13), apresentados sob a forma de maquete na exposição de Paris, revelam uma construção utilizada não apenas com o objectivo bem construtivista de reproduzir a maquinaria de uma fábrica, mas de simular uma Cidade do Ocidente com toda a sua agitação, hotéis, publicidades luminosas, plataformas móveis e, sobretudo, os trajes sumptuosos dos seus habitantes.



Fig. 14- Floresta. Cenários de V.Féderov. Russian and Soviet Theatre, Tradition and the Avant-Garde. Londres: Thames & Hudson, p.179, 1988.

Na Moscovo de então, assim como na restante URSS, o comércio privado e a iniciativa empresarial por conta própria eram permitidas sob a NEP. Intelectuais como Vertov (1896-1954) ou Maiakovski criticavam a NEP pela sua adaptação superficial aos ícones culturais americanos e orientação de valores de mercado (TUPITSYN, 1998, p.10). Os homens de poder associados à NEP, as suas mulheres e as suas amantes ocorreram ao espectáculo de Meyerhold, como se tratasse de um espectáculo de moda estreado em Paris e o elevado interesse despertado neste estrato levaria Meyerhold a enveredar brevemente por outras experimentações (RUDNITSKY, 1988, p.136). Mas uma versão empreendida por Meyerhold em 1924 tornar-se-ia a mais famosa produção dos anos 20 (Fig.14). Falamos da Floresta de Alexander Ostrovsky (1823-1886), com adaptação dramática e encenação de Meyerhold, que partiu a peça em trinta e três episódios, alterou a ordem definida, desintegrou a sequência original e adaptou o enredo clássico a assuntos contemporâneos.

A tradição do teatro popular de recinto de feira é articulada com os elementos do circo e do cinema. As máscaras sociais voltam a constituir o motor de desenvolvimento da peça, em que a atitude de cada persona-

gem é totalmente determinada pela origem da respectiva classe. Proprietários, comerciantes, homens do clero eram furiosamente ridicularizados, ao mesmo tempo que o povo e os actores pouco endinheirados (comédia e tragédia encarnadas por Igor Iliasky e por Mikhail Mukhin) despertavam empatia no público. As hipérboles satíricas sucediam-se de modo lírico, a comédia lado a lado com a poesia.



Fig. 15- Maqueta reconstruída da peça *I want a baby*. El Lissitsky. Meyerhold on Theatre. London: Methuen, 1988.

Uma atitude renovada perante o teatro e a cenografia seria abordada de forma mais estruturante na encenação de *I want a baby* (1926) da autoria de Sergei Tretyakov. A narrativa centrava-se na personagem Mila, uma trabalhadora que aspirava dar à luz um bebé perfeito, símbolo do proletariado. A peça tinha como objectivo despertar a discussão em torno das necessidades da sociedade, da sua organização racional, da ética na engenharia genética, da posição e direitos das mulheres numa sociedade progressista (LEACH; BOROVSKY, 1999, p.320). Meyerhold pretendia transformar a peça num debate aberto ao público mas não conseguia encená-la. O cenário, idealizado por El Lissitsky traduzia uma reformulação do plano do palco e uma revolução na sua relação com a plateia que passaria a envolver o mesmo na totalidade, ocupando o palco e retirando à boca de cena o seu papel separador entre ficção e realidade (Fig.15).

Deparamo-nos, neste momento, com um grande paradoxo. Por um lado, os artistas construtores deixam de reconhecer utilidade no teatro. Por outro, artistas e designers são arrastados em direcção a esta arte. Parece-nos, contudo, que esta consciencialização conduziria à reinvenção da função do teatro, que passa a contemplar a dicotomia do carácter duplamente lúdico e transformador social. Mesmo os artistas da LIEF, que valorizavam em particular outras áreas da criação como o documentário¹⁷ (retratos da vida real ou de uma futura vida real) acabariam por aproximar-se teoricamente à prática do teatro, de que é exemplo a obra de Stepanova.

Para o construtivista Boris Arvatov (1896-1940), discípulo de Meyerhold, o teatro poderia tornar-se uma fábrica de preparação de um novo modelo de sociedade, revelando os passos para a construção de novos comportamentos sociais. As experiências operadas no laboratório teatral poderiam, deste modo, ser transferidas para a vida real, o que significa que uma nova função social havia sido inventada na sequência de um diagnóstico da sociedade da época:

*A nossa vida quotidiana está desorganizada: As pessoas não sabem como falar, passear, sentar-se, dormir, ordenar as coisas ao seu redor, conduzir a sua própria vida social, receber visitas ou ir a funerais... Não somos nós que controlamos toda a vida quotidiana, mas é toda a vida quotidiana que nos controla a nós – controla-nos com a sua elementaridade, com a sua fragmentação (RUDNITSKY, 1988, p.90).*¹⁸

Deste modo, os biomecânicos de Meyerhold visavam ensinar a classe dos trabalhadores a controlar os

17 Um jornal, um documentário, seriam instrumentos de mudança capazes de ultrapassar a ficção, a ilusão, a fantasia, associadas a um modo tradicional de fazer teatro. Dziga Vertov enveredava por uma verdadeira luta ao cinema artístico, empreendendo projectos como *O Homem da Câmara de filmar* (1929) no qual revelava toda uma nova Moscovo em construção permanente, assim como uma nova natureza humana.

18 Tradução livre da autora. "Our everyday life is disorganized. People don't know how to speak, walk, sit down, lie down, arrange their surroundings, conduct social life, receive guests or go to funerals... It is not we who control everyday life, but everyday life which controls us – controls us with its elementality, its fragmentation".

seus corpos, os seus comportamentos, mas esta utopia seria uma utopia do teatro, pois o custo de uma ida ao teatro aumentara com a NEP e o público consistia fundamentalmente no proletariado.¹⁹

Mas se a NEP, num primeiro olhar, poderia significar um retorno ao passado em matéria de criação artística (RUDNITSKY, 1988, p.89), verifica-se, porém, o mérito enorme da criação de um novo teatro como espaço inédito de produção. Surgem os estúdios GVYRM, GVTM, GEKTEMAS, GITIS²⁰ impulsionados por Meyerhold. Se todos os artistas da LIEF ou construtivistas se insurgem violentamente contra a arte, fantasia, sentido de ilusão, essa atitude decorre de uma crença no progresso através da máquina, através da tecnologia, alimentada no pós-guerra civil (1918-1921). Mas é sem dúvida com arte, fantasia e ilusão, que constroem cenários multifuncionais, imprevisíveis a partir da reinvenção dos objectos reais do quotidiano. A arte reflectiria efectivamente a vida, mas uma vida idealizada e imaginada, utopizada segundo os princípios de uma doutrina política.

Síntese conclusiva

Contra as expectativas iniciais de qualquer construtivista, a ficção e a ilusão jamais seriam banidas do teatro. A imprevisibilidade cénica introduzida pelos equipamentos concebidos por Stepanova ou pelas plataformas de Popova, evocavam a importância dos objectos estimularem a imaginação de quem os manipulava e do público que procurava adivinhar a sua função. Encenadores como Meyerhold dariam aos artistas e designers a oportunidade de concretizarem as suas utopias através de formas exploratórias implementadas no espaço experimental que era então o teatro. No teatro, as ideias construtivistas podiam ser operadas com pranchas de madeira e perfis metálicos. O movimento, a dinâmica acelerada, remetiam o público para um modelo então utópico de uma sociedade mecanizada em relação íntima com a máquina, para um novo teatro que visava a transformação de toda a ordem social existente. Esta “ilusão” jamais se concretizaria na realidade, mas vingaria no teatro:

A arte decorativa teatral que aqui representa um conjunto muito rico constitui excepção. Maquetas de cenários, maquinaria cénica, desenhos de figurinos, testemunhavam uma originalidade sem cessar renovada que parece evoluir para uma concepção cada vez mais esquemática e geométrica da disposição cénica: depois das pesquisas bastante cintilantes de cores que fizeram outrora a voga do cenário russo (VARENNE, 1925, p.117).

Referências

- BRAUN Edward. Meyerhold on Theatre. London: Methuen, 1988.
- CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo perdido. Entrevista com Pierre Cabanne. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor. A History of Russian Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MARCADÉ, Jean-Claude. L'Avant-Garde Russe. Paris: Flammarion, 1995.
- MARGOLIN, Victor. The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1997.
- RODCHENKO, Alexandr. Line. In Aleksandr Rodchenko: Experiments for the future. New York: The Museum of Modern Art, p.114-117, 2005.
- RUDNITSKY, Konstantin. Russian and Soviet Theatre, Tradition and the Avant-Garde. London: Thames & Hudson, 1988.
- TUPITSYN, Margarita. Aleksandr Rodchenko: A nova Moscovo. Munique: Schimer Art Books: 1998.
- VARENNE, Gaston. La Section de l'Union des Républiques soviétistes socialistes. Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art Modern, p.113-119, sept. 1925.

¹⁹ Com a NEP, são operados cortes no financiamento dos teatros e as grandes manifestações tornar-se-iam impensáveis. O Teatro RSFR nº1, encabeçado por Meyerhold, desapareceria em função das novas reformas.

²⁰ GVYRM: Escola superior estatal de Directores; GVTM: Escola Superior estatal de directores de teatro, GEKTEMAS: Escola Superior estatal de directores de teatro experimental, GITIS: Instituto estatal de Arte cénica.

VÉTROV. Section du Théâtre. In Catalogue des oeuvres d'art... exposées dans le pavillon de l'URSS. Paris: Section de l'URSS, (Editeur scientifique), p.99-114, 1925.

Art in Present-Day Russia. American Magazine of Art. Volume VI, n.9, p.495-496, Sept. 1925.

Recebido em 15/04/2015
Aprovado em 02/10/2015