

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

DANIELA SIMONE TEREHOFF MERINO

O Primeiro Estúdio do TAM: utopia artística em meio à guerra

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2022

DANIELA SIMONE TEREHOFF MERINO

O Primeiro Estúdio do TAM: utopia artística em meio à guerra

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras estrangeiras e tradução.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Elena Vássina

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Tp	<p>Terehoff Merino, Daniela O Primeiro Estúdio do TAM: utopia artística em meio à guerra / Daniela Terehoff Merino; orientador Elena Vássina - São Paulo, 2022. 454 f.</p> <p>Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Literatura e Cultura Russa.</p> <p>1. Primeira Guerra Mundial. 2. Primeiro Estúdio do TAM. 3. Liev Tolstói. 4. Leopold Sulerjitski. 5. Konstantin Stanislávski. I. Vássina, Elena, orient. II. Título.</p>
----	---

MERINO, D. S. T. O Primeiro Estúdio do TAM: utopia artística em meio à guerra;. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em: 13 de agosto de 2021

Banca Examinadora

Prof.(a)/Dr.(a) Marcia Pileggi Vinha

Externo

Aprovado.

Prof.(a)/Dr.(a) Bruno Barretto Gomide

FFLCH – USP

Aprovado.

Prof.(a)/Dr.(a) Nair D'agostini

UFRGS – Externo

Aprovado.

Prof.(a)/Dr.(a) Sonia Branco Soares

UFRJ – Externo

Aprovado.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às duas pessoas que salvaram a minha vida (o meu corpo e o meu espírito) nestes últimos anos: ao meu tio Alejandro Terehoff Gonzalez (vítima da Covid-19 em março de 2021), por ter me auxiliado a driblar uma enfermidade repentina; e à minha orientadora, profa. Dra. Elena Vássina, por ter acreditado em mim quando nem eu mesma acreditava.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Elena Vássina, sem a qual eu jamais teria chegado até aqui. Por todo o seu amor, paciência, carinho e confiança.

À FAPESP, pela concessão da bolsa de doutorado: processo 2017/21093-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Agradeço imensamente pelo apoio financeiro com duração de três anos, imprescindível para a realização desta pesquisa.

Aos professores que mais me auxiliaram durante a realização desta pesquisa: aos professores Dr. Bruno Barretto Gomide e Dra. Ekaterina Volkova Americo, por seus conselhos, apontamentos, e envio de textos após a banca de qualificação; aos professores Dra. Nair D'Agostini, Dr. Noé Policarpo Polli, e Dra. Maria Thais Lima Santos pelo apoio constante, o auxílio com o PAE e o envio de textos úteis para a pesquisa; aos professores e pesquisadores que mais me proporcionaram aprendizados ou parcerias nestes últimos 4 anos: Almir Ribeiro, Ana Paula Ferraz, André Haidamus, Bárbara Zampol (uma querida Sulerjístkiana, sempre muito presente em minha vida), Camilo Scandolara, Cássia Marconi, Débora Hummel, Diego Moschkovich, Drika Neri, Emerson Ribeiro, Felipe Rocha, Graciane Pires, Hugo Moss, Isabella Veiga, Jiro Takahashi, Luciano Castiel, Lucia de Lellis, Marcus Fritsch, Marina Darmaros, Michelle Ferreira, Michele Zaltron, Naia Soares, Natacha Dias, Paco Abreu, Renata Hallada, Roberta Carbone (pessoa muito querida, que me auxiliou demais na etapa da revisão), Rodrigo Alves do Nascimento, Rodrigo Polla, Silvia Gomez, Simone Shuba, Taiane Lorena, Thiago Prada, Tiago Rodrigues, Tieza Tissi, Valéria Jouze, Vanessa Bartcus, Wanderley Martinz e William Costa Lima (que me ensinou a importância de uma última frase: “Lá fora faz sol?”).

Ao amigo russo Gregori Taki, pelo auxílio com a peça *O dilúvio*. Sua ajuda foi imprescindível, uma vez que eu não conseguia encontrar esta peça nem mesmo na internet, e este rapaz se ofereceu para ir a uma das bibliotecas de Moscou e fotografar o texto para mim, página por página, em plena pandemia. Sem esta peça, da qual realizei a tradução (disponível em anexo), minha pesquisa não teria obtido o mesmo resultado. Um agradecimento muito especial também ao amigo Rodrigo Moreira Pinto, que leu toda a minha tese e fez apontamentos e correções imprescindíveis sobre o trabalho realizado.

A todos os meus familiares, que sempre me apoiaram, incentivaram ou estiveram presentes nas horas mais difíceis: ao meu marido, Leandro Albino; à minha mãe Olga Terehoff Gonzalez; ao meu pai, Juan Cláudio Merino Rodriguez; às minhas irmãs, Carolina

Terehoff Merino e Cláudia A. Terehoff Merino; às minhas tias, Natália Terehoff Gonzalez, Tamara Terehoff Gonzalez, Luzinete Vieira, Nena e Pilar Merino; aos tios, Alejandro Terehoff Gonzalez, Ricardo e Tião; aos cunhados Rennan Lopes e Sullivan Fonseca; aos primos e primas Igor Vieira, Thais Vieira, Carolzinha e Alex; aos sobrinhos Alexandre e Erik por alegrarem meus dias. Também sou imensamente grata aos familiares de coração: Irene, Paulo, Guilherme e Vinícius Godoy Gomes; Tio Rafa, tia Marli, Diego e Felipe; Lúcia Lopes e família; Dona Cida Comelli e família; Dona Lúcia Gerônimo e família; Dona Ana Maria de Oliveira e sua filha, a querida amiga de anos, Mariana Oliveira; Maria Terezinha e família; Dona Diva e família (em especial, Cris, Bob e Alê); Dona Cida e suas filhas, grandes amigas, Jeniffer e Cássia Silva; meus queridos Luana Alves e Alberto Jimenez.

Aos amigos que mais contribuíram para a escrita desta tese ou simplesmente incentivaram meus estudos no período, sobretudo durante o difícil ano de 2020: Ana Maria Laís (por todos os empurrões necessários e o imprescindível conselho do app Aprovado), Denilson Oliveira, Robson Scobar, Romário Oliveira, e Selene Castro. Às amigas, companheiras em minha jornada de escritora: Jennifer Barcelar, Maira Garcia, May Queiroz, Paula Querido, Priscila Monteiro, Raphaela Medeiros, Sthelamar e Sofia Calabria. Aos amigos que não soltaram a minha mão: Adelia Nicolete, Ana (irmã), André de Paula, Carla Gerônimo, Cecília, Cristiane Tamarozzi, Dina Thais, Leandro Bode, Jeniffer Rossetti, Joaquim (PAE), Rodrigo (PAE); Cleonice, Cley, Débora, Dedé, Eliane, Glauber, Isabel, Jaque, Kelly, Leandro, Natty e Ricardo. À doutora Myrna, à psicóloga Sirlene e à nutri Marcela.

Aos grupos, instituições ou empresas que me auxiliaram nesses 4 anos de pesquisa: Michael Chekhov Brasil e BASES, Teatro Escola Macunaíma e todos os seus professores, Sítio Cultural Alsácia, Cativeiro, Luigi Bertolli, Marmitaria Douglas e Gi e Hospital Santa Marcelina.

A Deus, por permitir que eu chegasse até aqui.

Por fim, a todos os que me ajudaram na jornada que culmina nesta tese, direta ou indiretamente, meus mais sinceros agradecimentos.

EPÍGRAFE

“Portanto, parece inevitável rejeitar um dos dois: ou o cristianismo, com o amor a Deus e ao próximo, ou o Estado, com os exércitos e as guerras.”

Liev Tolstói

RESUMO

MERINO, D. S. T. **O Primeiro Estúdio do TAM:** utopia artística em meio à guerra. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM) foi inaugurado por Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Leopold Sulerjítiski (1872-1916) em 1912 — dois anos antes do início da Primeira Guerra Mundial. O contraste inerente entre o contexto bélico e a empreitada artística de ambos atribuiu ao seu projeto um caráter utópico, que em última instância visava inspirar e transformar as pessoas (atores, diretores e público) através da arte teatral. Tal transformação era buscada ora por meio da maneira de conduzir as aulas no Estúdio, ora pela escolha do repertório cênico a ser apresentado. Os ideais artísticos de Stanislávski e de Sulerjítiski naquele período, bem como as duas principais dramaturgias escolhidas para serem apresentadas pelos atores do Estúdio entre 1914 e 1917 — refiro-me aos textos *O grilo na lareira* e *O dilúvio*, traduzidos pela primeira vez para a língua portuguesa neste trabalho —, atestam quão forte foi a influência que o escritor Liev Tolstói (1828-1910) e seu pacifismo exerceram sobre os integrantes deste laboratório teatral russo. Diante deste quadro, proponho-me a desenvolver nesta tese os seguintes temas: 1) as inter-relações estabelecidas entre o Primeiro Estúdio e a realidade russa deste contexto pré-revolucionário; 2) a repercussão da crítica e do público em relação às duas principais peças apresentadas pelo Estúdio durante a guerra e 3) a forma como atores e diretores buscavam o aperfeiçoamento moral do ser humano baseados em Liev Tolstói. O embasamento na massa crítica e teórica dos pesquisadores russos Elena Poliakova, Serguei Tcherkásski, Pavel Márkov, Konstantin Rudnítiski e Inna Soloviova, bem como a tradução até então inédita das duas peças permitirão a ampliação dos conhecimentos a respeito do Sistema de Stanislávski e da utopia artística do Primeiro Estúdio, existente num momento em que tudo era contrário ao belo, à harmonia e aos valores éticos e estéticos ali presentes.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial. Primeiro Estúdio do TAM. Liev Tolstói. Leopold Sulerjítiski. Konstantin Stanislávski.

ABSTRACT

MERINO, D. S. T. **The First Studio of MAT:** artistic utopia in the context of war. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The First Studio of the Moscow Art Theatre (MAT) was founded by Konstantin Stanislavski (1863-1938) and Leopold Sulerzhitsky (1872-1916) in 1912 - two years before the outbreak of the Great War. The unavoidable contrast between the militaristic context and the artistic endeavor of the visionary theatrologists rendered to their project a utopian character, which ultimately aimed to inspire and transform people (actors, directors and audience alike) through the art of theater. Such transformation was sought either through the way the classes were conducted at the Studio, or by the choice of the plays to be staged. The artistic ideals of Stanislavski and Sulerzhitsky in that period, as well as the two main plays chosen to be presented by the actors of the Studio between 1914 and 1917 — I am referring to the texts *The Cricket on the Hearth* and *The Flood*, translated for the first time into Portuguese in this work —, attest how strong was the influence that the writer Leo Tolstoy (1828-1910) and his pacifism exerted on the members of this Russian theater laboratory. Having this framework in mind, I aim to develop the following themes in this dissertation: 1) the interrelations established between the First Studio and the Russian reality of this pre-revolutionary context; 2) the repercussion of the critics and the audience in relation to the two main plays performed by the Studio during the war and 3) the way actors and directors sought the moral improvement of the human being based on Leo Tolstoy's principles. The critical and theoretical background of Russian researchers Elena Poliakova, Sergei Tcherkassky, Pavel Markov, Konstantin Rudnitski and Inna Soloviova, as well as the hitherto unpublished translation of the two plays, will allow us to broaden our knowledge of the Stanislavski's System and the artistic utopia of the First Studio, which existed at a time when everything was contrary to beauty, harmony, and ethical and aesthetic values.

Keywords: Great War. First Studio of MAT. Leo Tolstoy. Leopold Sulerzhitsky. Konstantin Stanislavski.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Lubok nº 16, Odessa, 1914. <i>Batalha perto dos Cárpatos</i>	88
Figura 2 -	Lubok nº29. <i>Batalha na Fronteira</i>	88
Figura 3 -	Lubok nº 47. <i>Caricatura de Guilherme</i>	88
Figura 4 -	Lubok nº 153. <i>Atrocidade alemã em Czestochowa</i>	88
Figura 5 -	Lubok nº155. <i>Atrocidade em Kalisz</i>	88
Figura 6 -	Lubok nº168. <i>Despedidas para a guerra por uma razão santa</i>	88
Figura 7 -	Fotografia. Konstantin Stanislávski com Aliosha Sulerjítiski (filho de Súler) em Evpatória.....	127
Figura 8 -	Fotografia. Leopold Sulerjítiski.....	139
Figura 9 -	Fotografia. Retrato de Tolstói com uma dedicatória a Sulerjítiski.....	198
Figura 10-	Fotografia. Mikhail Tchekhov como Caleb em <i>O grilo na lareira</i>	201
Figura 11-	Fotografia. Cena do segundo ato de <i>O grilo na lareira</i> . Mikhail Tchekhov como Caleb; Vera Soloviova como Berta e Evguêni Vakthângov como o senhor Tackleton.....	242
Figura 12-	Fotografia. Cena do terceiro ato de <i>O dilúvio</i> – 1915.....	242
Figura 13	Fotografia. Leopold Sulerjítiski trabalhando com a terra.....	247
Figura 14-	Fotografia. As atrizes Vera Vassilevna Soloviova e Serafima Germanova Birman trabalhando em Evpatória.....	253
Figura 15-	Fotografia. Konstantin Stanislávski com visitantes e estudantes em Evpatória.....	253
Figura 16	Fotografia. Sulerjítiski com seus alunos em Evpatória.....	280

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
1.1	MATERIAIS ENCONTRADOS ATÉ AQUI	23
1.2	SOBRE A INVESTIGAÇÃO, O RECORTE E AS NECESSIDADES SURGIDAS DURANTE A PESQUISA.....	36
2	EM MEIO À GUERRA.....	42
2.1	DEBAIXO DA TERRA.....	42
2.2	EM DIREÇÃO AO COLAPSO.....	44
2.3	LIEV TOLSTÓI: PERSONALIDADE MULTIFACETADA	48
2.3.1	Uma Face Voltada para o Oriente.....	49
2.3.2	Inter-relações com Jean-Jacques Rousseau.....	58
2.3.3	Mundos Distintos.....	68
2.3.4	Antes de Partir para a Guerra, um Breve Retorno a Soljenítsin.....	74
2.4	GUERRA E ARTE: COEXISTÊNCIA.....	79
2.4.1	Front Artístico na Rússia: Alguns Aspectos do Futurismo, do Jornalismo e da Literatura Russa a Partir de 1914.....	82
2.4.2	O Teatro Durante a Grande Guerra.....	98
2.4.2.1	O Teatro Russo e o TAM.....	105
3	O PRIMEIRO ESTÚDIO DO TAM.....	120
3.1	AS INTER-RELAÇÕES DE LEOPOLD SULERJÍSKI E KONSTANTIN STANISLÁVSKI.....	122
3.2	SOL NASCENTE E COLHEITA INESPERADA	131
3.2.2	Necessidade de Mudança e Justificação.....	134
3.2.3	O Sistema e o Yoga na Prática.....	152
3.3	O PENSAMENTO DE LIEV TOLSTÓI VIVE!.....	173
3.4	AS INTER-RELAÇÕES DE LEOPOLD SULERJÍSKI E LIEV TOLSTÓI	179
3.4.1	Três Aspectos em Leopold Sulerjítiski: a Criança, a Recusa e o Amor....	182
3.4.2	Algumas Reverberações desta Inter-relação dentro do Estúdio.....	198
3.4.2.1	Mikhail Tchekhov e o Caminho Inicial do Ator.....	200
3.4.2.2	A Peça <i>O Grilo na Lareira</i>	217
3.4.2.3	A Peça <i>O Dilúvio</i>	235
3.5	ECOS EM EVPATÓRIA: ONDE ESTÁ A GUERRA?.....	244
3.6	OCASO.....	255

4	UTOPIA ARTÍSTICA.....	265
4.1	A TEORIA: DESVELANDO ALGUNS CONCEITOS.....	265
4.1.1	Acerca da Utopia.....	265
4.1.2	<i>A Sobórnost, a Jiznietvortchéstvo e um Pouco sobre o Belo e a Vida.....</i>	<i>271</i>
4.2.	UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE SULERJÍTSKI UTOPISTA.....	277
5	CONCLUSÃO.....	281
	REFERÊNCIAS.....	286
	ANEXOS.....	303

1 INTRODUÇÃO

Existem aves migratórias que partem voando sobre o mar com ventos contrários. E o oceano torna-se grande demais para o seu voo e essas aves não sabem se chegarão ou não à outra margem. Mas em suas cabecinhas existem imagens de sol e de areias quentes que as mantêm nesse voo.

Antoine de Saint-Exupéry

Estudar o teatro russo de fins do século XIX e início do XX é ser posto diante de um cenário complexo e repleto de contrastes. Naquele tempo, atores, diretores e dramaturgos divergiam muito no que diz respeito às funções desempenhadas por sua arte: havia os grandes inovadores, como Konstantin Stanislávski e Nemiróvitch-Dantchenko¹, fundadores do Teatro de Arte de Moscou (TAM, inicialmente conhecido pelo nome de “Teatro de Arte de Moscou *acessível a todos*”); os desiludidos, como o dramaturgo Leonid Andréiev², que envolviam os palcos teatrais em uma espécie de aura pessimista e preferiam retratar o ambiente da guerra e solidão em seus textos; os que se interessavam pelo grotesco e buscavam novas maneiras de fazer teatro, sendo muitas vezes incompreendidos, como foi o caso do grande ator e diretor Vsevolod Meierhold³; os que eram proibidos pela censura (o próprio Gorki⁴ é um exemplo disso); os que se ocupavam com a grande dramaturgia clássica e encenavam Ostróvski, Turguêniev, Gógol, Shakespeare, Molière, Calderon ou Lope de Vega⁵; os que sofriam pela falta de bons dramaturgos contemporâneos após a morte de Anton Tchekhov⁶ e acabavam preferindo montar peças de certa forma inspiradas nas dramaturgias dele, embora não tão contundentes... Havia, enfim, tamanha variedade de tonalidades compondo as telas teatrais daquele período que, em meio a tudo isso, é de espantar que um pequeno estúdio teatral de caráter laboratorial tenha conseguido chamar tanto a atenção e deixar sua marca tão profundamente cravada na história russa do século XX. Estamos falando do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

¹ Konstantin Stanislávski (1863-1938) foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo extremamente influente no teatro russo até hoje; Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943) foi também um grande diretor, pedagogo, dramaturgo e escritor russo.

² Leonid Andréiev (1871-1919), escritor russo muito profícuo no início do século XX. Escreveu peças teatrais, contos, novelas e romances, inclusive sobre a Primeira Guerra Mundial.

³ Vsevolod Meierhold (1874-1940), ator e diretor russo fundamental para a história teatral do século XX, sendo muito lembrado por suas inovações, a experiência no Aleksandrínski e os espetáculos magníficos e coloridos.

⁴ Maksim Górkí (1868-1936), escritor russo muito preocupado em ampliar o público teatral, levando-o cada vez mais à massa que crescia (aos camponeses e trabalhadores).

⁵ Aleksandr Ostróvski (1823 -1886), Ivan Turguêniev (1818-1883), Nikolai Gógol (1809-1852), W. Shakespeare (1564-1616), Molière (1622-1673), Calderón de La Barca (1600-1681) e Lope de Vega (1562 -1635).

⁶ Anton Pavlovitch Tchekhov (1860 -1904): escritor atualmente famoso em todo o mundo por seus contos e dramaturgia. Sua participação no que diz respeito ao crescimento e desenvolvimento do TAM é inestimável.

Este Estúdio, inaugurado oficialmente em 6 (18) de outubro de 1912⁷ por Konstantin Stanislávski e Leopold Sulerjítiski, ficou conhecido não apenas por seu trabalho diferenciado com o ator (através de jogos e experimentos, pela primeira vez sem a intenção de apresentar resultados concretos para uma plateia), como também por ser o local em que Stanislávski desenvolveu o seu Sistema — hoje mundialmente conhecido e praticado. Ademais, foi este um dos poucos locais apontados por estudiosos como um ambiente disposto a combater a Grande Guerra por meio de uma utopia artística: a ideia de salvar as pessoas do horror da guerra por meio da arte.

O conceito de utopia por mais de uma vez foi procurado ou transformado em realidade por meio de experiências comunitárias, literárias ou cinematográficas. A ideia de um senso de coletividade capaz de oferecer esperança em mundos incertos, bem como a idealização de outros tempos (passado ou futuro) destinados a tornar o presente mais reconfortante, não à toa se tornaram fontes de inspiração até hoje: basta que nossas vidas neste mundo se deterioresem ou sejam ameaçadas de algum modo para que reajamos a isso cultivando um sentido reforçado de harmonia familiar, igualdade, amor e identidade étnica, nacional e/ou religiosa (CLAYES, 2013, p.8). Assim também foi com o Primeiro Estúdio do TAM a partir de 1914. Este espaço laboratorial, que já trazia consigo desde a sua inauguração uma série de ideais considerados utópicos (entre eles a ideia de igualdade, união e aperfeiçoamento moral do ser humano), teve papel ainda mais significativo a partir da eclosão da Grande Guerra: prevalecendo num tempo em que todo o potencial destrutivo da humanidade vinha à tona, um tempo em que a razão e ciência como fonte de felicidade encontravam-se em baixa, atores e diretores do TAM — contrariamente à corrente dos futuristas e do teatro de vanguarda russo, também muito fortes na época —, protestavam contra este novo mundo e propunham a comunhão teatral como fonte de salvação.

A presente pesquisa surgiu justamente com o intuito de confrontar estes dois pólos: arte e guerra. Para tanto, partiu-se de uma investigação dos principais contrastes existentes no Império Russo no início do século XX: um império em que havia debates dos mais variados, desde a existência ou não de Deus, até a necessidade da guerra ou da arte como meios de transformação de uma sociedade decadente. Apenas a partir dessa análise histórica inicial seria possível elucidar algumas das principais escolhas feitas pelos integrantes do Estúdio.

⁷ A Rússia adotou o calendário gregoriano apenas em 1918. Por esta razão convencionou-se que as datas históricas russas anteriores a este período sejam sempre informadas de dois modos: primeiramente de acordo com o calendário antigo (o juliano) e a seguir, entre parênteses, com treze dias de diferença, de acordo com o calendário atual (o gregoriano). Todas as datas mencionadas ao longo da tese seguirão este padrão.

A ideia de um mundo teatral absolutamente contrário ao belicismo que os rodeava foi, evidentemente, o ponto de partida para a realização desta pesquisa. Começaram, então, a surgir perguntas, tais como “De que métodos o Estúdio se utilizou para conseguir vencer a guerra através da arte?” ou “Como, em um ambiente de guerra e revolução, cercado pela fome e desesperança, atores e público ainda encontravam ânimo para o fazer teatral?”.

Em um primeiro momento ficou evidente que isso se deu, antes de tudo, pelo fato de o Primeiro Estúdio ser herdeiro do próprio TAM e carregar em seu ventre a noção de um teatro que existe não apenas para divertir, mas também, e sobretudo, como um teatro que é missão: para ensinar e mover as pessoas adiante. Ou seja, os atores e diretores do Estúdio não poderiam simplesmente abandonar este ideal por conta da Grande Guerra. Muito pelo contrário, precisavam justamente lutar por ele em meio a uma situação tão adversa.

Lembremos ainda que naquele tempo, havia duas principais tendências teatrais na Rússia: de um lado, espaços empenhados na difusão desta arte apenas como puro entretenimento — teatros como o Mali em São Petersburgo ou o Korcha em Moscou, os quais não se ocupavam com o teatro enquanto detentor de uma missão cultural ou educativa mas mantinham suas preocupações tranquilamente voltadas somente ao prazer dos gostos burgueses mais vulgares e atuavam por meio de um repertório composto por gêneros leves: comédias, pantomimas, farsas e melodramas familiares; de outro lado, como dissemos acima, estavam eles: os diretores e pedagogos teatrais Konstantin Stanislávski e Leopold Sulerjítiski⁸ – fundadores do Primeiro Estúdio e principais expoentes da tendência oposta – lutando para instaurar na Rússia o teatro-templo. Ou seja, os artistas defensores desta tendência, viam sua arte como um espaço de reflexão, crescimento espiritual e aprimoramento do ser humano (de atores, diretores e todos os demais envolvidos com os trabalhos teatrais): uma arte que, à maneira do que diz Liev Tolstói⁹, não serve para dar prazer ou consolo, mas tem uma função muito mais grandiosa, isto é, “A arte, qualquer que seja, tem em si a propriedade de unir as pessoas.” (TOLSTÓI, 2002, p.215).

No entanto, pensar apenas as duas tendências opostas não era suficiente para a compreensão do Primeiro Estúdio enquanto uma utopia artística. Foi preciso buscar mais fundo. E aqui, foram os textos relativos à história da guerra e da revolução, bem como as obras de teatrólogos russos que mais vieram em meu auxílio e ajudaram a encontrar respostas.

⁸ Leopold Sulerjítiski (1872-1916): diretor e pedagogo teatral, importantíssimo assistente de Konstantin Stanislávski. Sobre ele, falaremos muito ao longo da tese.

⁹ Liev Tolstói (1828-1910), escritor russo, famoso mundialmente não apenas por ser autor de obras como *Anna Kariêninna* e *Guerra e paz*, mas também por seus pensamentos moralistas, o tolstoísmo e sua trajetória de vida, da qual me ocuparei em grande medida na seção 2 deste trabalho.

Foram eles os grandes responsáveis por meu entendimento do que estava sendo combatido ou reforçado pela arte teatral desde o início do século.

Desde a Revolução de 1905, por exemplo, o teatro russo já vinha passando por aquilo que ficou conhecido como a sua “fase adulta”: tratou-s de um tempo de grandes conquistas aliadas a imensas dificuldades. Uma espécie de crise não silenciosa, onde existiam buscas, erros, descobertas criativas e um imenso desejo de superar a situação, compreendê-la e estabelecer as melhores relações possíveis entre a arte e a realidade. O que não é de surpreender, dado o quadro geral por que passava a Rússia: as marcas indeléveis deixadas tanto por movimentos de oposição ao tsarismo desde o domingo sangrento, quanto pela entrada e participação dos russos durante a Grande Guerra¹⁰.

Retomando um pouco aquilo que houve de mais marcante nesta guerra — costumeiramente denominada pelos estudiosos como um evento sem precedentes¹¹ —, lembremos o quanto ela se destaca por seu legado repleto de absurdos e contradições. A Batalha de Verdun, por exemplo, com a duração de meros seis meses, terminou com 1 milhão de baixas; a ofensiva dos britânicos no Somme custou à Grã-Bretanha o número de 420 mil mortos (60 mil apenas no primeiro dia de ataque); a ciência e a tecnologia utilizadas — as quais até aquele momento pareciam destinadas apenas ao progresso da humanidade —, foram justamente as responsáveis pela morte de milhões de soldados, tanto por suas armas, tanques e canhões, quanto pelos gases químicos utilizados. Em suma, esta guerra é apontada pela maior parte dos estudiosos do período como aquela que forneceu os fundamentos para as guerras modernas; é destacada por Eric Hobsbawm (1995) como o acontecimento inaugurador da era do massacre¹²; incluída por Trajano Leme Filho (2004) como um dos cinquenta maiores erros da história da humanidade; descrita por Martin Gilbert (2017) como um momento enlouquecedor da história, quando muito do que era o mundo civilizado foi destruído, ou seja,

¹⁰ Posteriormente conhecida pelo nome de Primeira Guerra Mundial. Alternarei livremente entre as duas formas de referir-me a ela ao longo da tese.

¹¹ Obviamente que apesar de ela ser chamada assim por mais de um estudioso do período, podemos sim falar em outras guerras como precedentes da Primeira Guerra Mundial. A Guerra Franco-Prussiana e a Guerra Civil Americana, por exemplo, foram guerras industrializadas com grande número de mortos.

¹² Basta olharmos para a descrição da “Frente Ocidental” feita por Hobsbawm (1995, p.33) para entendermos um pouco do que foi essa inauguração: “Essa era a ‘Frente Ocidental’, que se tornou uma máquina de massacre provavelmente sem precedentes na história da guerra. Milhões de homens ficavam uns diante dos outros nos parapeitos de trincheiras barricadas com sacos de areia, sob as quais viviam como – e com – ratos e piolhos. De vez em quando seus generais procuravam romper o impasse. Dias e mesmo semanas de incessante bombardeio e artilharia – que um escritor alemão chamou depois de ‘furacões de aço’ (Ernst Junger, 1921) – ‘amaciavam’ o inimigo e o mandavam para baixo da terra, até que no momento certo levadas de homens saíam por cima do parapeito, geralmente protegido por rolos e teias de arame farpado, para a ‘terra de ninguém’, um caos de crateras de granadas inundadas de água, tocos de árvores calcinadas, lama e cadáveres abandonados, e avançavam sobre as metralhadoras, que os ceifavam, como eles sabiam que aconteceria.”

“Um período de tempo relativamente curto, uma guerra que durou quatro anos e três meses, inspirou, confundiu e perturbou todo o século.”¹³ (GILBERT, 2017, p.19).

Dito isto, se paramos para pensar no que se refere especificamente à Rússia, verificaremos como a guerra foi um marco, interferindo na sociedade sob todos os aspectos possíveis, o que inclui entre eles, é claro, a arte¹⁴. Ou seja, além de o Império Russo ter sido o primeiro dos regimes da Europa Central e Oriental a ruir sob as pressões e tensões da Grande Guerra¹⁵, além de todo o despreparo dos russos, o cansaço da guerra, as perdas humanas, a desorientação e a falta de fé surgidas a partir daí terem servido como um impulso para a revolução de 1917, além de tudo isso, muitos dos acontecimentos presentes na época serviram como material para obras artísticas e literárias desenvolvidas pelos russos de então — fossem eles contra ou a favor da guerra, os artistas comumente falavam e se expressavam colocando este acontecimento como pano de fundo de suas obras. Vladimir Maiakóvski¹⁶ começa um texto dizendo ter acolhido a guerra com emoção para, um mês depois, chamá-la de detestável¹⁷; Leonid Andrêiev se aproveita da fase inicial da guerra e do episódio da violação alemã da neutralidade belga para escrever o conto *Conversa noturna*¹⁸, a peça *O rei, a lei e a liberdade* e artigos jornalísticos como *Nesta hora terrível* — todos estes investindo contra os alemães; o poeta simbolista Viatchesláv Ivánov¹⁹ se apodera do conceito filosófico e ortodoxo

¹³ Além disso, Le Naur (2014) a cita como sendo uma incompreensível inauguradora da era de guerras totais; e A. Becker (2014), a define como um laboratório onde se desenvolviam experiências de violência; e Christopher Clark (2014, p. 21), atualmente um dos maiores estudiosos deste período da história, consegue resumi-la bem ao dizer que “O conflito que começou naquele verão mobilizou 65 milhões de soldados e deixou um saldo de três Impérios desbaratados, 20 milhões de militares e civis mortos e 21 milhões de feridos. Os horrores do século XX na Europa nasceram dessa catástrofe”.

¹⁴ No artigo de Cliver Bell (1915), *Art and War*, fica evidente o quanto a Guerra propiciava que algumas pessoas pensassem não haver mais espaço para a arte, ou seja: arte e guerra não tinham como conviver uma com a outra.

¹⁵ Lincoln (1986, p.11, tradução nossa) resume bem a situação dos russos ao dizer que: “Invadidos por exércitos estrangeiros e ameaçados pelos terrores das lutas civis, os líderes da Rússia mobilizaram mais de quinze milhões de guerreiros entre 1914 e 1918 apenas para descobrir que pelo menos um quarto deles não tinha botas, rifles ou munição. Vencidos e superados, generais desesperados enviaram legiões daqueles soldados camponeses maltrapilhos para os resíduos da terra de ninguém para serem ‘batidos como um mingau’ pelas pesadas armas alemãs, conforme relatou um observador. Mais rapidamente do que em qualquer outra nação, as baixas da Rússia chegaram à casa dos milhões. Então, os flagelos da fome e das doenças se juntaram às armas do inimigo para dobrar e triplicar as perdas humanas da Rússia. Nunca na história moderna a guerra devastou tanto uma nação.”.

¹⁶ Vladimir Maiakóvski (1893 -1930), poeta, dramaturgo e teórico russo, um dos maiores do século XX.

¹⁷ Refiro-me ao trecho final de uma interessante sequência presente na autobiografia “Eu mesmo” escrita por Maiakóvski (SCHNAIDERMAN, 2014, p.123-4): “Início de 1914. Sinto mestria. Posso dominar um tema. Inteiramente. Formulo a questão do tema. Um tema revolucionário. Penso em ‘Uma nuvem de Calças’. / A guerra. / Eu a acolhi com emoção. A princípio, apenas pelo seu lado decorativo e ruidoso. Cartazes encomendados e, naturalmente, de todo belicosos. Depois o verso. ‘A Guerra Está Declarada’. / Agosto/ O primeiro combate. Apareceu integralmente o horror da guerra. A guerra é detestável. E a retaguarda, mais detestável ainda. Para se falar da guerra, é preciso conhecê-la. Fui alistar-me voluntário. Não aceitaram. Não tinha bons antecedentes. O próprio coronel Modl teve uma boa ideia. / Inverno/ Repugnância e ódio à guerra. ‘Ah, fechem, fechem os olhos dos jornais’ e outros./ O interesse pela arte desapareceu de todo.”

¹⁸ Atualmente com uma tradução para o português feita por Elena Kardash (ANDRÊIEV, 2019).

¹⁹ Viatchesláv Ivánov (1866-1949), poeta simbolista, também citado ao longo da tese.

de *sobórnost* (espírito de concílio), para falar em “concílio teatral”; o Teatro de Arte de Moscou busca nos clássicos uma fonte de respostas para as questões de seu tempo.

Em suma, sendo esta relação entre arte e guerra inescapável entre os anos de 1914 e 1918, surgiram mais algumas questões importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Ao olhar para o repertório do Primeiro Estúdio — lembrando que, como veremos ao longo da tese, inicialmente, o Primeiro Estúdio não tinha mesmo a intenção de apresentar nenhuma peça, mas, com o tempo, acabou realizando grandes encenações — comecei a pensar no porquê de haverem feito justamente escolhas como *O grilo na lareira* ou *O dilúvio* para apresentarem durante a guerra. Por que, tendo tantos materiais bélicos à sua disposição (a peça de Andréiev, por exemplo, já que o próprio autor disse a Nemirovitch-Dântchenko que era preciso falar sobre os acontecimentos da guerra no teatro e, em seguida, escreveu sua peça), por que, tendo a condição de explorar esse momento com seus atores, Stanislávski e Sulerjítiski, diretores do Estúdio, preferiram ir por um caminho oposto a este e encenarem duas peças onde se falava sobre a possibilidade de sermos irmãos, a redenção e o bem que existe em cada ser humano? O que teria movido o Estúdio em direção a isso?

Evidentemente as perguntas que nos movem durante uma pesquisa nem sempre são exatamente as mesmas do início ao fim do percurso. Assim, se comecei minha pesquisa apenas querendo entender como em um ambiente de guerra ainda era possível manter o ânimo para o fazer teatral, em determinado momento do trajeto observei surgirem estas importantes questões do parágrafo acima, aliadas a uma nova pergunta, também fundamental para o desdobramento de minha argumentação nesta tese: “Teria o Primeiro Estúdio conseguido se constituir como uma utopia artística durante a Grande Guerra se não fosse pela influência do escritor russo Liev Tolstói?”.

Sim: Liev Tolstói havia entrado definitivamente nesta história.

Essa entrada se deu especificamente em 2020, após uma leitura atenta do texto *O teatro de arte de Moscou*, da teatróloga russa Marina Stroieva (1977). Quando coloquei este texto lido em confronto com todos os demais materiais já encontrados sobre o Estúdio, a Grande Guerra, e a utopia artística e sua intenção de salvar os homens, comecei a compreender a força que Liev Tolstói exerceu naquele espaço laboratorial. E, mais do que isso: a força que ele exerceu não apenas sobre Leopold Sulerjítiski e o Primeiro Estúdio — como é até comum lermos em diversas pesquisas sobre o assunto no Brasil —, como também sobre grande parte do trabalho realizado pelo próprio Konstantin Stanislávski no TAM.

De acordo com a mencionada teatróloga Stroieva, já no início do século XX a arte Stanislávskiana é marcada pela busca de um ideal e pela vontade de superar o horror da

realidade. Mas se no início de seus trabalhos, o diretor vestia principalmente as roupas tchekhovianas como forma de lutar contra a realidade circundante (seu teatro encenou com grande louvor as quatro grandes peças de Tchekhov), a partir da crise vivida pela Revolução de 1905, seu ideal passou a ser vestir-se com as roupas tolstoístas em sua arte. Stanislávski passou a enxergar a purificação moral do ser humano como a única forma de enfrentar a vida. Era preciso sair de um mundo onde a rudeza e o sórdido primavam, e ingressar em outro puro, com uma natureza virgem. Era esta a única maneira de devolver o homem à harmonia perdida e salvá-lo.

Essa aspiração à juventude, à naturalidade, à ingenuidade da percepção do mundo de uma criança e à humanidade: tudo isso em conjunto passa a guiar Stanislávski (na verdade, tais aspirações já estavam latentes em meio a seus ideais antes disso) , levando o diretor a montar *O pássaro azul*, de M. Maeterlinck²⁰ especificamente ao lado de Sulerjítiski em 1908.

Aqui, é preciso recordarmos o quanto de Tolstói havia em Sulerjítiski — algo que farei questão de mostrar melhor ao longo da tese.

Liev Tolstói havia influenciado Leopold Sulerjítiski por toda a vida (desde a infância, quando ele ouvia os adultos lerem seus livros, até a juventude, quando se recusou a servir ao exército movido pelos ideais pacifistas de Tolstói) e evidentemente Stanislávski valorizava isso em grande medida. Valorizava a proximidade de Sulerjítiski com a espiritualidade tolstoísta, os ensinamentos morais (os quais Sulerjítiski transformava em uma força ativa e eficiente de educação do ser humano), o amor que ele nutria pelas pessoas e o desejo que o pedagogo tinha por transformar o mundo através da arte. Por isso é que Stanislávski se uniu tão fortemente a Leopold Sulerjítiski, sobretudo em tempos sombrios como os da Guerra e da Revolução: porque ambos tinham ideais em comum, partidos de um mesmo ponto, isto é, Liev Tolstói. De acordo com Stroeve (1977, p.30, tradução nossa²¹):

A ideia do amor pelas pessoas e da negação da violência em qualquer aspecto parece naquele momento [início do século XX] a Stanislávski a única digna de atenção. Experimentando agudamente uma tentativa de transformação revolucionária no país e uma onda de reação contrária, e como antes, convencido de que o teatro deve se afastar da política, ele dirige toda a sua atenção para a investigação do mundo interior do homem, ‘a vida do espírito humano’. Em cena, ele reconhece como soberano apenas o princípio espiritual. O mundo externo e material, o mundo das coisas e o dia a dia perdem a sua designação anterior. As coisas mortas são agora espiritualizadas,

²⁰ Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa. Grande expoente do teatro simbolista

²¹ Todas as traduções presentes nesta tese — tanto do russo, quanto do inglês, do francês e do espanhol — são de minha autoria e aparecerão com a indicação “tradução nossa”, conforme as normas da ABNT.

tornam-se já não testemunhas indiferentes ou hostis da vida espiritual do homem, mas participantes com plenos direitos na vida secreta da Natureza. A ideia do panteísmo entra na criação do diretor.²²

A partir da leitura de todo o texto de Stroieva do qual retirei a citação acima e de todos os materiais aqui levantados, pareceu-me inevitável fazer de Liev Tolstói a linha transversal de ação deste trabalho. Afinal, tenho como tese deste trabalho que a utopia artística do Primeiro Estúdio existiu apenas devido a duas fontes principais: 1) a influência das ideias moralistas e pacifistas de Liev Tolstói; 2) a parceria entre Liev Tolstói e Leopold Sulerjítiski, baseada nestes mesmos ideais.

Em outras palavras, o principal objetivo deste trabalho é incluir o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou no rol das utopias artísticas da história da humanidade, mostrando de onde isso partiu — algo que só é possível quando relacionamos o estúdio aos ideais moralistas do escritor russo. Ademais, pretendo demonstrar aqui de que maneira o responsável por este espaço teatral, isto é, o diretor e pedagogo Leopold Sulerjítiski, esse homem de ideais tolstoístas — essa ave migratória que permaneceu voando com a imagem do sol e da areia quentes durante a Grande Guerra —, foi quem fez do Estúdio essa utopia, tornando-se digno de figurar sob o título de um verdadeiro utopista.

Obviamente que ele já é assim tratado por muitos pesquisadores (o que, por conseguinte, não representa a grande novidade do meu trabalho). Ou seja, não importa quais os textos ou livros lidos sobre esta personalidade russa, *todos*, sem exceção (em francês, inglês, russo ou espanhol), falam a respeito de Leopold Sulerjítiski como um homem de grandes ideais, conectam-no ao tolstoísmo, tratam acerca de seu amor pela natureza ou simplesmente se utilizam de um vocabulário de cunho religioso para revisitar o seu trabalho com os atores — vocabulário este tão característico de textos sobre as utopias. A obra de Ripellino (1996), por exemplo, aborda Sulerjítiski e o Estúdio relacionando-os a vocábulos como “paraíso”, “crentes”, “retiro”, “fraternidade”, “noviços”, “fervor evangélico”, “mosteiro”, “missionário”, “taumatúrgico” e “altruísmo”, entre outras; Camilo Scandola (2006), trata de Sulerjítiski efetivamente como um utopista; Jacó Guinsburg (2008), enfatiza o “evangelismo artístico sulerjítiskiano” e seu “idealismo político social revolucionário”; sem contar as menções a esta relação entre Leopold Sulerjítiski e Liev Tolstói feitas também por Simone Shuba (2016) em *Stanislávski em processo*, por minha obra intitulada *Sulerjítiski*:

²² Reforçando a ideia aqui apresentada, Jacó Guinsburg (2008, p.114) diz que Sulerjítiski e Stanislávski “partilhavam então de um tolstoísmo teatral consubstanciado numa religião do teatro que deveria ser também um teatro da religião num nexo humanístico dos mais amplos – desembocadura comum para muitas outras espiritualizações ‘positivistas’...”.

Mestre de teatro, mestre de vida (publicada em 2019), e por Michele Almeida Zaltron (2021) na obra *Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo*, para citar apenas alguns. Em suma, o que ressaltado aqui é o quanto todos os textos disponíveis em língua portuguesa sobre o assunto já tocam de algum modo nas ligações existentes entre Liev Tolstói e Leopold Sulerjítiski e até chegam a tratar de Sulerjítiski como um utopista, chamando-o assim com todas as letras. A questão é que nenhum destes textos acima mencionados nos dá um panorama *aprofundado* de como Sulerjítiski se tornou este utopista e do que ele fazia exatamente, em termos de ação, para ser considerado um homem desse tipo; não se fala também nessas obras (ao menos não de maneira detalhada) sobre o grande contraste existente entre os ideais de Sulerjítiski e a guerra: não se aborda a relação entre o Estúdio e o que acontecia na Rússia justamente no período em que este laboratório teatral esteve em seu auge, ou seja, o ano de 1914, quando começava a guerra que posteriormente ficou conhecida por dar início ao século de sangue. Em suma, não se conecta especifica e largamente o utopismo de Leopold Sulerjítiski ao projeto do Estúdio em oposição à Primeira Guerra Mundial.

Isso posto, voltemos para a relação do tolstoísmo com Leopold Sulerjítiski. Dada a forte oposição entre os pensamentos pregados pelo tolstoísmo e o período da Grande Guerra, as ligações de Sulerjítiski com o escritor Liev Tolstói e o seu pensamento servirão como norte para esta tese: simplesmente porque foram elas também as principais a nortear o trabalho realizado dentro do Primeiro Estúdio naqueles anos da guerra. Sulerjítiski deixou de servir ao exército (e foi preso por isso) devido às suas convicções tolstoístas; ele frequentou a casa de Liev Tolstói por muitos anos, dialogou com ele, trocou cartas e, mais importante do que tudo isso, levou os ensinamentos de Liev Tolstói para seu dia a dia dentro do Estúdio através de um modo de vivenciar o fazer teatral.

A teatróloga russa Elena Poliakova (1970) estabelece muitas pontes neste sentido. Ela recorda que após o ano de 1905, Sulerjítiski tomou para si a ousada tarefa de reformar o mundo moralmente graças às suas ligações com o pensamento tolstoísta. Em suas palavras:

[...] tal Tolstói (o acusador, a voz do campesinato russo, o ‘espelho da revolução russa’) define para sempre a visão de mundo e vida de Sulerjítiski e sua aspiração a uma arte que sirva ao povo em vez de apartá-lo. Ao mesmo tempo, as contradições de Tolstói se manifestaram nas contradições de Sulerjítiski em relação à reforma da sociedade moderna através da luta e da revolução. [...] após o ano de 1905, ele retornará ao ‘autoaperfeiçoamento’ como tarefa principal do ser humano, à moralidade separada da política, à fé no poder do bem, que pode salvar o mundo sozinho. Uma revolução ideológica e sem

sangue sempre atraiu Súler²³. A revolução social é assustadora e repulsiva. Ele sonha com liberdade e igualdade, mas teme a luta por ambas. Tendo se tornado próximo do PRTSD,²⁴ ele não se torna membro deste partido. [...] Durante os anos da revolução, Sulerjitski foi destemido e honesto. Mas a revolução foi derrotada. ‘Isso quer dizer’, pensa o eterno sonhador, ‘que as pessoas devem buscar outras maneiras de se aproximarem umas das outras, para que todos entendam que o homem é um ser fraterno’ E, afastando-se dos círculos revolucionários, Sulerjitski novamente se entrega à ideia de uma reforma moral do mundo, com o sonho de que se cada pessoa viver antes de tudo para os outros, o mundo se renovará. E nessas buscas, nesses sonhos, Sulerjitski novamente se volta àquilo que o encantava na infância: o teatro. (POLIAKOVA, 1970, p.31-2 e p.57, tradução nossa).

É, portanto, de grande valia para esta pesquisa o resgate e aprofundamento nas ideias do último Tolstói: a sua moralidade, a busca pelo aperfeiçoamento do ser humano²⁵, a condenação à guerra e a defesa de um retorno à simplicidade ‘natural’ e ao comunitarismo cristão.

Antes de partirmos para os principais resultados da pesquisa, mais dois aspectos precisam ser considerados: a importância dos estúdios teatrais para o período e os principais motivos pelos quais o Primeiro Estúdio se destacou entre os demais.

Começemos lembrando que a criação do Primeiro Estúdio do TAM teve como ponto de partida as inquietações de Stanislávski no que diz respeito ao desenvolvimento pleno dos atores, que não tinham até então um espaço onde treinar e aperfeiçoar-se. Por isso, a principal característica do Estúdio foi a de servir como um laboratório de experimentações para a arte do ator, focando especificamente no processo e não no resultado, conforme será esmiuçado ao longo deste trabalho. Além disso, o espaço surgia como um ambiente onde eram visados: 1) a aplicação do Sistema de Stanislávski (este que é hoje conhecido como um guia para os atores e utilizado por todo o mundo) e o seu desenvolvimento por meio da prática constante; 2) a intensificação da criatividade de seus membros por meio de jogos²⁶ e improvisações; 3) a

²³ Súler era o modo carinhoso como todos chamavam Leopold Sulerjitski. Este nome aparecerá constantemente nas traduções presentes neste trabalho.

²⁴ Tradução de minha autoria para a sigla russa РСДРП (Российская социал-демократическая рабочая партия), ou seja, Partido russo trabalhador social-democrata. Existente desde o ano de 1898. Leopold Sulerjitski tornou-se próximo deste partido graças à influência exercida pelo escritor russo Máksim Gorki (1868 -1936), seu contemporâneo e amigo.

²⁵ Desde cedo, Tolstói era obcecado por questões da consciência humana. No prefácio a *Contos de Sebastópol*, recorda-se que o autor dos contos, “Ainda bem jovem, já escrevia em seu diário que a aspiração da sua vida era o desenvolvimento de todo o seu ser, que seria a pessoa mais desgraçada se não encontrasse para si um objetivo universal e útil — palavras que ressoarão nas vozes de suas personagens Bolskónski (*Guerra e paz*, 1868), Liévin (*Ana Kariênina*, 1878) e Nekhliúдов (Ressurreição, 1899).” (TOLSTÓI, 2011, p. 10).

²⁶ Lembrando que “O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal.” (ORTEGA Y GASSET, 2014, p.55).

busca por um aperfeiçoamento constante de si, tendo por base os ideais do escritor Liev Tolstói, os quais ingressaram no Estúdio via Leopold Sulerjítiski e 4) a realização de uma arte que servisse como forma de unir as pessoas e aquecer o coração dos espectadores.

Essas características foram essenciais para que o Primeiro Estúdio se tornasse um marco na história teatral russa, ultrapassando até mesmo o Estúdio da Povarskaia²⁷ no que diz respeito a ser considerado um primeiro espaço laboratorial com características específicas. Se pararmos para pensar o conceito de estúdio como um todo, veremos que o surgimento dos estúdios teatrais na Rússia no início do século XX se constitui como fenômeno revolucionário de forte influência para a história do teatro mundial. Focando, acima de tudo, em uma nova pedagogia teatral e experimentações práticas, bem como no processo de aprendizagem e crescimento pessoal e profissional do ator, esse tipo de laboratório se encarregou de abrir espaço ao improviso, à imaginação, à criatividade, ao trabalho coletivo e à liberdade de expressão – tudo isso sem a necessidade imediata de apresentar resultados a um público desejoso por consumir teatro. E, no caso do Primeiro Estúdio, houve uma conjunção de todas essas características. De acordo com Poliakova (1970, p.78, tradução nossa):

A palavra ‘estúdio’ passou a ser utilizada na vida teatral. O estúdio é um conceito inextricavelmente ligado à juventude, aos atores e diretores com vinte anos, às experiências, à procura de novos caminhos na arte, ao drama jovem. O estúdio pressupõe a unificação de pessoas com os mesmos pontos de vista, as aspirações e uma comunidade humana, mais próximos e sutis do que em um teatro comum. O primeiro estúdio desse tipo na Rússia foi o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

Quando o Estúdio surgiu em 1912 com todos estes seus ideais, ainda não haviam estourado os barris de pólvora que se escondiam debaixo das terras de uma Europa aparentemente (mas só aparentemente) tranquila. Por isso, a realização deste projeto teatral não era ainda vista como algo tão inviável ou impensável no início do século XX dentro da Rússia. Ainda assim, visto que em menos de dois anos a terra já não podia mais conter as explosões destes barris e tragava vidas humanas aos montes, levando-as para o seio da terra, os europeus já começavam a debater a real necessidade do fazer artístico.

Estes debates não demoraram a alcançar o campo teatral, o que evidentemente inclui o próprio Teatro de Arte de Moscou, já bastante famoso por seu trabalho realizado com sucesso desde sua fundação em 1898. De maneira geral, durante os anos da Primeira Guerra Mundial, Stanislávski não apenas lutou para permanecer firme em seus propósitos de levar a arte até o

²⁷ Estúdio onde Stanislávski e Meierhold trabalharam em conjunto no ano de 1905. Sobre este projeto e suas frustrações fala Stanislávski em sua obra *Minha vida na arte*.

povo, como, no caso do Primeiro Estúdio, passou a ter certas peculiaridades na escolha do repertório que desejava encenar. Ali, já não se tratava de levar ao povo peças de repertório clássico ou, ao contrário, fazer tentativas de representar peças que ilustrassem os acontecimentos bélicos: a partir de 1914, a luta e a resistência do estúdio estavam justamente em encenar peças que retratassem a negação completa da realidade existente, como fazem as utopias. E foi justamente este um dos pontos em que o Estúdio mais se destacou.

Em suma, se o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando — conforme nos recorda Luciano Canfora (2014) — serviu como um “maná” que veio dos céus para homens que já desejavam há muito tempo a guerra, a Grande Guerra se tornou para o Estúdio uma espécie impulso também, só que às avessas, de modo que o mundo existente, que não era de forma alguma desejado por seus integrantes, deveria ser negado e rejeitado com todas as forças. E se isso não era possível no dia a dia e na dura e grosseira realidade russa, que ao menos o fosse durante o tempo em que os espectadores estivessem reunidos no teatro, respirando e sonhando em uníssono com um mundo diferente.

1.1 MATERIAIS ENCONTRADOS ATÉ AQUI

A investigação sobre o tema proposto torna-se instigante e necessária quando nos deparamos com a ínfima quantidade de materiais produzidos sobre o assunto específico em língua portuguesa. Conforme mencionado mais acima, existem sim, materiais em português sobre os temas abordados nesta tese: tanto sobre o Primeiro Estúdio e o Sistema de Stanislávski, quanto sobre a importância ou a história das utopias e acerca da Primeira Guerra Mundial. O que não há ainda em nosso país, enfático, é um trabalho demonstrando a relevância do projeto teatral do Primeiro Estúdio dentro do contexto de guerra, fome, miséria e revolução enfrentado pelos russos a partir de agosto de 1914.

Dada essa escassez de materiais entrelaçando os assuntos especificados no parágrafo anterior, foi necessário recorrer desde o início a autores estrangeiros, sobretudo teatrólogos e pesquisadores russos de renome na área, os quais se debruçam largamente sobre o Teatro de Arte de Moscou e o Primeiro Estúdio do TAM em seus textos. Neste sentido, utilizei-me amplamente de nomes fundamentais, como: Anatoli Smeliánski, Elena Poliakova, Inna Soloviova, Konstantin Rudnitski, Marina Stroieva, Pavel Márkov, Tatiana Ródina e Tatiana Parkhomiénko. As obras destes autores citadas nas Referências Bibliográficas ao final da tese são importantes por duas razões: elas não apenas abordam aspectos relevantes sobre o desenvolvimento e percurso do Teatro de Arte de Moscou e do Sistema de Stanislávski

(aspectos estes ainda não totalmente disponíveis em estudos de pesquisadores brasileiros), como também fazem ligações diretas entre o Primeiro Estúdio e a Grande Guerra, fornecendo materiais em demasia para a discussão presente nesta tese. Dou aqui especial destaque para o compilado de M. S. Ivanovna (2010) sobre o Estúdio — disponível no livro organizado por Smeliánski, Soloviova e Egochin (2010) —, uma vez que a autora dispõe os principais acontecimentos deste espaço laboratorial em ordem cronológica, e isso permitiu que eu me apropriasse das datas por ela mencionadas para falar com mais propriedade. Também destaco a importância das seguintes obras e autores russos: 1) os dois livros de Soloviova (2007, 2016) indicados nas referências bibliográficas, sendo o segundo deles, o de 2016, focado exclusivamente no projeto teatral dos Estúdios do TAM; 2) o livro *И вновь о Художественном. МХАТ в воспоминаниях и записях. 1901-1920* (E outra vez o Teatro de Arte. O TAM em recordações e anotações. 1901-1920), de Polkanova (2004), repleto de recordações dos atores do Estúdio; 3) a palestra dada pelo crítico Iúli Aikhenvald²⁸(1914), que se ocupou em negar o teatro e rebaixá-lo ao status de uma arte que sequer deveria receber este nome; e, principalmente, 4) o livro sobre Sulerjítiski organizado por Poliakova (1970), utilizado como fonte primordial desta pesquisa, sendo que a ele devo muitos dos materiais encontrados e traduzidos para a tese. A obra de Poliakova sobre Sulerjítiski foi a grande responsável por resgatar para os russos a imagem deste pedagogo teatral — imagem esta praticamente apagada durante a Era Soviética devido às influências que Liev Tolstói exerceu sobre a sua personalidade. Poliakova (1970) foi, então, quem se encarregou de compilar cartas, contos, diários, anotações e recordações relacionados a Leopold Sulerjítiski²⁹, sendo o seu livro amplamente citado por mim. Além desta, é de sua autoria também a obra *Театр СULERЖИСКОГО. Этика. Эстетика. Режиссура* (O teatro de Sulerjítiski. Ética. Estética. Direção), publicada em 2006; porém, esta é menos citada por mim, justamente por não haver

²⁸ Iúli Issaievitch Aikhenvald (1872-1928), crítico literário responsável pela Conferência *A negação do teatro*, de que falaremos adiante. Seu texto foi importante por mostrar um contraponto a tudo aquilo que eu vinha estudando, isto é: o fato de pessoas naquele tempo estarem ocupadas em criticar o teatro, falando acerca desta arte como algo inútil e que deveria acabar de vez.

²⁹ Nesta obra estão disponíveis em russo cartas trocadas entre Sulerjítiski e seus contemporâneos, a obra *Para a América com os dukhobors*, seus diários e anotações, bem como as recordações sobre Sulerjítiski deixadas pelas seguintes personalidades russas na ordem a seguir: **1)** Olga Sulerjítiskaia, esposa de Sulerjítiski (p.511-16); **2)** E. D. Rossínskaia (p.516-20); **3)** Tatiana Tolstáia, filha de Liev Tolstói (p.520-524); **4)** Parkhomíenko Satz (p.524-526); **5)** o escritor russo M. Górkii (p.527-534); **6)** E. P. Piechkova (p.534-541); **7)** novamente Olga Sulerjítiskaia (p.541-546); **8)** Konstantin Stanislávski (p.546-553); **9)** o ator E. Vakhtângov (p.553-578- há uma série de fotografias entre as páginas 561 e 576); **10)** o necrológio deixado por V.E. Meierhold (p.578-9); **10)** o ator V. S. Smyshliáev (p.579-81); **11)** o compositor Rakhmánov (p.581-586); **12)** a atriz L.Deikun (p.586-604); **13)** o ator M. A. Tchekhov (p.604-610); **14)** Iu. A. Zavádski (610-613); **15)** a atriz S. G. Birman (p.613-24); **16)** o pedagogo V. V. Shverubovitch (p.624-635); e finalmente **17)** o ator A. D. Dikii (p. 635-650). Se trago estas informações e as páginas em que se encontram é principalmente para que se veja quem e quanto falou sobre Sulerjítiski. Sobretudo porque disponibilizarei diversas traduções dos trechos destas recordações em minha tese, sempre com a indicação a seguir: POLIAKOVA, 1970, número da página, tradução nossa.

nela tantos materiais escritos pelo próprio Leopold Sulerjítiski e seus contemporâneos, e a minha preferência foi ir tanto quanto possível diretamente até a fonte, isto é, ao que escreviam e pensavam os próprios atores e diretores durante os anos da Grande Guerra. Por fim, cabe recordar que os textos referidos neste parágrafo foram, em sua maior parte, encontrados na Biblioteca Teatral de Serguéiev³⁰, uma das principais fontes de pesquisa na internet a todos os interessados em teatro russo, leitores do idioma. Para além desta biblioteca, também foram utilizados o Periódico teatral de São Petersburgo³¹, a biblioteca eletrônica de dissertações russas³², a biblioteca eletrônica do Instituto de Filosofia RAN³³ e o site “MICHAEL CHEKHOV. The actor is the theatre”³⁴, que conta com materiais doados a partir de 2002 por Deirdre Hurst du Prey aos Arquivos da Biblioteca Leddy e Coleções Especiais da Universidade de Windsor, sendo todos estes materiais específicos sobre o ator Mikhail Tchekhov³⁵.

Além destes acima citados, é impossível deixar de mencionar nesta Revisão da Literatura alguns autores russos que não necessariamente deram suporte a esta pesquisa no que diz respeito à temática do Estúdio e do TAM, mas que foram fundamentais para o entendimento e aprofundamento dos estudos sobre a Grande Guerra. Principalmente no que se refere à guerra sob o ponto de vista dos próprios russos, tanto durante os anos de 1914 a 1918, quanto no período posterior, quando este evento bélico já não era parte da vida e do cotidiano russo, mas uma recordação, um ponto da história a ser pesquisado, negado ou revisitado. No que diz respeito a essa parte da pesquisa, utilizei-me dos seguintes autores russos e estudos: 1) os escritores Leonid Andréiev (2012, 2019) e Fiódor Sologúb³⁶, ambos muito profícuos durante o período da guerra, e aos quais tive acesso por meio da obra organizada por

³⁰ Cf. ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА СЕРГЕЕВА (Biblioteca Teatral de Serguéiev). s.d. Página inicial. Disponível em <http://teatr-lib.ru/>. Acesso em: 10 set. 2021.

³¹ Cf. АМФИТЕАТР. ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕРИОДИКА (Anfiteatro. Periódico teatral). Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека, 2008. Дизайн и разработка сайта — Studio Shweb. Disponível em: <http://ateatr.sptl.spb.ru/tp/journal-tii/>. Acesso em: 13 mai. 2021

³² Cf. DISSERCAT. ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА ДИССЕРТАЦИИ (Biblioteca eletrônica de dissertações). 2009. Página inicial. Disponível em: <https://www.dissercat.com/>. Acesso em 4 abr. 2019.

³³ Cf. ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ФИЛОСОФИИ РАН. 2018. Página inicial. Disponível em: Электронная библиотека Института философии РАН. Acesso em: 8 mai. 2021.

³⁴ Cf. MICHAEL CHEKHOV. The actor is the theatre. Centre for Digital Scholarship.2002. Página inicial. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/page/about>. Acesso em 30 mar. 2021.

³⁵ Mikhail Tchekhov (1891 -1955), ator do Primeiro Estúdio, sobrinho do famoso escritor russo Anton Pávlovitch Tchekhov (1860-1904) — este último, famoso tanto por seus contos, quanto por sua dramaturgia (sobretudo as 4 peças mais conhecidas até hoje: *A Gaivota*, *Tio Vânia*, *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*). Por vezes o nome Mikhail Tchekhov aparecerá neste trabalho grafado como “Michael Chekhov”, a depender da forma como os autores citados preferiram transcrever seu nome, isto é, seguindo as regras do russo ou do inglês. Eu, por minha vez, opto por chamá-lo sempre de Mikhail Tchekhov.

³⁶ Fiódor Sologub (1863 -1927) foi um escritor russo simbolista bastante profícuo no início do século XX. Será melhor abordado na seção 2 desta tese.

Guevorkián e Syssoieva (2014), intitulada *Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны*³⁷ (A literatura russa no contexto histórico cultural da Primeira Guerra Mundial); 2) fundamentei-me também em textos escritos por homens e mulheres que não eram literatos consagrados, mas que escreveram sobre suas experiências durante a guerra, e tiveram seus textos publicados em coletâneas, dentre as quais a organizada por Tonkonógov (1916), ainda durante os anos da guerra; 3) por fim, baseei-me em pesquisadores que se debruçaram no pós-guerra sobre o estudo da literatura e da cultura russa no período específico de 1914 a 1918, a saber: os já citados Guevorkián e Syssoieva (2014), organizadores do compilado em que encontrei os textos de Andrêiev e Sologub; as estudiosas da literatura russa do período, Guerassímova (2013) e Sorókina (2005); e os professores e palestrantes donos de textos publicados no compilado de 1994, intitulado *Первая Мировая война и участие в ней россии - 1914 – 1918* (A Primeira Guerra mundial e a participação que os russos tiveram nela -1914-1918). Acerca deste ponto dos estudos sobre a guerra, cabe ainda ressaltar que grande parte de minha busca foi realizada em dois locais: 1) o site russo organizado pelo *Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН* (Instituto de Literatura Mundial A.M.Gorki RAN)³⁸, fonte riquíssima de materiais sobre o período, havendo ali peças teatrais, links para vídeos, artigos e obras literárias e jornalísticas; e 2) o site russo *Человек и Наука* (Homem e ciência)³⁹, por meio do qual é possível termos acesso dissertações em estudos culturais, e resumos feitos por pesquisadores.

Foi por meio deste segundo site também que travei conhecimento com outros autores necessários para uma relevante parte de minha tese, isto é, o aprofundamento em conceitos como a utopia teatral na Rússia no início do século XX, a *jiznietvortchéstvo*⁴⁰ e a *sobórnost*. A propósito, sobre estes dois últimos temas, pouco ou quase nada foi encontrado em outros idiomas, sendo imprescindíveis as leituras dos textos de Starkhóvski (1993), Khudenko [2012?], Lazarieva (2003) e Stepanova (2005), estas últimas, estudiosas de Viatchesláv

³⁷ Este compilado está dividido em duas partes. A PARTE 1 (p.15-702) é composta por textos sobre a guerra escritos pelos seguintes autores russos (todos eles prefaciados por estudiosos russos): 1) Fiodor Sologub – páginas 15-161; 2) Andrei Bieli (1880-1934) – páginas 165-240; 3) Valeri Briússov (1863 -1924) – páginas 243-578; 4) Zinaída Guíppius (1889-1941) – páginas 631-700. Quanto à PARTE 2, é composta por artigos sobre assuntos ligados à Grande Guerra e a participação russa – páginas 703-869.

³⁸ ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М.ГОРЬКОГО РАН. (Instituto de Literatura Mundial A.M. Gorki RAN.) Первая Мировая Война и Русская Литература. Политика и поэтика: историко-культурный контекст. (A Primeira Guerra Mundial e a Literatura Russa. Política e poética: contexto histórico e cultural), 2012. Disponível em: <http://ruslitwwi.ru/publications/0254-.html>. Acesso em: 04 de out. de 2021. O site foi criado com o apoio da Fundação Russa para as Humanidades. Projeto No. 12-34-10003

³⁹ ЧЕЛОВЕК И НАУКА (Homem e ciência). Диссертации по культурологии, автореферат и диссертация на тему (Dissertações em estudos culturais, e resumo feito pelo autor da dissertação sobre o tema), s.d. Página inicial. Disponível em: <http://cheloveknauka.com/kulturologiya/teoriya-i-istoriya-kultury>. Acesso em: 04 de out. de 2021.

⁴⁰ No original russo, *жизнетворчество*, isto é, “criação de vida”. Proponho a transliteração para o termo.

Ivánov. Dentre estes quatro pesquisadores, destaco a importância de Starkhóvski, o qual traz em sua tese sobre a utopia teatral russa do início do século XX, apontamentos que demonstram o fato de o teatro poder ser utilizado enquanto ferramenta transformadora da vida da sociedade. Ademais, o autor inclui o Primeiro Estúdio do TAM como um espaço utópico e ao mesmo tempo distópico e fala sobre Leopold Sulerjítiski como um típico utopista, sendo a discussão de seu texto um ponto importante da quarta seção de minha tese, intitulada “UTOPIA ARTÍSTICA”.

Para finalizar sobre os materiais encontrados apenas em russo, é preciso dizer que esta pesquisa jamais teria obtido os mesmos resultados, não tivesse eu tido a oportunidade de entrar em contato com as dramaturgias das duas principais peças apresentadas pelos atores do Primeiro Estúdio, isto é, *O grilo na lareira* e *O dilúvio*. Quanto a *O grilo na lareira*, foi uma peça escrita por um dos atores do Estúdio, Boris Sushkevitch, a partir de obra homônima de Charles Dickens⁴¹. Tal dramaturgia foi apresentada pela primeira vez no Estúdio em 24 de novembro (6 de dezembro) de 1914. Quanto à peça *O dilúvio*, do dramaturgo sueco Henning Berguer⁴², esta foi apresentada mais de um ano depois, em 14 (26) de dezembro de 1915, ainda durante a guerra. Encontrei o primeiro destes textos na já citada Biblioteca de Sergueiev, com publicação datada de 1918, acompanhada de um texto (quase um prefácio) escrito pelo importante crítico teatral Nikolai Efros. A segunda dramaturgia, isto é, *O dilúvio*, foi encontrada apenas em exemplares físicos presentes em Bibliotecas de Moscou. A peça teve mais de uma versão para o russo e tive acesso apenas a duas delas: a versão datada 1925, editada pela Московское Театральное Издаельство⁴³ e a de 1956, em cuja capa lê-se: Отдел распространения драматический произведений ВУОАП. Основной фонд (Divisão de distribuição de obras dramáticas VUOAP. Fundo principal). Ao confrontar ambas as versões, pude observar grandes discrepâncias, sobretudo no que diz respeito às rubricas, muito mais detalhadas na versão de 1956. Mesmo assim, optei por priorizar a leitura da versão de 1925, dado ela estar mais próxima da data de encenação realizada pelos atores do Primeiro Estúdio. Ainda sobre as duas peças: suas leituras foram tão fundamentais para a compreensão da utopia artística do Primeiro Estúdio, que optei por traduzir ambos os textos e incluí-los em anexo — sobretudo porque até então não havia tais dramaturgias disponíveis em língua portuguesa, conforme detalharei melhor mais adiante.

⁴¹ Charles Dickens (1812-1870), escritor inglês, muito famoso por suas obras moralistas.

⁴² Henning Berguer (1872- 1924), escritor sueco. Seus materiais ainda são bem pouco acessíveis a nós, mesmo em buscas feitas pela internet.

⁴³ Editora Teatral de Moscou.

Por ora, voltando a falar sobre os materiais encontrados como um todo, é preciso acrescentar que apesar de eu ter me detido amplamente na questão de bibliografia russa, isto não significa de modo algum que tenham sido apenas estes os materiais consultados, ou que nada haja sobre o assunto em nosso idioma. Muito pelo contrário, os materiais disponíveis sobre o tema em língua portuguesa vem se ampliando a cada ano, demonstrando crescente interesse na área. Há cada vez mais trabalhos, pesquisas e traduções de obras de Stanislávski e de seus discípulos para a língua portuguesa, o que, em sua totalidade, também deu corpo para a realização desta minha pesquisa.

Falando, em primeiro lugar, sobre os trabalhos acadêmicos brasileiros, é preciso enfatizar o fato de outras importantes pesquisas de doutorado estarem em andamento, comprovando o interesse na área teatral russa. São elas: *Para um Teatro de Paredes Móveis: a última e inacabada revolução de Stanislávski*, de Diego Moschkovich (orientação: Antonio Carlos de Araujo Silva); *Em busca do espírito do ator: um estudo da relação entre a Antroposofia e o Teatro através da trajetória de Mikhail Tchékhov*, de Graciane Pires (orientação: Elena Vássina); *Entre o passado e o futuro: imaginação e teatralidade na pedagogia de Mikhail Tchékhov*, de Natacha Dias (orientação: Marcelo Ramos Lazaratto); e *O Trabalho do ator sobre os sentidos, a memória, os afetos e a imaginação*, de Simone Shuba (orientação: Elena Vássina). Sobre os trabalhos já concluídos, devo devo mencionar aqui 3 teses de doutorado e 6 dissertações de mestrado fundamentais para a compreensão da prática dos atores russos realizada dentro dos estúdios teatrais e o embasamento da visão de Stanislávski e Sulerjítiski enquanto homens que buscavam relacionar arte e autoaperfeiçoamento, desejando levar para o teatro o que havia de melhor em cada ser humano: 1) a dissertação *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX* de Camilo Scandolara (2006); 2) a tese *O método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator* de Nair D'Agostini (2007); 3) a dissertação *Vakthâgov em busca da teatralidade* de Andreia Elisete Barros Silva (2008); 4) a dissertação *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski* de Michele Almeida Zaltron (2011); 5) a dissertação *A individualidade criativa do ator no trágico cotidiano* de Maritza Alejandra Farias Cerpa (2013); 6) a tese *O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o "sistema" de K. Stanislávski*, de Michele Zaltron (2016); 7) a dissertação *Mestre de teatro, mestre de vida: Leopold Sulerjítiski e sua busca artística e pedagógica* de minha autoria, também concluída em 2016 ; 8) *O último Stanislávski em ação: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938)* de Diego Fernandes Garcia Moschkovich (2019a) e 9) a tese

Ser pedagogo: Reflexões provocadas em diálogo com a Escola Russa de pedagogia Teatral de Paco Abreu⁴⁴ (2020). Tais pesquisas não podem deixar de figurar como alguns dos principais materiais sobre o assunto em nosso país. Claro que eu poderia mencionar ainda outros trabalhos sobre teatro russo encontrados em bases de dados onde há teses e dissertações realizadas no Brasil, como por exemplo a pesquisa de doutorado de Marcus Fritsch concluída em 2015, sobre Anatóli Vassíliev. Ainda assim, preferi ater-me neste parágrafo aos principais materiais consultados por mim, devido as suas confluências com aquilo que me propus a realizar em meu trabalho.

Quanto aos livros publicados sobre o assunto no Brasil, elenco a seguir alguns dos títulos fundamentais em língua portuguesa a trazerem para o Brasil o conceito dos estúdios teatrais e seus desdobramentos, delineando a importância destes espaços como ambientes de treinamento para os atores, ou simplesmente enfatizando a relevância dos estudos sobre o Sistema de Stanislávski e o TAM: *Stanislávski, Meierhold & Cia* de Jaco Guinsburg (2008); *O cotidiano de uma lenda. Cartas do Teatro de Arte de Moscou* de Cristiane Layher Takeda (2003); *Na cena do dr. Dapertutto. Poética e pedagogia em V.E.Meierhold, 1911 a 1916* de Maria Thais Lima Santos (2009); *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou. Do realismo externo ao tchekhovismo*, de Jacó Guinsburg (2010); *Teatro Russo, Literatura e espetáculo*, um compilado de materiais organizado pelas professoras Arlete Cavaliere e Elena Vássina (2011); *Stanislávski revivido* organizado por Ney Piacentini e Paulo Favari (2014); *Stanislávski, Vida, obra e Sistema* da autoria de Aimar Labaki e Elena Vássina (2015); *Tchekhov e os palcos brasileiros*, de Rodrigo Alves do Nascimento (2018). Dou ainda evidente destaque para a editora Perspectiva, que além de ser a responsável pela maioria dos títulos citados acima, vem se empenhando em expandir o conhecimento acerca do teatro russo no Brasil e recentemente deu origem também à coleção CLAPS⁴⁵, já com 5 volumes: v. 1. *As três irmãs de Tchekhov por Stanislávski* de Tieza Tissi Barbosa (2018); v.2. *Stanislávski e o método de análise ativa. A criação do diretor e do ator* de Nair D'Agostini (2019); v.3 – *Sulerjítiski: mestre de teatro, mestre de vida. Sua busca artística e pedagógica*, de minha autoria (publicada em 2019); v.4 - *Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo*, de Michele Zaltron (2021); e v.5 – *O último Stanislávski em ação*, de Diego Moschkovich (2021).

Com relação às traduções, estas vem exercendo papel fundamental nos estudos acerca de Stanislávski no Brasil – sobretudo as feitas diretamente a partir do original russo – e não

⁴⁴ Marco Antonio Ramos Borneo de Abreu, professor e pesquisador teatral, atual professor do Teatro Escola Macunaíma, conhecido também por Paco Abreu.

⁴⁵ O CLAPS é o Primeiro Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski e tem realizado um trabalho fundamental no Brasil no que diz respeito à divulgação dos trabalhos do mestre russo e do Estúdio.

poderiam ser dispensadas em qualquer hipótese deste trabalho. Refiro-me principalmente às seguintes traduções, basilares para os argumentos utilizados no capítulo “O Primeiro Estúdio do TAM” em minha tese: *Minha vida na arte*, livro escrito por Konstantin Stanislávski e publicado pela Civilização Brasileira em 1989 com tradução de Paulo Bezerra; *Análise-ação. Práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, da autoria de Maria Knebel, publicado pela editora 34 em 2016 com tradução de Diego Moschkovich e Marina Tenório; e os livros *Stanislávski ensaia – memórias* de Vássili Toporkov e *Stanislávski e o yoga*, de Serguei Tcherkássiki, publicados no Brasil respectivamente em 2016 e 2019 pela editora É Realizações, ambos com tradução de Diego Moschkovich. Além destes, outros livros já traduzidos para o português e que trazem informações relevantes acerca de tudo o que estamos abordando nesta tese são: *Para o ator*, de Michael Tchekhov (CHEKHOV, 2010), na tradução indireta de Álvaro Cabral, pela Martins Fontes; *O truque e a alma*, de Ângelo Maria Ripellino (1996), traduzido por Roberta Barni e publicado pela Perspectiva; e *A arte do ator: as primeiras seis lições*, de Richard Boleslávski (2012), na tradução de J. Guinsburg, também pela Perspectiva.

É evidente — e eu não poderia deixar de mencionar isso — que os 3 famosos livros da editora Civilização Brasileira intitulados *A Preparação do Ator*, *A construção da Personagem* e *A criação de um papel*, traduzidos por Pontes de Paula Lima e publicados respectivamente em 1964, 1970 e 1972, desempenharam papel importantíssimo para a expansão do conhecimento de Stanislávski no Brasil durante o século XX. No entanto, tais traduções chegaram até nós de forma indireta, a partir da edição norte-americana organizada em função do melhor aproveitamento dos próprios atores americanos e, portanto, trazem certas diferenças com relação à obra original, de maneira que não aparecem citadas em meu trabalho. Em minha pesquisa, priorizei a utilização da versão em volume único desta mesma obra, intitulada *O trabalho do ator. Diário de um aluno*, lançada pela Martins Fontes em 2017 com a tradução de Vitória Costa. Esta publicação conta com a grande vantagem de partir de um texto em inglês (*Actor’s Work: a Student’s Diary*) que se ateu ao original russo de Stanislávski. O tradutor inglês Jean Benedetti se encarregou de verter para seu idioma o imenso manual de Stanislávski, mantendo-se fiel às intenções originais do autor, principalmente no que diz respeito a reunir tudo em um só volume tal como havia feito Stanislávski no passado. Mesmo assim, trata-se ainda de versão brasileira a partir de uma obra em inglês, o que retira parte do frescor de uma tradução feita com base em um original. Por isso, é importante lembrarmos que atualmente está em andamento, pela primeira vez, uma

tradução de *O trabalho do ator sobre si mesmo* diretamente do original sendo feita por Diego Moschkovich e Marina Tenório para a Editora 34.

Como um complemento para todos estes materiais, há uma vastidão de textos sobre Stanislávski e o seu Sistema, disponíveis na internet em revistas como a Moringa, a Sala Preta e a RUS, para citar apenas algumas. Entre estes textos, cito a partir daqui apenas os mais relevantes para o meu trabalho, isto é: “A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos” de Arlete Cavaliere e Elena Vássina (2010); “Um caminho para a luz a montagem de Hamlet por Michael Chekhov” de Jobst Langhans com tradução de Thais Loureiro e Hugo Moss publicada em 2015; “O último estúdio de Stanislávski: uma abordagem histórica” de Diego Moschkovich (2019); “Stanislávski e Sulerjítiski: o teatro como meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade” de Michele Almeida Zaltron (2019); as traduções de minha autoria para os textos “Recordações sobre L. Sulerjítiski” do ator Mikhail Tchekhov, e “Para a América com os dukhobors” de Leopold Sulerjítiski, publicadas respectivamente em 2019 e 2021; e, por fim, os textos da coleção *Caderno de Registro Macu*, publicação semestral do Teatro Escola Macunaíma.

Obviamente que em relação à grande quantidade de materiais disponíveis em outras línguas, ainda estamos aquém do esperado. Porém, não se pode deixar de prestigiar e louvar as pesquisas voltadas para esta direção, exaltando sobretudo os nomes de Arlete Cavaliere, Diego Moschkovich, Elena Vássina, Maria Thais Lima Santos, Michele Zaltron e Nair D’Agostini, que muito tem feito para divulgar o teatro russo no Brasil nestas últimas décadas e foram de grande valia para a conclusão de minha tese. Além disso, se olharmos com atenção para este compilado, perceberemos maior quantidade de materiais escritos e traduzidos a partir do ano de 2000, o que prova um crescente interesse pelo assunto.

Falando acerca da Grande Guerra, tem havido também um crescente interesse por seus estudos no Brasil nos últimos anos, sobretudo com o seu centenário, ocorrido há tão pouco tempo, em 2014. Temos dossiês, filmes, livros e enciclopédias com foco sobre a Grande Guerra, mas pouquíssimos são os materiais que realizam uma investigação mais profunda sobre a *situação russa* política e artística dentro deste mesmo período. Isso porque na maior parte das vezes esta conjuntura é completamente ofuscada pelo aparecimento da Revolução Russa. Lembremos que a própria Revolução se encarregou de apagar muitos dos vestígios de que um dia houve uma guerra na Rússia como nos mostra a pesquisadora Karen Petrone (2011) em *The Great War in Russian Memory*, ao expor a situação de “desaparecimento” do cemitério com os mortos da Primeira Guerra.

Nada disso, porém, quer dizer que a participação russa dentro da guerra tenha sido pequena, desnecessária ou mesmo vã, fator este que algumas narrativas literárias já disponíveis em português se encarregam de mostrar para nós: *O caminho dos tormentos*, de Aleksei Tolstói⁴⁶ (1966), uma trilogia conhecida no Brasil através de tradução indireta; *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak⁴⁷ (2017), com a tradução direta do russo feita pela professora Sônia Branco; *O Don silencioso*, de Mikhail Sholokhov⁴⁸ (1987), com tradução indireta de Miriam Campello; e *Agosto 1914*, de Aleksandr Soljenítsin (1973)⁴⁹, traduzido diretamente do russo por Paulo Bezerra. Estas quatro obras, em sua totalidade, além de serem fundamentais para nossa compreensão minuciosa da maneira como os escritores russos enxergaram o período, foram uma fonte de pesquisa notável, auxiliando em questionamentos que surgiram a partir de suas leituras e acabaram servindo de impulso para o andamento da pesquisa e, por vezes, até subseções inteiras da seção 2, intitulada “EM MEIO À GUERRA”. Cito ainda, *O ano nu* de Boris Pilniák (2017) e *Viagem sentimental* de Viktor Chklóvski (2018)⁵⁰ — ambas publicadas há pouco no Brasil, tendo sido traduzidas diretamente do russo e incluídas na coleção “Narrativas da Revolução”, lançada pela Editora 34. Tais obras resvalam na participação russa durante a Grande Guerra ainda que seu foco não seja especificamente esse. Para finalizar, outras obras literárias sobre a guerra, escritas por autores estrangeiros⁵¹ também foram relevantes para o meu entendimento do período e serão mencionadas ao longo da pesquisa. No entanto, utilizo-me do espaço da introdução deste trabalho para privilegiar as russas, que foram as mais consultadas no decorrer destes anos de pesquisa.

Ainda no campo da ficção, não posso deixar de mencionar a existência de materiais visuais que auxiliam no entendimento do período. Poderia falar acerca de alguns bastante conceituados, como *Carlitos nas trincheiras* (1918), *Glória feita de sangue* (1957), *Frantz*

⁴⁶ Aleksei Tolstói (1883-1945), escritor russo, parente distante de Liev Tolstói. Sua obra *O caminho dos tormentos* foi escrita e publicada aos poucos, no decorrer de 20 anos. O primeiro volume, com o subtítulo “Irmãs” foi publicado em 1921; o segundo (“O ano dezoito”), em 1927; e o terceiro, cujo subtítulo é “Manhã sombria”, foi concluído apenas no ano de 1941.

⁴⁷ Boris Pasternak (1890-1960), renomado escritor russo, prêmio Nobel de Literatura em 1958. A obra *Doutor Jivago* foi publicada pela primeira vez em 1957.

⁴⁸ Mikhail Cholókhov (1905-1984), escritor russo, vencedor do Nobel de Literatura em 1965. Sua obra *O Don Silencioso* também foi publicada em partes. A entrega da primeira parte data de 1932. Sobre a maneira como o seu nome aparece citado no corpo do texto (Sholokhov em vez de Cholókhov): da mesma forma que no caso de Mikhail Tchekhov, cito, neste momento, Sholokhov com “S”, e não com “C”, por ser essa a forma como o autor teve seu nome transliterado na edição utilizada por mim e referenciada na bibliografia.

⁴⁹ Aleksandr Soljenítsin, (1918-2018), escritor russo, também vencedor do Nobel de Literatura, em seu caso, no ano de 1970. Seu livro *Agosto 1914* foi publicado pela primeira vez em 1971.

⁵⁰ As datas 2017 e 2018 referem-se às datas de publicação citadas nas referências deste trabalho, conforme venho padronizando desde o início. *O ano nu* de Boris Pilniák (1894-1938) teve a primeira publicação em 1922. Quanto à obra *Viagem sentimental*, de Viktor Chklóvski (1893-1984), sua publicação data de 1923.

⁵¹ Refiro-me a obras de autores como: o alemão Ernst Junger (1895-1998), o americano Ernest Hemingway (1899-1961), o alemão Erich Maria Remarque (1898-1970), o francês Jean Echenoz (1947- com 73 anos) e o francês Louis-Ferdinand Céline (1894-1961).

(2016) ou o recente filme intitulado *1917* (2019), mas aproveito para apenas notar o fato de haver diversas produções com foco sobre as vivências dos russos no período, entre elas o filme *Doutor Jivago* (1965), dirigido por David Lean, a minissérie televisiva russa *O caminho dos tormentos* (2017)⁵², e o filme de 2019 do diretor Aleksandr Zolotúkhin, cujo título original é *Малчик Русский*⁵³ (Menino russo). Estas, sobretudo as mais recentes, são excelentes demonstrações de que o interesse por este evento histórico na Rússia está vivo apesar do tempo de comumente falar-se mais acerca da Revolução Russa.

No que diz respeito a obras de caráter histórico e não literário (fontes fundamentais em qualquer pesquisa que se preze), cito como as mais utilizadas nesta tese as seguintes obras: o premiado *Canhões de agosto*, de Tuchman (1962); *Origens da Revolução russa*, de Kochan (1968); *Passage through armageddon*, de Lincoln (1986); o texto “Experiência e pobreza” de Benjamin (1987); *European Culture in the Great War*, organizado por Stites e Roshwald (1999)⁵⁴; *Cultura e Barbárie europeias*, de Morin (2009); “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, de Freud (2010); *The Great War in Russian Memory*, de Petrone (2011); *As cicatrizes vermelhas*, de Becker (2014); *Os sonâmbulos*, de Clark (2014) e o guia *A Primeira Guerra Mundial em 300 fotografias* (2016). Além destes, as obras: *O último verão Europeu*, do historiador americano David Fronkim (2005); *A Primeira Guerra Mundial: o conflito que mudou o mundo*, do professor brasileiro João Bertonha (2011); a obra *1914*, do italiano Luciano Cãnfora (2014) e tradução de Aurora Bernardini; o *Dossiê – A grande guerra. História Viva*, nº 128, com textos de autores de diversas nacionalidades, publicado em 2014; *O século de sangue*, também um compilado escrito por autores distintos, organizado por Hecht e Servent (2015); *A Primeira Guerra Mundial*, do britânico Martin Gilbert (2017); e o texto “Russian Theatre and the First World War, 1914 -1917” do britânico Murray Frame (2012) — para citar aqui alguns dos mais importantes. Dada a imensa quantidade de materiais disponíveis sobre o assunto em nossa língua e em inglês, privilegiei aqueles mais bem avaliados por sua completude (como é o caso da obra *Os sonâmbulos*, considerada uma das mais completas sobre o assunto até hoje) e os que davam base para uma melhor compreensão da situação dos russos durante a guerra, como é o caso das obras cujos títulos estão em inglês (os livros de K. Petrone, Stites e Roshwald, e Lincoln) e de *Origens da Revolução Russa*, de Kochan (1968). No mais, procurei lidar com estudos de vários autores (de mais de uma

⁵² Baseada no épico homônimo de Aleksei Tolstói e dirigida por Konstantin Khudyakov; encontra-se disponível na Netflix.

⁵³ O filme foi divulgado no Brasil com o título *A Russian Youth* em plataformas de cinema como a Mubi.

⁵⁴ Sobretudo o primeiro texto deste livro: “Days and nights in wartime Russia cultural life, 1914-1917”, de Richard Stites, p.8-31.

nacionalidade) e de anos bem diferentes (desde o texto escrito por Freud, em 1915, até os dias de hoje), na tentativa de compreender as diversas e contrastantes visões sobre o evento.

Por último, não poderia deixar de falar acerca dos materiais encontrados sobre outros tópicos abordados por mim, isto é: Liev Tolstói e sua fase moralista; o futurismo russo; e o conceito de utopia. Tais pontos são centrais na tese, abrangendo-a integralmente, desde a seção 2, onde falarei sobre a guerra, até a seção 4, onde defino o principal sobre a utopia, correlacionando este conceito a tudo o que foi visto anteriormente.

Sobre Liev Tolstói, alguns dos principais títulos e autores encontrados por mim — ênfase: no que diz respeito ao meu tema específico (o que engloba aspectos como: Tolstói e sua visão de mundo; Tolstói e sua crítica à guerra; Tolstói X Nietzsche; Tolstói e a influência de Rousseau; Tolstói e o pensamento oriental), pois há sobre o escritor russo uma vasta bibliografia disponível em português, muito mais ampla do que eu daria conta de citar aqui —, foram: *Discurso sobre as ciências e as artes*, de J. Rousseau⁵⁵ (2012); *O pensamento vivo de Tolstói*, obra organizada pelo pesquisador Zweig (1965); *Leão Tolstói. Antiarte e rebeldia*, da autoria de Schnaiderman (1983); *Tolstói, meu pai*, de Tatiana Tolstaia (1978), a filha de L. Tolstói; *Humanismos e anti-humanismos*, de Nogare (1977); *O livro do sentido da vida*, de Lao-Tzu (1978); *Leão Tolstói*, de M. Gorki⁵⁶ (1983); a obra *O que é arte?*, do próprio Liev Tolstói, com tradução de Bete Torii, publicada em 2002; a obra *Calendário da sabedoria*, escrita também pelo próprio Tolstói (2005); *Nietzsche: civilização e cultura*, de Moura (2005); o texto “Rousseau’s God and Tolstoy’s God” de H. Mclean (2008); o texto “Dialética de relações dialógicas de J.J. Rousseau e L. Tolstói”, de Quintero e Vássina (2013); *Os Últimos Dias*, coletânea organizada por Elena Vássina a partir de traduções de textos de Tolstói (2011); a dissertação de mestrado *Os diários de juventude de Liev Tolstói* de Natália Quintero (2011); a revista *Fragmentos*, organizada pelo professor Bruno Gomide (2010), e composta por textos de diversos autores falando sobre o escritor russo; os *Contos completos* de L. Tolstói, traduzidos por Rubens Figueiredo para a Cosac Naify em 2015.

De todos estes, o material mais utilizado e citado por mim ao longo desta tese foi o livro *Os últimos dias*, de 2011, excelente referência para entendermos Tolstói, sobretudo em sua fase mais voltada para o moralismo. Tal obra é realmente significativa por reunir traduções de cartas, diários, contos, excertos de obras como *Uma confissão* (1882), *O primeiro degrau* (1891), *O reino de Deus está em vós* (1893) e *A lei da violência e a lei do*

⁵⁵ Jean Jacques Rousseau (1712-1778), renomado filósofo, escritor e teórico político, fundamental como autor base para o desenvolvimento do iluminismo.

⁵⁶ Maksim Gorki (1868-1936), dramaturgo, contista, romancista e ativista político russo muito influente no início do século XX.

amor (1908), bem como verdadeiros manifestos acerca de suas ideias sobre o amor, a união, o repúdio às guerras e a condenação ao governo, entre os quais cito: *Carta a Ernest Howard Crosby, de Nova York, sobre a resistência não violenta* (1896); *Ciência moderna* (1898); “*Não matará*”, *Patriotismo e governo*, e *Mas precisa mesmo ser assim?*, todos os três datados de 1900; *Apelo ao clero* e *Carta sobre a educação*, ambos de 1902; e o *Discurso para o Congresso da Paz em Estocolmo em 1909*. Além disso, o livro conta com introdução feita por Jay Parini, organização de Elena Vássina e traduções de Anastassia Bytsenko, Belkiss J. Rabello, Denise Regina de Sales, Graziela Schneider e Natália Quintero, todas estas muito importantes no ramo das pesquisas culturais sobre a literatura russa no Brasil.

Sobre a cultura russa no período da guerra, os futuristas e outras vertentes da minha pesquisa, utilizei-me primordialmente de: *Formalismo e futurismo*, de K. Pomorska (1972); *O futurismo italiano*, organizado por A. Bernardini (1980); *Futurismo: uma poética da modernidade* de A. Fabris (1987); *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*, organizado por A. Cavaliere, E. Vássina e N. Silva (2005); a *Antologia do pensamento crítico russo* da Editora 34, com organização de Bruno Gomide e a primeira edição em 2013; *Cem anos de Futurismo – Do italiano ao português*, de M. Fabris (2010); *A poética de Maiakóvski através de sua prosa* de Schnaiderman (2014); *O momento futurista*, de M. Perloff (2018). Especial destaque para a citada Antologia de 2013, a qual foi utilizada como fonte de pesquisa em mais de um momento de minha tese.

Quanto ao estudo da utopia, além de buscar entender o conceito de utopia teatral através da já mencionada obra em russo de Starkhóvski (1993), investiguei o conceito de utopia através de obras como: a tão famosa *Utopia*, de Thomas More⁵⁷, cuja versão utilizada por mim foi a tradução para o português publicada em 2017 pela editora Lafonte; a obra *Robinson Crusoe*, de Defoe⁵⁸, lida na versão da Penguin, de 2012; *As viagens de Gulliver*, de Swift⁵⁹(1973); *As utopias ou a felicidade imaginada*, de Szachi (1972); *Histoire de l’utopie em Russie* de Heller e Niqueux (1995); a antologia *A literatura da virada do século: fim das utopias?*, organizada por Izarra (2001); *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, de Morin (2004); o texto *Notas sobre utopia*, de M. Chiauú (2008); *Utopia: a história de uma ideia* de Clayes (2013); o texto *Gèneses et modèles des communautés artistiques* de Poliakov (2013); *Leopold Soulerjitski et l’utopie des studios russes* de Osinska (2013); *A beleza salvará o mundo*, de Todorov (2018); *A República de Platão*, do próprio Platão (2018); *Três*

⁵⁷ Thomas More (1478-1535), filósofo, escritor, diplomata e advogado. Sua obra mais famosa, *Utopia*, data de 1516.

⁵⁸ Daniel Defoe (1660-1731), escritor e jornalista inglês. A obra *Robinson Crusoe* data de 1719.

⁵⁹ Jonathan Swift (1667-1745), escritor anglo-irlandês. *As viagens de Gulliver* é uma obra de 1726.

utopias contemporâneas, de F. Wolf (2018) e *Ideias para adiar o fim do mundo*, de A. Krenack (2019).

1.2 SOBRE A INVESTIGAÇÃO, O RECORTE E AS NECESSIDADES SURGIDAS DURANTE A PESQUISA

Conforme espero ter deixado evidente, apesar de a existência das obras mencionadas acima por si só demonstrar um crescente interesse no que diz respeito às temáticas abordadas, nenhum dos textos que temos à nossa disposição em português toma para si *especificamente* o recorte da importante função social que teve o Primeiro Estúdio do TAM — e, claro, a importante função social que teve a arte teatral russa entre os anos de 1914 e 1917 — no período da Grande Guerra. De maneira que, por meio desta pesquisa, ousou participar desta corrente de interesse que se expande cada vez mais e com isso: 1) ajudar no preenchimento de algumas lacunas sobre o tema, tais como o hiato deixado pelo relevante artigo “Russian Theatre and the First World War, 1914 -1917”, de Murray Frame (2012), já que este texto, embora fundamental por ser um dos únicos materiais a fornecer um amplo panorama de todos os principais aspectos que envolveram o teatro russo especificamente durante o tempo da Guerra, infelizmente, por mais que fale do Teatro de Arte de Moscou e de Konstantin Stanislávski, não traz uma única palavra sobre o Primeiro Estúdio e 2) trazer para a língua portuguesa abordagens inovadoras registradas pelos já mencionados teatrólogos, atores, professores, pedagogos e estudiosos russos sobre o Estúdio e a Grande Guerra.

Aproveito o ensejo para explicitar que a principal metodologia utilizada no decorrer da tese será a disponibilização de traduções de excertos destes textos lidos. Dado o fato de muitos destes textos (cartas, anotações, críticas teatrais ou anotações dos diretores, por exemplo) serem imprescindíveis para a comprovação de minha tese, optei por traduzir muitos deles, por vezes até mesmo na íntegra, apesar de sua extensão. As principais razões para essa decisão foram: em primeiro lugar, tornar estes materiais acessíveis a muitos dos estudiosos de teatro ou interessados no assunto que desconhecem a língua russa e não teriam como chegar a eles com facilidade; e, em segundo lugar, será mais fácil ao leitor concluir por si só o fato de o Estúdio ser uma utopia estética após ter essa grande quantidade de textos traduzidos diante de seus olhos. Pelo fato de alguns destes textos serem realmente muito longos (traduzi cartas inteiras de Sulerjítiski para Stanislávski, algumas delas chegando a ocupar duas ou três páginas), porém necessários para a compreensão ou o melhor proveito da tese, optei por fazer uma pequena divisão: aqueles textos que eram demasiadamente longos, mas absolutamente

imprescindíveis para a exposição de minhas ideias foram incluídos dentro da própria tese; já os outros, que são importantes e que podem ser considerados materiais de grande valor aos estudiosos, porém não são tão imprescindíveis para a exposição do que tenho a dizer, encontram-se incluídos no Anexo C ao fim do trabalho. Acredito profundamente na capacidade de estes textos, lidos em conjunto, colocarem efetivamente diante dos leitores aquilo de que estou falando e que mais desejo provar: o fato de a fortíssima influência de Liev Tolstói sobre Leopold Sulerjítски (e, como em uma cadeia, também sobre Konstantin Stanislávski e os atores do Estúdio) ter sido a grande responsável pela concretização do estúdio como uma utopia artística em meio à guerra. Por meio destas traduções que disponibilizarei ao longo e ao fim da tese, proponho-me a *mostrar*, mais do que apenas *contar* — uma forma de fazer com que os leitores tenham sua própria visão também.

Para além das traduções de cartas, diários, anotações, críticas, etc. espalhadas no decorrer da tese, foram realizadas também as traduções de duas das peças mais importantes encenadas pelo Estúdio durante os anos da Grande Guerra, como mencionado há pouco. A escolha de tradução destas peças para inclui-las como anexo deste trabalho se deu por algumas razões que devem ser aqui explicitadas. Primeiramente, a necessidade surgida a partir da pesquisa, já que há muito tempo vem se falando sobre ambas as peças em textos sobre o assunto no Brasil (praticamente todos os trabalhos a respeito do Estúdio referem-se a estas encenações), mas nós, leitores, não temos (ou não tínhamos, até o presente momento) acesso a elas para podermos chegar a nossas próprias conclusões. *O grilo na lareira*, peça adaptada pelo ator Boris Sushkevítch, encontra-se disponível na internet, porém apenas em russo. Quanto à peça de Berguer, o acesso a ela é de algum modo restrito e tão difícil de se obter, que só o consegui graças ao empenho do pesquisador russo Gregori Taki, o qual se dispôs a ir para uma biblioteca de Moscou e fotografar página por página as duas versões da peça impressas disponíveis. Uma vez que ambas as obras possuíam até então este caráter de ‘tesouro escondido’ para nós, falantes de língua portuguesa, optei por traduzi-las em vez de apenas comentá-las, para que novas pesquisas sobre o assunto também possam ancorar-se em portos mais seguros quando forem navegar pelo barco do Primeiro Estúdio. Quanto a ter traduzido apenas estas duas e não ter feito o mesmo com *O naufrágio do Esperança* — texto de Herman Heijermans⁶⁰ (1912) — ou *A festa da paz* (também conhecida como *A reconciliação*), escrita por Gerhart Hauptmann⁶¹ (1910) —, explico-me: embora ambas sejam também extremamente relevantes para o estúdio e estejam todavia igualmente indisponíveis

⁶⁰ Herman Heijermans (1864-1924), dramaturgo holandês.

⁶¹ Gerhart Hauptmann (1862-1946), dramaturgo alemão.

em português, tanto *o Naufrágio do Esperança* quanto *A festa da paz* foram encenadas no período pré-guerra e, portanto, pouco entrarão no escopo deste trabalho; em segundo lugar, além de possuírem versões em inglês disponíveis na internet, facilitando assim a leitura de interessados, felizmente já tive a oportunidade de comentar e traduzir alguns trechos destas peças em minha pesquisa de mestrado, editada posteriormente como volume 3 da Coleção CLAPS pela Perspectiva. Por fim, embora outras montagens de menor repercussão tenham sido realizadas pelo Estúdio durante o período da Guerra, tais como *Калики переходящие* (Os Kalikis⁶²) de V. M. Volkenchtein⁶³, para citar um exemplo, preferi começar por um campo já mais desbravado e ater-me somente às duas peças principais e mais enfatizadas pela crítica teatral russa do período, para, quem sabe, a partir daí, abrir espaço para futuras pesquisas sobre as demais, que serão brevemente comentadas na seção 3 deste trabalho.

Tendo todos estes aspectos em vista, a tese encontra-se dividida em 3 seções por meio das quais espera-se que o leitor adquira tanto quanto possível uma noção do que significou o período da Grande Guerra para a Rússia e do motivo de o Primeiro Estúdio do TAM ter desejado confrontar a sua realidade, sobretudo com a peça *O grilo na lareira*, chamada pelo estudioso Stities (2002, p.9) de protesto contra a guerra, inspirado no pacifismo de Tolstoi.

Sobre a ordenação das 3 seções seguintes a esta introdução, debruço-me a partir de agora. A primeira delas, chamada “2 EM MEIO À GUERRA”, abordará mais especificamente o contexto russo por dois caminhos: primeiramente a partir das ideias de Liev Tolstói e suas influências para, a seguir, enveredar pouco a pouco para o campo da guerra e seus desdobramentos. Começarei por este viés pelo simples fato de que uma utopia é a negação de uma dada realidade, conforme veremos. E se o estúdio era a negação de seu próprio presente, acredito ser preciso primeiramente apresentar este mundo ao meu leitor. De maneira que a referida seção será exclusivamente dedicada a isso: à contextualização sociocultural russa principalmente por meio de artigos de jornal e trechos de obras literárias traduzidas diretamente do original russo. Abordarei ainda alguns pontos do futurismo⁶⁴ e das artes visuais bem como a literatura e o jornalismo publicados na época – pois sua repercussão sobre

⁶² Kaliki – nome dado a andarilhos que cantam versos épicos e espirituais.

⁶³ Vladimir Mikhailovitch Volkenchtein (1883-1974), dramaturgo russo e soviético, crítico teatral e literário.

⁶⁴ No campo da cultura, os futuristas são verdadeiros revolucionários. Vivendo em uma época vista como fascinante por grandes novidades (os bondes, carros, aeroplanos, estradas de ferro, etc.), os futuristas foram os primeiros artistas a dar expressão artística para essa vida agitada e intensa de paisagens urbanas industrializadas. A simultaneidade, a violência, a energia, a velocidade, a revolução e a negação do passado clássico são seus grandes temas. De acordo com Perloff (2018, p.59): “o passado, como os futuristas insistiram repetidas vezes, não existe. ‘A única liberdade que nós exigimos’, declara Vielimir Khliébnikov em 1914, ‘é a liberdade em relação aos mortos, isto é, todos aqueles cavalheiros que viveram antes de nós’.” Dadas as grandes divergências nas visões de mundo dos futuristas e dos artistas russos do Primeiro Estúdio, sou movida a tratar deles também na segunda seção de minha tese.

o povo era direta e formava boa parte da imagem que os russos tinham e criavam sobre a guerra — para apenas em seguida revelar a questão teatral russa e europeia entre os anos de 1914 e 1917, este último sendo o ano em que a Rússia deixou de participar da Grande Guerra.

A seção seguinte, intitulada “3. O PRIMEIRO ESTÚDIO DO TAM”, será dedicada exclusivamente ao desenvolvimento deste espaço laboratorial e suas características centrais, sobretudo no que diz respeito à influência tolstoísta por trás das atividades ali realizadas. Também buscarei aprofundar no trabalho de duas figuras imprescindíveis para o desenvolvimento do estúdio, a saber, o já tão mencionado Leopold Sulerjítski, considerado por unanimidade como o verdadeiro mestre e guia moral deste espaço, e o ator Mikhail Tchekhov, cujo trabalho brilhante é ainda pouco divulgado em nosso país se comparado a sua difusão no exterior e à quantidade de materiais disponíveis sobre ele em inglês ou espanhol, por exemplo. A pedagoga teatral Maria Knebel (CHEKHOV, 2016), fala sobre o fato de Mikhail Tchekhov ser um ator tão genial que é impossível termos noção de quão bom ele era sem tê-lo visto em cena (apenas quem o viu atuando saberia dizer o quanto ele era expressivo). Além deste fator, justifico o foco sobre o ator Mikhail Tchekhov e não sobre Birman, Boleslávski, Vakthângov⁶⁵ ou qualquer outro membro do Primeiro Estúdio — todos eles também muito dignos de serem estudados e por isso, bastante mencionados neste trabalho daqui por diante —, pelo seguinte: embora os outros atores do Estúdio também tenham deixado suas marcas e aprofundado esse conceito de estúdio teatral posteriormente (seja em seu país ou mundo afora), Mikhail Tchekhov foi um dos que, acredito, mais expandiu seu caminho de ator com base nos ensinamentos de Liev Tolstói via Leopold Sulerjítski. De modo que muitos de seus escritos (ainda indisponíveis em português) se entrecruzam claramente com conceitos abordados em meu trabalho. Mikhail Tchekhov fala sobre a Grande Guerra, sobre a importância do público para o teatro, sobre o amor pela arte e sobre exercícios teatrais utilizados em aula, fazendo com que possamos através dele também enxergar características importantes deste espaço laboratorial enquanto modelo a ser seguido posteriormente, lembrando ainda que o ator levou muito do que aprendeu para fora, quando deu aulas na Alemanha ou nos Estados Unidos.

Se formos pensar nos outros atores do Estúdio, evidentemente que eu poderia também destacá-los aqui. Evguêni Vakthângov, por exemplo, merece destaque por ter sido um dos alunos do Primeiro Estúdio que mais divulgou esse tipo de trabalho laboratorial na Rússia,

⁶⁵ Serafima Bírman (1890 -1976), Richard Boleslávski (1889 -1937) e Evguêni Vakthângov (1883-1922), famosos atores do Primeiro Estúdio.

chegando a fazer parte simultaneamente de 9 estúdios, sempre conciliando suas atividades com o TAM. Além disso, suas características de rigor e disciplina absolutas, o seu perfeccionismo, a admiração pelo trabalho de Meierhold ao mesmo tempo em que defendia ferozmente o Sistema e o foco na teatralidade e a investigação da ação são parte de seu legado e influenciaram fortemente até mesmo o trabalho de Jerzy Grotowski, a quem o Brasil deve muito. Ao mesmo tempo, se tomarmos o exemplo de Boleslávski, podemos citá-lo como um dos grandes continuadores da ideia de estúdio enquanto lugar sagrado. Afinal, sua experiência dentro do Primeiro Estúdio o acompanhou por toda a vida e ele acabou sempre tomando o Estúdio do TAM como modelo, considerando o teatro como uma espécie de monastério ou templo, “onde atores e público se orientassem segundo uma disciplina inabalável, uma intensa concentração, levando-os quase a uma experiência ascética.” (CAVALIERE; VÁSSINA, 2010, p.316). Contudo, apesar de Boleslávski ser considerado um dos principais divulgadores do Sistema posteriormente — o ator iniciou essa jornada fora da Rússia após um convite de Stanislávski para dar assistência nos ensaios e direção de cenas quando o TAM se encontrava em turnê em Nova Iorque em janeiro de 1923 — e apesar de Vakhtângov ser um grande diretor do período, muito conceituado e estudado até hoje (inclusive, há estudos específicos sobre ele em português), o fator decisivo para a escolha de Mikhail Tchekhov se deu por observar o quanto suas atuações foram marcantes precisamente nas peças aqui analisadas (tanto em *O grilo* quanto em *O dilúvio*), deixando marcas profundas nos corações dos espectadores. A intenção de olhar mais de perto para o ator por alguns instantes surge da vontade de divulgar o seu trabalho, ainda tão pouco conhecido por nós, brasileiros⁶⁶, mas tão importante para os estudos de teatro russo e tão interligado ao conceito de utopia aqui abordado.

Após enfatizar as personalidades de Leopold Sulerjítiski e Mikhail Tchekhov na terceira seção de minha tese, pretendo estabelecer também um diálogo mais de perto com as dramaturgias *O grilo na lareira* e *O dilúvio*, trazendo registros de sua repercussão na Rússia. Em seguida, como forma de finalizar a seção, abordarei a questão de Evpatória, tão importante para o Estúdio quando desejamos incluí-lo no rol das utopias estéticas.

Por último, a seção “4 UTOPIA ARTÍSTICA” se encarregará de trazer a teoria necessária para que se compreenda o estúdio como este espaço utópico. A partir da exposição de conceitos como a própria utopia e a investigação de termos russos ainda relativamente

⁶⁶ Sinalizo aqui a importância do trabalho que vem sendo realizado pela Michael Chekhov Brasil, com sede no Rio de Janeiro, sob a responsabilidade de Hugo Moss. Este é, atualmente, o único espaço no país destinado ao estudo do ator.

pouco explorados no Brasil (refiro-me à *sobórnost* e principalmente a *jiznietvortchéstvo*), espera-se concluir esta pesquisa mostrando como o Primeiro Estúdio se apropriou de cada um destes conceitos em seu projeto. Espera-se — e por mais que essa supertarefa talvez seja uma ousadia de minha parte —, utilizar o momento final da pesquisa como um espaço para refletir brevemente sobre a possibilidade de uma utopia em nosso mundo atual. Olhar para o exemplo e a experiência do Estúdio como uma forma de pensar a arte enquanto ferramenta transformadora durante tempos caóticos — um pouco na esteira daquilo que vemos ocorrer por alguns minutos em filmes de guerra como *Feliz Natal* (2005) ou *A promessa* (2016), em que a música ou os jogos infantis são capazes de arrancar sorrisos e dar esperança às personagens desencantadas com a realidade circundante. Aproveitando este momento delicado e atual da pandemia por que passa o mundo atualmente (desde 2020⁶⁷) atrevo-me a desejar que esta pesquisa não seja apenas um amontoado de informações sobre a forma como o teatro russo combateu a Grande Guerra, mas também um exemplo ou inspiração para o nosso mundo de hoje. Ouso voar momentaneamente como Leopold Sulerjítiski e discordar de estudiosos como Francis Wolff (2018, p.11), que diz em *Três utopias contemporâneas*: “Não acreditamos mais no Bem. Não sonhamos mais com uma Cidade bondosa, finalmente livre do Mal. Aspiramos simplesmente a uma sociedade — ou um mundo — menos má.”. Prefiro apegar-me aos paraquedas coloridos do escritor brasileiro Ailton Krenak (2019) para dizer que ainda é possível sonhar⁶⁸. Ou, ao menos, inter-relacionando estas duas realidades tão distantes como a arte e a guerra coexistindo debaixo de um mesmo céu, provocar perguntas e abrir debates acerca da viabilidade e urgência ou não de um projeto utópico artístico em tempos de crise.

⁶⁷ Lembrando que tanto guerras quanto pandemias costumam ser colocadas lado a lado quando se fala em termos de situações que modificam drasticamente uma sociedade.

⁶⁸ Referência ao seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, onde lemos: “Já caímos em diferentes escalas e em diferentes lugares do mundo. Mas temos muito medo do que vai acontecer quando a gente cair. Sentimos insegurança, uma paranoia da queda porque as outras possibilidades que se abrem exigem implodir essa casa que herdamos, que confortavelmente carregamos em grande estilo, mas passamos o tempo inteiro morrendo de medo. Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui na Terra. Então, que a gente pare de despistar essa nossa vocação e, em vez de ficar inventando outras parábolas, que a gente se renda a essa principal e não se deixe iludir com o aparato da técnica. Na verdade, a ciência inteira vive subjugada por essa coisa que é a técnica.” (KRENAK, 2019, p.31)

2 EM MEIO À GUERRA

[...] a verdade consiste em que o ser humano não pode e não deve nunca, sob nenhuma condição, sob nenhum pretexto, matar seu semelhante.

Liev Tolstói

2.1 DEBAIXO DA TERRA

Em meio à guerra...

A Biblioteca de Louvain pega fogo, anunciando o princípio do fim.

60 mil britânicos morrem em um só dia na batalha do Somme.

Na Rússia, cães da raça Dachshund (alemães!) são mortos, apenas devido a sua origem.

Stanislávski é detido na Áustria-Hungria e começa a ficar horrorizado com a falta de civilidade do ser humano (Teria se lembrado de Liev Tolstói ao pensar nisso?).

No cemitério de Tamines surgem novas 384 lápides com a inscrição ‘1914: fusillé par les Allemands’.

Por toda parte ouve-se “Urra!”.

O outono chega, mas a guerra não acaba.

Sâmsonov se mata em uma floresta e isso inspira Soljenítsin.

Com sua blusa amarela, Maiakóvski declama versos futuristas enquanto o público grita, numa espécie de montanha russa imaginada por Chklóvski.

Soldados famintos perdem-se, rodando sem direção.

Começa o século dos refugiados.

Publica-se e comenta-se o texto do crítico Aikhenvald, onde ele brada que “A verdadeira criação nunca é coletiva. A arte exige solidão. Deus não tem colaboradores e ajudantes”.

E enquanto isso... Sulerjítiski idealiza um *Grilo na lareira*.

Alemães escalam corpos mortos de conterrâneos empilhados para conseguirem adentrar os muros belgas; Boccioni escreve para a sua amante que “A guerra é uma coisa bela, maravilhosa e terrível! Nas montanhas até parece uma batalha com o infinito. Grandiosidade, imensidade, vida e morte! Estou feliz!”⁶⁹ enquanto Maiakóvski declara que a guerra é magnífica, pois ameaça desalojar os filisteus e substituí-los por uma musa poética.⁷⁰

Mais 612 corpos de civis são identificados e enterrados em solo belga (inclusive o de Felix Fivet, de três semanas de idade).

⁶⁹ Cf. PERLOFF, 2018, p.84.

⁷⁰ Ibidem, p.72.

Fabricas de armas crescem quase dois mil por cento!

5 milhões de mortos.

Mulheres trabalham como nunca.

400 cidadãos belgas são postos em frente a uma igreja e fuzilados.

E enquanto isso, Viatchesláv Ivánov sonhando com um teatro que seja templo.

Soldados são acometidos pelo chamado pé de trincheira: unhas caem e eles já não podem mais andar.

A guerra de movimento, agora é a de estagnação.

Trincheiras.

Jornais circulam com notícias de todos os tipos (Bons escritores se aproveitam deste dado).

Um prisioneiro russo é pego comendo uma couve-nabo crua e... “pobre infeliz! Bateram muito nele, o infeliz soltava gritos de cortar o coração e chorava feito uma criança.”⁷¹, escreve uma jovem em seu diário, escondida enquanto enxerga a cena.

Paul Baumer sofre por ter matado um homem que sequer conhecia. E por que o fez?

Freud escreve sobre a loucura da guerra e o medo da morte; Sologúb reflete sobre o teatro de seu tempo; Marinetti visita o Vira-latas e clama contra Púchkin; Nasce em Benjamin a noção da falta de experiência gerada pela guerra...

Quantos mortos?

Tanques, gases venenosos, metralhadoras, aeroplanos e U-boots alemães, passam por cima ou massacram milhões de homens.

Wilson decide entrar na guerra.

Mikhail Tchekhov saí de dentro do hospital de alistamento e se depara com seu mestre teatral a esperá-lo. E enquanto isso...

Luboks coloridos com a caricatura de Guilherme circulam pela Rússia.

Já estamos em quantos milhões de mortos depois de todo esse tempo?

Mais de 10?

15...?

Já não há sentido em fazer contas.

Uma viúva compõe um poema de cunho patriótico e resolve chamá-lo de “Uma oração”

⁷¹ Cf. BECKER, 2014, p.120.

Ao mesmo tempo, sentado em sua trincheira, o soldado Jules Isaac relata em carta: “Não somos mais que metades de seres vivos. Quando me olho no espelho de bolso, tenho a impressão de que envelheci 10 anos. Nossos rostos me dão medo.”

Ideias para contos sobre a guerra germinam em cabeças pensantes da *intelligentsia* russa. Surgem Kátias, Grigoris e Dachas, um imperador Guilherme com insônia e uma Bíblia em mãos, e um doutor chamado Jivago.

O dilúvio.

A guerra!

E enquanto isso... Atores buscam se aperfeiçoar dentro de um pequeno estúdio.

Sulerjítски morre de nefrite em 17 (29) de dezembro de 1916.

Revolução.

1917.

Gritos, choque, brancos, vermelhos... Queda.

A guerra acaba para os russos (será?).

1918.

A guerra acaba para todos (oficialmente).

Mais de 20 milhões de homens...

Debaixo da terra.

Em Iasnáia Poliana, Liev Tolstói também está debaixo da terra – há aproximadamente 8 anos. Mas se estivesse vivo, o que teria dito ao olhar para o conteúdo deste quadro que acaba de ser pintado?

2.2 EM DIREÇÃO AO COLAPSO

Definitivamente, Liev Tolstói não teria aprovado nada do que evidenciamos acima. Guerras por poder, homens matando os seus semelhantes, falta de amor ao próximo: tudo isso entrava em forte contraste com suas ideias pacifistas. Além do fato de que ele, cuja morte se deu em 1910, já não aprovava muito do que se via na Rússia antes mesmo de se falar em uma guerra de proporções mundiais.

E o que seria isso que se via na Rússia do início do século XX?

O início do colapso.

Fazendo um brevíssimo panorama, o Império Russo já apresentava os mais variados sinais de decadência. Começando pela população, que era em sua maior parte agrícola e imperfeitamente emancipada desde 1861. A grande explosão demográfica — sobretudo a

partir de 1867 — foi outro fator marcante, já que elevou a quantidade de famintos, acarretando nos grandes flagelos da fome entre os anos de 1891 e 1898. Era crescente também o conflito de interesses entre indústria e agricultura, pois desde fins do século XIX houvera um crescente desejo pela industrialização russa e milhões de camponeses se viam obrigados a partir de então a pagar pelo desenvolvimento industrial. Por fim, a derrota na Guerra Russo-Japonesa em 1905, bem como a centralização administrativa e a falta de direitos trabalhistas — cada vez mais sentidos por um povo que vinha gradualmente despertando para a sua real situação de vida — ocasionaram descontentamento de ordem tal, que trabalhadores e camponeses passaram a realizar inúmeras greves e manifestações gerais, incluindo aquela que culminou no hoje conhecido Domingo Sangrento.⁷² E se o tsar Nicolau II já vinha perdendo o apreço de seu povo paulatinamente e cada vez com maior intensidade desde o início do século XX, isso se tornou ainda mais forte após a participação de seu Império na Grande Guerra, já que as consequências advindas desta escolha levaram a Rússia a colapsar de vez.

Indo adiante e apresentando um pouco daquilo que a Grande Guerra acabou significando para a Rússia, as fragilidades presentes no país a partir de 1914 são lembradas com grande frequência pelos mais diversos materiais que abordam a experiência russa da guerra. No artigo “Turbilhão ao Leste” de Rémi Kauffer⁷³ (2014), dá-se especial destaque aos transportes rudimentares, às munições escassas, à desorganização crônica e a alimentação deplorável de todos os soldados russos. Augustin Wernet (1994, p. 46) cita o despreparo dos russos, que, embora fizessem parte de uma grande potência, com população superior a 150 milhões de habitantes e recursos praticamente inesgotáveis, estavam muito atrasados no que diz respeito ao desenvolvimento social e econômico se comparados a países da Europa Ocidental.⁷⁴ Frédéric Guelton⁷⁵ (2014) relembra o caráter insidioso dos gases venenosos utilizados durante a guerra, enfatizando que este tipo de arma servia mais para golpear os espíritos do que para provocar baixas — pois bastava que os soldados utilizassem a máscara de proteção (que tinha baixo custo e ação muito eficaz) para não sofrerem as suas consequências. Ainda assim, Guelton (2014) nos apresenta o dado alarmante de que apenas os exércitos do tsar tiveram

⁷² Cf. KOCHAN, L. *Origens da Revolução russa* (1890 -1918) Tradução: Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

⁷³ Jornalista francês especializado em história contemporânea.

⁷⁴ Wernet (1994) cita como razão básica deste atraso a manutenção de elementos do passado feudal no sistema político do país, tais como a preservação de uma forma injusta de propriedade da terra, principal legado econômico dessa natureza. Ou seja, nesta época aproximadamente 780 mil km² de terra pertenciam a apenas 30 mil proprietários, ao mesmo tempo em que uma extensão equivalente era dividida entre 10 milhões de camponeses.” (WERNET, 1994, p. 46 -7)

⁷⁵ Ex-funcionário do Serviço Histórico do Ministério da Defesa francês e escritor. Trata disso em seu artigo “Guerra química: o front do terror”.

grandes baixas a partir do uso destes gases. Enquanto o exército francês perdeu cerca de 8 mil homens e o alemão 9 mil, aproximadamente 60 mil russos morreram apenas porque as indústrias não forneceram rapidamente as máscaras de proteção a seus homens. Quanto à Bárbara Tuchman (1994, p.240-241) em *Canhões de agosto*, relata que o Exército russo, embora contasse com 320 aeroplanos, tinha apenas 418 veículos de transporte motorizados, 259 carros de passageiros e 2 ambulâncias motorizadas. Tudo isso fazia com que os suprimentos dependessem de transporte à cavalo e os doentes ou feridos tivessem de viajar por dois ou três dias em carroças precárias até os hospitais de campo⁷⁶. A obra de Tuchman, além disso, foca longamente nas imensas dificuldades de organização enfrentadas pelos russos durante o primeiro mês da guerra e na batalha de Tannenberg⁷⁷, mostrando como tudo isso tinha origem na vastidão do império: dada a extensão da Rússia, não havia fios telefônicos nem equipamentos telegráficos e muito menos pessoas treinadas para a realização de uma comunicação rápida e em segurança. Ou seja, quando se dava uma ordem dentro do exército russo, não era possível ter certeza de que esta mesma fora recebida.

Todas estas informações trazem ainda a percepção da precariedade existente na vida dos soldados russos a partir de 1914. Ser soldado naquela época – seja do lado dos Aliados⁷⁸, seja do lado dos Impérios Centrais – já comprovava a inadequação da realidade com toda a romantização que pudesse existir sobre os heróis da guerra: o ideal de sentimento nacionalista, que movia os exércitos adiante e fazia com que, apesar da morte, da mutilação, do medo, dos ratos, da lama e dos piolhos, jovens continuassem a se alistar, movidos pela honra e desejo de glória⁷⁹. E, no caso da Rússia, além de todos os elementos apontados no parágrafo anterior, antes mesmo da primeira batalha (i.e, a batalha de Tannenberg), os soldados já estavam exaustos e famintos, haviam tido de comer as rações de reserva e andavam por aldeias desertas, sem feno ou aveia por perto, sendo vistos como homens em

⁷⁶ Sobre esta última informação cf. GUIA, 2016, p. 63.

⁷⁷ A Batalha de Tannenberg talvez seja uma das mais conhecidas desta fase inicial do conflito devido à sua trajetória de complicações que levou a grandes perdas e uma trágica derrota por parte dos russos. No fim os alemães conseguiram cercá-los estrategicamente e apenas 10 dos 150 mil homens conseguiram escapar ao cerco. Após o resultado desastroso, o general Sâmsenov suicidou-se em meio a uma floresta perto de Willenberg em 30 de agosto de 1914.

⁷⁸ Recorde-se aqui que embora as alianças recebam os nomes de “Tríplice Aliança” e “Tríplice Entente”, são os participantes da Entente (Rússia, França e Grã-Bretanha) que a vasta literatura de guerra costuma chamar de Aliados e não os da Tríplice Aliança, que nos pareceria mais óbvio

⁷⁹ Bertonha (2011) recorda que havia duas explicações possíveis para o fato de os jovens continuarem a tomar parte nos horrores da guerra: a primeira delas, a da busca pela glória. A segunda, por serem obrigados. De acordo com o autor “Provavelmente a verdade está no meio destas duas perspectivas, com variações conforme o período, o país envolvido, etc.”

situação miserável e impossível de se acreditar que pudesse ser suportada. Mesmo assim, eram obrigados a continuar a sua marcha em direção ao inimigo⁸⁰.

Por fim, no diz respeito à participação russa em episódios bélicos de destaque⁸¹, estes não se resumiram à batalha de Tannenberg, mais tarde minuciosamente relatada por Soljenítsin em *Agosto. 1914*. Tiveram participação muito importante também Ainda no mesmo ano os russos lutaram contra os Austro-Húngaros na Batalha de Krasnik⁸², enfrentaram os alemães na Primeira Batalha dos lagos massurianos⁸³ e os venceram posteriormente, na Batalha do rio Vístula⁸⁴. Nos anos que se seguiram, participaram da Batalha de Sarikamish na qual venceram os exércitos do Império otomano⁸⁵; tiveram suas linhas totalmente colapsadas durante a Ofensiva Gorlice Tarnow⁸⁶; lutaram na Batalha de Varsóvia (também conhecida como a Grande Retirada Russa)⁸⁷; estiveram presentes na Batalha de Bitlis⁸⁸, na qual as forças russas e otomanas se enfrentaram numa série de confrontos ao longo do verão de 1916. E, por fim, participaram daquela que entraria para a história como o maior feito do Império Russo durante a guerra, uma das batalhas mais letais da História e a maior vitória da Tríplice Entente: a Ofensiva Brusilov, chefiada pelo general Aleksei Brusílov⁸⁹ entre os dias 4 de junho e 20 de setembro de 1916⁹⁰.

⁸⁰ Ao relatar esta situação, Tuchman (1994, p.341) diz que “Todos os comandantes de corpos pediam que se fizesse alto. Um oficial do Estado-Maior informou ao Quartel-General de Jilinsky a ‘miserável alimentação dos soldados. Não sei como os homens ainda conseguem aguentar. É essencial organizar um serviço de requisição eficiente.’ Em Volkovisk, 300 quilômetros em linha reta a leste do campo de batalha e ainda mais distante por via férrea, Jilinsky estava longe demais para perturbar-se com essas informações. Ele insistiu que Samsonov continuasse a ofensiva ‘para enfrentar o inimigo que recua diante do General Rennenkampf e cortar sua retirada para o Vístula.’”

⁸¹ Lembrando que não só as batalhas determinaram o futuro russo. Entre os esforços de guerra excepcionais realizados por um país ainda pouco desenvolvido e que ajudaram a encaminhar a Rússia para o seu colapso e a Revolução, devem ser incluídos aqueles feitos para além do front. Isto é, além dos mais de 18 milhões de homens mobilizados para os campos de batalha, houve esforços demasiados por parte da indústria armamentista russa. A fabricação de armas durante a guerra cresceu quase dois mil por cento entre os anos de 1914 e 1916. E entre janeiro e novembro de 1915, a produção de granadas e artilharia subiu de 358 mil para 1,5 milhões (BERTONHA, 2011).

⁸² Nesta batalha o primeiro exército austro-hungaro enfrentou e derrotou o 4º exército russo. Foi a primeira vitória da Áustria-Hungria. Ocorrida entre os dias 23 e 25 de agosto de 1914 (data já de acordo com o calendário atual — as datas das batalhas foram retiradas de textos em que já se encontram atualizadas).

⁸³ Também conhecida como Batalha de Varsóvia. Ocorrida entre 9 e 14 de setembro de 1914.

⁸⁴ Ocorrida entre 29 de setembro e 31 de outubro de 1914.

⁸⁵ Entre 22 de dezembro de 1914 e 17 de janeiro de 1915. Uma das vantagens dos russos nesta batalha foi que as forças otomanas não estavam preparadas para o inverno e sofreram muitas baixas.

⁸⁶ Ocorrida de 1 de maio a 18 de setembro de 1915.

⁸⁷ Entre 17 de agosto e 14 de setembro de 1915.

⁸⁸ De 2 de março a 24 de agosto de 1916. Durante esta batalha os russos conquistaram Bitlis em 2 de março de 1916. Imediatamente após, os otomanos sob o comando de Kemal Atatürk iniciaram uma reação para retomar Bitlis em 15 de agosto. O contra ataque turco foi interrompido em Gevash em 24 de agosto. Esta foi a primeira batalha em que o exército otomano teve sucesso contra os russos.

⁸⁹ Aleksei Brusílov (1853-1926), importante general russo, muito comentado em todos os livros de história que tratam da Grande Guerra e da participação que a Rússia teve no evento.

2.3 LIEV TOLSTÓI: PERSONALIDADE MULTIFACETADA

Um leitor sequioso por saber com detalhes sobre a Batalha de Tannenberg e seus principais desdobramentos certamente lerá o romance *Agosto 1914* de Aleksandr Soljenítsin e logo saciará a sua sede. Afinal, como o próprio nome da obra já anuncia, fala-se neste romance particularmente sobre a fase inicial da Grande Guerra com foco na Batalha ocorrida contra os alemães na Frente Oriental entre os dias 23 de agosto e 20 de setembro de 1914. Nesta vasta obra, encontram-se bastante bem explorados tanto o percurso quanto as dificuldades enfrentadas pelo exército russo durante o primeiro mês da Guerra: a desorientação e falta de preparação dos exércitos russos, telégrafos que não funcionam, fios se rompendo, comida escassa, agitação, confusão, chicotear de cavalos, cenas de marcha ininterrupta...

Nesta obra, corroborando com aspectos apontados por Tuchman (1994) em *Canhões de Agosto*, vemos tanto a desorientação e precariedade presentes no exército russo, quanto a importância que a sua movimentação teve desde o início da guerra, já que foram os exércitos russos que desviaram a atenção dos alemães, forçando-os a olvidar seu plano de conquistar Paris em seis semanas e, em vez disso, levar homens para as batalhas na Frente Oriental.

Porém, deixo todas estas questões bélicas momentaneamente de lado para ater-me especificamente a uma parte do livro em que Soljenítsin (1973) faz seu personagem Sânia, um tolstoísta, lembrar-se de um encontro que teve com Liev Tolstói. Na ocasião em que a recordação é mostrada para os leitores, Sânia encontra-se indeciso sobre ir ou não voluntariar-se como parte do exército russo na guerra que acabava de começar, e sua lembrança inclui o seguinte trecho de conversa com o escritor russo:

— Leon Nikoláievitch! Eu sei que estou atrapalhando os seus pensamentos, o seu passeio. Desculpe! Mas eu vim de tão longe... e quero apenas ouvir algumas palavras suas. Diga-me se entendi bem — qual a finalidade da vida humana na terra?
 [...] — Fazer o bem. E assim criar o Reino de Deus na terra.
 — Assim eu entendo! — Sânia estava emocionado. — Mas fazer o bem como? Através do amor? Indispensavelmente do amor?
 — Evidentemente. Só através do amor. (SOLJENITSIN, 1973, p.24-25)

A partir de tal excerto, introduzo uma pergunta que servirá de orientação para nós daqui por diante: Com que intuito teria Soljenítsin escolhido especificamente incluir Liev

⁹⁰ Para todas as informações das batalhas a seguir, bem como suas datas e locais cf. **GUIA A Primeira Guerra Mundial em 300 fotografias** – 1. ed. São Paulo: On line Editora, 2016.

Tolstói como um dos personagens de sua obra logo no início de um texto que trata da Grande Guerra dentro da Rússia?

Parto desta pergunta como impulso para uma reflexão. Pois o objetivo desta primeira parte da seção 2 não é, evidentemente, analisar a obra de Soljjetnísin ou o fato de o jovem Sânia lembrar-se de Tolstói no momento de decidir se irá ou não se alistar no exército. Trata-se, tão somente, de partir desta pergunta como uma maneira de principiar uma incursão no legado de Liev Tolstói no que diz respeito a sua faceta moralista⁹¹. Deixar o solo do front de guerra em paz por alguns momentos (o tempo de três subseções) e voltar no tempo cerca de meio século — especificamente nos anos que se seguiram à crise espiritual do escritor russo em 1862⁹² — para, recuperando algumas de suas influências e embates espirituais vivenciados, conseguir captar melhor um pouco da força que estas referências tiveram dentro do Primeiro Estúdio do TAM quando a guerra invadiu a Rússia.

2.3.1 Uma Face Voltada para o Oriente

Não seria estranho começarmos a estabelecer paralelos entre os pensamentos de sábios orientais e as ideais moralistas do último Tolstói. Poderíamos incluir como epígrafes para esta tese pensamentos como: “Não importa a amplidão de nosso conhecimento, ele não pode nos ajudar a cumprir o principal objetivo da vida – nossa perfeição moral”, ou “Quando o povo passa fome, isso acontece porque os fortes e os poderosos cobram impostos em demasia”, ou ainda “O bom líder não é belicoso. O bom lutador não perde a cabeça. O vencedor hábil triunfa sem lutar” e “O Céu é eterno e a Terra duradoura. Eles são duradouros e eternos, por não viverem para si mesmos. Isso os faz viver eternamente.”⁹³. Poderíamos, sim, dizer tudo isso, e talvez chegasse um momento em que já não saberíamos mais concluir se sentenças

⁹¹ Recordo o fato de Liev Tolstói ter sido muito julgado por sua nova forma de agir e escrever até mesmo por escritores como Ivan Turguêniev. De acordo com Stefan Zweig (1965), Turgueniev escreveu uma carta a Tolstói em 27 de junho (8 de julho) de 1883 implorando que ele, Tolstói, o maior escritor do país, se afastasse da ética mística e moralista e voltasse à verdadeira literatura, seu verdadeiro dom.

⁹² Tolstói passa por uma grande crise espiritual exatamente em um momento no qual parecia ter atingido o auge da vida. Possuía reconhecimento literário, uma propriedade com terras, era casado e tinha filhos. Mesmo assim, questionava-se sobre o sentido de sua vida, chegando até mesmo a pensar no suicídio, conforme relata em suas *Confissões*.

⁹³ A primeira pertence a Liev Tolstói e se encontra em seu *Calendário da sabedoria*, no dia 9 de setembro, discorrendo sobre o tema “O que importa” (TOLSTÓI, 2005, p.147). As três frases seguintes pertencem a Lao-Tzu (1978) e encontram-se disponíveis em seu *Tao-Te King*, a primeira delas fazendo parte do texto de número LXXV (LAO-TZU, 1978, p.114), a segunda, do texto LXVIII e a terceira, do VII (ibidem, p.43). Este último trecho, aliás, tem por continuidade o seguinte pensamento: “Assim também é o Sábio: por menosprezar o seu eu, este aparece em primeiro plano. Ele renuncia ao seu eu e a sua essência é preservada. Não é assim: por não querer nada para si, ele próprio torna-se perfeito?” Não haveria nestes versos evidente semelhança com as pregações tolstoístas?

como essas pertencem a Liev Tolstói ou a Lao-Tzu⁹⁴, tamanha a semelhança entre os pensamentos de ambos os sábios.

Neste mesmo sentido, bastaria abriremos qualquer página do *Calendário da Sabedoria. Pensamentos para uma vida feliz* de Liev Tolstói (2005), para nos depararmos com a grande sintonia entre o seu modo de pensar e a chamada sabedoria oriental (estamos falando tanto do Taoísmo, quanto do Budismo e do Confucionismo, também presentes nesta obra do escritor russo). Este livro organizado por Tolstói — no qual o escritor visava reunir a sabedoria dos séculos para ser lida de modo acessível diariamente por todos —, demorou cerca de 15 anos para ficar pronto. De acordo com Peter Sekirin (TOLSTÓI, 2005, p.5) no prefácio à edição brasileira para o calendário, trata-se da última grande obra de Tolstói, na qual o autor investiu grande esforço com a intenção de levá-la ao maior número possível de pessoas, chegando a preparar três edições revisadas entre os anos de 1904 e 1910. Era, ademais, a sua leitura diária favorita e foi proibida após a Revolução devido a sua excessiva orientação espiritual.

Ainda sobre este livro — e perdoem-me ficar tanto tempo falando a seu respeito, mas como não fazê-lo se era este livro a obra considerado pelo próprio autor como sendo a sua maior contribuição para a humanidade? —, estão ali compilados pensamentos de todos aqueles que, na opinião de Liev Tolstói, eram os homens mais sábios do mundo, figurando neste rol personalidades como: Pascal, Epicteto, Rousseau, Marco Aurélio, Lao-Tzu, Henri Amiel e Buda⁹⁵, entre outros. Nessa obra, onde para cada dia do ano há uma página contendo pensamentos a respeito de um tema específico (“Viver com Deus”⁹⁶, “O intelecto”, “A fé”, “As guerras”, “O sentido da vida”, “Cuidar dos animais”, etc), Tolstói põe-se em diálogo com as máximas destes sábios. Assim, por exemplo, em 7 de fevereiro, ao discorrer sobre o tema “A perfeição”, o próprio Tolstói (2005, p.30), escreve a sua opinião sobre o tema: “Não há nada mais danoso para o indivíduo do que se dedicar à melhoria exclusiva do lado material da vida. Não há nada mais benéfico, tanto para ele quanto para os outros, do que a atividade orientada para o aprimoramento da alma.” e, a seguir escreve também: “ ‘Seja perfeito como seu pai celeste’, disse Cristo. Isso não quer dizer que Cristo pedia que os homens fossem tão

⁹⁴ Filósofo e escritor chinês antigo, profeta fundador do Taoísmo, nascido possivelmente na província de Ho-Nan em fins do século VII a. C. Este nome pelo qual o conhecemos pode ser traduzido por “ancião” e o seu livro de nome *Tao-Te King*, repleto de sabedoria, tem por tradução “livro clássico do sentido e da vida”

⁹⁵ Blaise Pascal (1623-1662), Epicteto (55-135), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Marco Aurélio (121-180), Lao-Tzu (VII a.C), Hénri-Frédéric Amiel (1821-1881) e Buda ou Sidarta Gautama (563 – 483 a.C).

⁹⁶ Sobre a visão que Liev Tolstói tinha acerca de Deus, é interessante apontar o que ele diz em sua resposta à resolução do Sínodo de excomungá-lo. Nesta carta, disponível em português ao fim da tradução de *Padre Sérgio*, Tolstói expõe tudo o que acha justo e injusto sobre a resolução. Entre seus pontos, destaco o fato de ele dizer que “Já quanto ao Deus-espírito, ao Deus-amor, o Deus único, antes de tudo não só não o repúdio, como jamais reconheci outra existência real senão a dele, e vejo todo o sentido da vida apenas como realização da vontade de Deus, expressa no ensinamento cristão.” (TOLSTÓI, 2010, p. 112-113)

bons quanto Deus; só que todos deveriam sempre lutar pela perfeição.”. Ambas as colocações citadas encontram-se ao lado de um pensamento de Confúcio, selecionado por Tolstói a mesma data, na mesma página: “A perfeição pura só existe em Deus; a vida de cada um consiste em chegar mais próximo de Deus. E quando alguém passa a saber que o bem é bom e o mal é mau, se aproxima do bem e se afasta do mal.” (TOLSTÓI, 2005, p.30)

Opto por começar esta parte da tese focando no diálogo entre Tolstói e a visão que ele possuía do Oriente — e que tão bem soube expressar em seu *Calendário da Sabedoria* — por ser tudo isso tão distante das guerras, da barbárie e de tudo aquilo que diz respeito a pontos de vista belicistas ou à degradação, ao medo e à falta de amor. Ainda que o Oriente não seja unicamente esse poço de paz e sabedoria pintado por Liev Tolstói nesta sua obra, há de se convir que, ao menos nesta fase moralista de sua vida — quando podemos falar em um “último Tolstói” — o escritor russo andava focado em questões espirituais, e sequioso por passá-las ao povo russo.

Havia, porém, entre o seu *Calendário* e a realidade russa de seu tempo uma grande ponte, difícil de atravessar, até mesmo com bons pensamentos. Em outras palavras, era grande a desarmonia de suas visões espiritualistas se comparadas com uma Rússia faminta e atrasada — o que nos faz querer entender como era possível que o escritor estivesse a insistir naquilo e desde quando o fazia.

Vejamos: em primeiro lugar, é importante voltarmos no tempo para compreendermos que apesar de ser essa a época em que Liev Tolstói voltava a sua face para o Oriente com mais determinação, ele não estava nada satisfeito consigo mesmo e se condenava constantemente pelo fato de ser conde, possuir uma propriedade em Iásnaia Poliana e outros tantos bens dos quais não conseguia se desfazer. Tolstói sofreu terrivelmente diante da discrepância entre a sua situação econômica e a do povo russo. Em outras palavras, a consciência da miséria, da fome, da escassez de terras, do crescimento demográfico e das pressões econômicas vivenciadas por seus conterrâneos foi o principal impulso para que ele buscasse uma transformação radical de sua vida nos últimos anos — com o que passou a ter também uma série de desentendimentos familiares, principalmente com a sua esposa⁹⁷. A percepção de Liev Tolstói a respeito da desigualdade social russa antes do início do século XX e o seu desejo por modificações sociais pode ser atestada pelo fato de ele se preocupar em abrir escolas para camponeses e criar cantinas para salvar as pessoas da fome em fins do

⁹⁷ Sofia A. Behrs (1844-1919), esposa de Tolstói. Apesar de terem vivido bem durante a primeira fase do casamento, os últimos anos foram marcados por brigas, choros, discussões intermináveis e até mesmo ameaças de suicídio por parte da mulher.

século XIX. Também é significativo o que diz o professor Boris Schnaiderman (1983, p.23-24) sobre Tolstói em *Antiarte e rebeldia*:

Naqueles anos, Tolstói passou a ser encarado mundialmente como a voz da consciência moral do povo russo. Mais ainda: tratando continuamente dos grandes problemas morais do homem, tornou-se uma das personalidades mais em evidência de seu tempo. Seu nome aparecia continuamente na imprensa, periódicos dos países ocidentais encomendavam-lhe artigos, Iásnaia Poliana tornou-se um lugar de peregrinação. Era considerado a grande voz pacifista da época, e escritos seus foram proibidos também no Ocidente.

Em segundo lugar, os textos tardios de Liev Tolstói, escritos em fins do século XIX, continham grande ativismo social e visavam transformar de algum modo as cabeças pensantes da *intelligentsia* russa e, com isso, quem sabe, modificar a situação vivenciada pelo povo. E também eles vinham repletos de referências ao mundo oriental.

Por fim, ressalto dois aspectos essenciais apontados por Aurora Bernardini (1987) em sua comunicação “Tolstóismo e hinduísmo” e que nos ajudam no entendimento desta proximidade entre Tolstói e o Oriente em sua velhice, ou seja: 1) o fato de que a sombra da morte, projetando-se em muitos momentos de sua reflexão, orientou o escritor para alguns de seus temas prediletos, tais como o perdão universal, o cristianismo e o budismo⁹⁸; e 2) o momento de sua excomunhão, em 1901, a partir do qual Tolstói reforça as bases do ‘novo cristianismo’ em torno de questões teológico-filosóficas vistas por alguns como sendo “orientais”.

Bernardini (1987) cita diversas passagens de diários de Liev Tolstói que comprovam sua argumentação. Entre estas, enfatizo a do dia 12 (24) de julho de 1900, quando o escritor diz que sua obra é cumprir a vontade de Deus e que embora não saiba qual seja exatamente a Sua vontade, ele sabe existir um sentido e ser preciso viver de acordo com esse sentido planejado por Deus, isto é, fazer tudo aquilo que une. Há ainda a passagem do dia 2 (14) de janeiro de 1904, quando o Tolstói registra o quanto só reconhece o sentido da vida no aperfeiçoamento individual, no alargamento de limites. De acordo com a autora do texto, Liev Tolstói assimilou muito do hinduísmo como forma de encontrar respostas para suas questões e a doutrina de reencarnação foi a única que o escritor não propugnou com a crença no carma, “embora dela se tivesse valido várias vezes enquanto verdade moral e lição de responsabilidade humana”.(BERNARDINI, 1987, p.11)

⁹⁸ Sobre a relação de Tolstói com o budismo, lemos em *Antiarte e rebeldia* que: “Sua atividade de pregador era guiada em grande parte pela doutrina da não-resistência ao mal pela força. Em 1847, aos dezenove anos, esteve doente e, internado num hospital de Kazã, onde estudava, teve por vizinho de leito um Iama, que o instruiu nos princípios essenciais do budismo, pelo qual sempre se interessaria.” (SCHNAIDERMAN, 1983, p.86)

Outro artigo muito interessante que prova o quanto Liev Tolstói assimilou do hinduísmo e inclusive do budismo, voltando sua face para o Oriente em busca desses exemplos de aperfeiçoamento e de respostas para uma melhor existência, é o texto presente na Revista *Fragmentos*, organizada por Bruno Gomide (2010). Ali, vemos como o caminho de Tolstói foi o de um homem que buscou se tornar um Sannyasi (uma espécie de asceta que renuncia à riqueza). Um dado interessante trazido neste texto é o primeiro registro real de suas leituras sobre a religião hindu data especificamente de 1873.

Refiro-me a todas estas teorias por sentir como necessária a investigação desta face de Liev Tolstói, já que ela foi uma das que mais influenciou Leopold Sulerjítski e, por conseguinte, o Primeiro Estúdio do TAM em seus esforços utópicos. E é importante entendermos que essa proximidade não se deu por acaso. Quer dizer, não foi por mera aleatoriedade que Liev Tolstói passou a ler cada vez mais Confúcio, os clássicos chineses, o livro “Six systems of Indian Philosophy” e os sutras budistas — conforme registram seus diários⁹⁹ —, assimilando-os, ao mesmo tempo, ao cristianismo. Em busca de uma religião purificada de todos os dogmas ou rituais considerados desnecessários, o escritor leu os pensamentos orientais, refletiu sobre a religião de seu tempo e ainda essencializou o Sermão da Montanha, resumindo-o a quatro mandamentos básicos: Não querer o mal, não cometer adultério, não dar falso testemunho, não resistir ao mal. Além disso, passou também a ter 4 crenças básicas: 1) Existe um Deus, origem de tudo; 2) Há uma parcela de origem divina em cada um de nós, esta variando conforme as ações que praticamos; 3) É preciso refrear as paixões para poder aumentar essa centelha divina e aumentar o amor dentro de si; e 4) Para chegar nisso, é preciso amar ao próximo como a si mesmo. (BERNARDINI, 1987).

Por fim, não nos esqueçamos de que a partir de toda essa que fez, Tolstói conseguiu devolver a influência recebida: trocou cartas com Mahatma Gandhi¹⁰⁰, inspirando-o a seguir a teoria da não violência; ajudou a introduzir Lao-Tzu no Ocidente¹⁰¹; e provavelmente

⁹⁹ Ainda de acordo com Bernardini (1987), há registros destas leituras em seus diários tardios.

¹⁰⁰ Mahatma Gandhi (1869-1948), advogado, nacionalista, anticolonialista, listado também como um utopista por Claves (2013). São vários os registros de cartas trocadas entre ele e Liev Tolstói. Cf. RABELLO, B. **As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tolstói**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2009. / Cf. TOLSTÓI, L. N. **Os Últimos Dias**. Organização: Elena Vássina. Tradução: Anastassia Bytsenko et al. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

¹⁰¹ Em prefácio à obra de Lao-Tzu (1978, p.20), Richard Wilhelm faz essa ponte em seu texto ao mencionar Tolstói como um de seus propagadores. De acordo com Wilhelm, “os laços que partem de Lao-Tzu começam, nos nossos dias, a se unirem cada vez mais também na Europa. O exemplo mais convincente disso é Leão Tolstói que, com a sua doutrina do ‘não fazer nada’, sabia estar confessadamente ligado a Lao-Tzu. e ser muito estimado por ele.”

influenciou até mesmo o grande pensador e poeta bengali Rabindranath Tagore¹⁰² de algum modo —há ecos pensamento tolstoísta também, por exemplo, em mais de um de seus poemas do *Gitanjali*¹⁰³; e apesar de não haver grandes registros a respeito desta última relação citada e nem pensamentos de Tagore no *Calendário da Sabedoria*, sabemos que este poeta era amigo de Gandhi e que muito tempo antes da morte de Liev Tolstói denominou o escritor russo como sendo a consciência da Europa, embora, em sua opinião, a voz de Tolstói clamasse no deserto.¹⁰⁴

Antes de encerrarmos sobre as confluências entre Liev Tolstói e o pensamento oriental, acredito ser importante apresentar brevemente três aspectos acerca das relações estabelecidas entre as culturas oriental e ocidental e seus desdobramentos na Rússia.

Começo por ressaltar o que diz Edgar Mourin (2004, p.104) em *Os sete saberes necessários à educação do futuro*:

as culturas orientais suscitam no Ocidente múltiplas curiosidades e interrogações. O Ocidente já havia traduzido o *Avesta* e os *Upanishads* no século XVIII, Confúcio e Lao-Tse no século XIX, mas as mensagens da Ásia permaneciam restritas a objetos de estudos eruditos. Foi apenas no século XX que a arte africana, os filósofos e místicos do Islã, os textos sagrados da Índia, o pensamento do Tao, o do budismo transformaram-se em fontes vivas para a alma ocidental isolada ao mundo do ativismo, do produtivismo, da eficácia, do divertimento, que aspira à paz interior e à relação harmoniosa com o corpo.

Ainda que o autor não fale nada especificamente sobre a Rússia, parece-me importante relembrar a existência desta mencionada distância entre as culturas do Ocidente e do Oriente, principalmente porque os russos se encontram precisamente entre ambos os polos. Conforme

¹⁰² Rabindranath Tagore (1861-1941), poeta, dramaturgo e músico bengali. Foi o primeiro asiático agraciado com um Nobel de Literatura em 1913.

¹⁰³ Cito como exemplo o poema de número 8, a saber: “O menino vestido com roupas de príncipe e cheio de correntes preciosas no pescoço perde o prazer de brincar. Suas roupas o atrapalham a cada passo. Temendo rasgar a veste ou sujá-la de pó, ele se afasta do mundo, e até de mover-se tem medo. Mãe, não vale a pena essa tua prisão elegante. Ela afasta o menino do pó saudável da terra e lhe rouba o direito de entrar na grande festa da vida humana comum.” (TAGORE, 1991, n.p.).

¹⁰⁴ A pesquisadora A. Ray (1960) fala sobre essa frase em seu texto “Tolstoy and Tagore”. Além de trazer o dado desta frase dita por Tagore, a autora compara ambos os escritores, diferenciando-os no que diz respeito ao fazer artístico. De acordo com a autora, Tagore considerava a arte tão importante quanto o pão, ou seja, algo não menos vital em dias de fome, peste ou guerra. Gandhi, por sua vez, deu importância apenas à arte que servia a um propósito moral ou religioso e isso foi inspirado no último Tolstói. Ou seja, aqui descobrimos uma diferença fundamental entre Tolstói e Tagore. Além disso, Ray acrescenta que Tagore jamais reprimiu seus instintos artísticos, vendo na arte algo de divino e sem qualquer necessidade de justificação moral. Embora fosse um moralista, acreditava em uma arte que se bastasse por si mesma.

escreve Piotr Tchaadáiev¹⁰⁵ (GOMIDE, 2013, p. 76) em sua Primeira Carta filosófica, a Rússia figura na história como uma espécie de não-lugar, um espaço indefinido quando se trata de inseri-la em um ponto de referência:

nós, estendidos entre as duas grandes divisões do mundo, entre Oriente e Ocidente, apoiando-nos com um cotovelo na China e com outro na Alemanha, deveríamos combinar os dois grandes princípios da natureza intelectual — imaginação e razão — , e unificar em nossa civilização a história de todo o globo terrestre.

Talvez esta indefinição tenha corroborado de algum modo para que a cultura oriental penetrasse mais rapidamente e com mais vigor entre os russos. Afinal — e aqui está o segundo ponto a que pretendo dar destaque — , a aproximação de Liev Tolstói com os pensadores do Oriente não constituiu um fenômeno absolutamente isolado. Muito pelo contrário, encontra-se ancorada em uma sociedade que sentia inclinações semelhantes. De acordo com Serguei Tcherkásski (2019, p.28):

muitos artistas russos desse período [início do século XX], desiludidos com a apatia espiritual da sociedade, voltaram-se às ideias do Oriente, enxergando nelas um contrapeso à crescente industrialização e ao materialismo unificador da consciência ocidental. Segundo dados da revista do movimento ecumênico, em 1913 a Rússia contava com 35 organizações ocultistas ativas, e, no período de 1881 a 1918, apareceram cerca de trinta revistas esotéricas. [...] o yoga¹⁰⁶ não entrou na consciência da *intelligentsia* russa por conta própria, mas em conjunto com outras visões filosóficas e religiosas. Cada pensador tomava aquilo que lhe era necessário da prática milenar hindu.

Tal aspecto merece destaque, já que reverberou também nos trabalhos teatrais do período inicial do século XX, sobretudo nos de Stanislávski. Conforme é apontado por Labaki e Vássina (2015, p.46), o teatro de Stanislávski e o yoga passaram a andar juntos neste período. Ou seja, dado que a década de 1910 foi marcada na Rússia por grande interesse em

¹⁰⁵ Piotr Tchaadáiev (1794-1856), filósofo russo. Sua primeira carta filosófica data de 1829. Versa sobre dilemas da *intelligentsia* russa, criticando severamente a falta de amadurecimento dos russos, o vazio em que a sociedade se encontra. Circulou inicialmente em francês, como um manuscrito. No prefácio à *Antologia do pensamento crítico russo*, Bruno Gomide (2013, p.15) diz que esta carta é a primeira a trazer este debate do Oriente e do Ocidente à luz: “A Rússia apresenta-se como uma série de lacunas e desvios dramáticos em relação a esse ponto de referência. [...] Este é o primeiro ensaio em que figuram argumentos depois amplamente reproduzidos na história do pensamento russo: os que versam sobre a ausência, na Rússia, de uma etapa renascentista, ou sobre a sua posição, um não-lugar, entre Oriente e Ocidente.”

¹⁰⁶ Durante a tese, por vezes encontrar-se-á a palavra “ioga” grafada com “i” em vez de “y” e com artigo no feminino (a ioga). Isso ocorrerá quando houver citações em textos nos quais os autores preferiram utilizar “a ioga” com “a” e “i”. Eu, por outro lado, preferi adotar o termo com a letra “y”, e colocá-lo com artigo masculino “o” visto ser esta a forma utilizada pelo tradutor Diego Moschovich nesta obra de Serguei Tcherkassky (*Stanislávski e o yoga*), minha principal referência sobre o assunto.

assuntos esotéricos, não foi à toa que todo o trabalho do diretor russo passou a ter como principal motivação a ideia de aperfeiçoamento do ser humano. As teorias e técnicas que ele utilizava com seus atores, passaram a ficar impregnadas por ideias metafísicas e isso reverberou por todo o Primeiro Estúdio:

Súler, próximo de Lev Tolstói, era um tolstoísta convicto. Vakhtángov praticava ioga e era um estudioso de religiões e filosofias orientais. Mikhail Tchékhev viria a se tornar teosofista. Madame Blavátski e Ramacharaca, autores ligados à tradição esotérica, tinham tanta influência quanto os filósofos e psicólogos da tradição racionalista europeia. É preciso compreender o Sistema também sob esse ângulo. Stanislávski tinha por objetivo chegar a um ator-sacerdote, que possibilitaria ao espectador a vivência espiritual da arte.” (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.46)

Porém, voltemos para a relação direta com Liev Tolstói.

A questão aqui está em perceber a forma como o escritor se apropriou deste material alheio. O escritor russo não apenas lia os pensadores orientais em busca de respostas para questões essenciais de sua própria vida, como também devolveia a cultura absorvida a seus contemporâneos aliando-a aos preceitos cristãos e humanistas do Sermão da Montanha e à noção de que “somente é humanista uma sociedade em que os homens fundam seu relacionamento no amor” (NOGARE, 1977, p. 48). Ademais, incorporava as máximas budistas, hinduístas e confucionistas a seu próprio pensamento para dar um passo adiante e inspirar o que se disseminaria mundo afora sendo chamado pelo nome de tolstoísmo.

Para que fique ainda mais evidente a importância desta relação, saliento o fato de Tolstói também ter um ponto de vista mais próximo ao dos orientais no que diz respeito a questão da natureza. Neste sentido, cito o instigante texto *A relação do indivíduo com o universo*¹⁰⁷, de Tagore (1994), no qual o poeta se encarrega de nos mostrar o quanto Ocidente e Oriente se distinguem quando o assunto é a natureza. Diferentemente de uma sociedade baseada no sistema grego de criar muralhas e dividir para imperar, de acordo com o autor, os indianos estiveram desde cedo conectados e em equilíbrio. Sem se entregar à noções ocidentais em que se divide uma nação de outra, um conhecimento de outro e o homem da natureza, a Índia prosperou em meio a florestas, sem muros. É interessante o que o escritor diz a este respeito:

¹⁰⁷ Primeiro texto presente no livro *Sadhana. O caminho da realização*. Cf. TAGORE, R. **Sadhana**. O caminho da realização. São Paulo: Paulos, 1994.

O Ocidente parece ter orgulho de imaginar que está subjugando a natureza; como se estivéssemos vivendo num mundo hostil e precisássemos arrancar tudo o que desejamos de uma relutante e estranha ordem de coisas. Tal sentimento é produzido pelo hábito e treino da mente da cidade amuralhada. Com efeito, na vida citadina o homem naturalmente dirige a luz concentrada da sua visão mental para sua própria vida e obras, e isso cria uma dissociação artificial entre o homem e a Natureza Universal em cujo seio ele vive. Na Índia, porém, o ponto de vista era diferente, incluindo o mundo com o homem como uma só grande verdade. A Índia colocou toda a sua ênfase na harmonia que existe entre o indivíduo e o universo. (TAGORE, 1994, p.15)

Essa concepção harmônica dos hindus no que diz respeito ao indivíduo em conexão com o universo encontra-se em pleno acordo com o pensamento de Tolstói, que propõe em mais de um texto a união e a harmonia entre os homens como pontos necessários do bem viver. Tanto Tagore, quanto Tolstói, visavam um ambiente harmônico em vez da divisão hostil criada por muralhas, traço tão presente na cultura ocidental. Eis, portanto, o terceiro ponto a que eu gostaria de chamar a atenção no que se refere a essas relações entre Tolstói e o Oriente: a busca pela união dos homens em vez da presença de muralhas. Neste sentido, bastaria consultarmos a data de 12 de julho do *Calendário da sabedoria*, onde o tema é “Tudo está interligado”, pois ali estão presentes os seguintes pensamentos de Tolstói (2005, p.116): 1) “O fundamento do amor é a compreensão que cada pessoa tem da unidade da fagulha divina que existe em todos nós.”, 2) Tudo o que traz unificação para as pessoas é bom e belo; tudo o que as separa é mau. Todo mundo sabe disso: está firmemente inscrito em nossos corações.”; 3) “Somos seres separados, ao que parece, mas em nossa vida interior somos intimamente ligados a todas as coisas vivas.” e, por fim 4) “Podemos sentir algumas vibrações deste mundo espiritual; algumas ainda não nos alcançaram, mas estão se movendo, assim como as vibrações de luz das estrelas distantes se movem pelo Universo; elas se movem, embora não sejam visíveis aos nossos olhos.”

Ou seja, da mesma forma que na sabedoria oriental (tal como Liev Tolstói a via, ênfase, retirando dela apenas o que ali houvesse de melhor para o progresso da humanidade), o escritor visava as possíveis relações com a natureza como sendo parte imprescindível da vida humana. E este ponto — relacionado diretamente ao conceito de utopia¹⁰⁸ — vai se desdobrar posteriormente no Primeiro Estúdio do TAM, principalmente nas viagens idílicas dos atores às terras de Evpatória, para sermos mais exatos.

¹⁰⁸ Disso falarei mais tarde. Por ora, trago à baila o que diz Claves (2013, p.29) em *Utopia. A história de uma ideia*, isto é, a noção de que os paraísos antigos como o Eden estão na base do utopismo Ocidental. “O Eden muitas vezes foi considerado a imagem idílica do oásis bucólico de povos pastorais, para quem água, abundância de vegetais e alimentos em profusão contrastavam com a aridez de paisagens desérticas arenosas. O ideal

2.3.2 Inter-relações com Jean-Jacques Rousseau

Nos mesmos moldes do que diz Tchaadáiev sobre um cotovelo apontado para cada lado, enquanto uma das faces de Liev Tolstói encontrava-se voltada para o Oriente, a outra estava, sem dúvida, desde cedo, apegada a certos autores ocidentais. Entre eles, citemos Jean-Jaques Rousseau¹⁰⁹, filósofo iluminista que inspirou profundamente Tolstói desde a juventude e com o qual é possível estabelecermos infindáveis conexões.

Começemos então, falando de sua juventude.

Há, entre seus vários diários escritos quando jovem, mais de um trecho onde vemos atestar-se esta influência. Os diários traduzidos para o português por Natália Quintero (2011) trazem as seguintes referências a Rousseau: em 29 de junho (11 de julho) de 1851, Tolstói anotou que havia lido *A confissão de fé de um vicário simples* e que a obra estava cheia de contradições, mas que possuía fragmentos abstratos e de beleza incomum. Em seguida, lemos que:

Tudo o que tirei dela [da obra lida] é a convicção da imortalidade da alma. Se para a compreensão da imortalidade da alma é necessária a compreensão da lembrança da vida anterior, então nós não fomos imortais. Por um lado, a minha inteligência se nega a compreender a eternidade. Alguém disse que o indício da verdade é a clareza. Embora seja possível discutir isso, a clareza permanece como o melhor signo e é sempre necessário verificar seus juízos por meio dela. (QUINTERO, 2011, p.104).

Em 2 (14) de julho, Tolstói mencionou brevemente ter lido *Julia ou a nova Heloisa*. (ibidem, p.106); em 8 (20) de julho, escreveu: “estive lendo, com grande prazer, *Confessions*.” (ibidem, p.107), uma referência às *Confissões* de Rousseau; e em 15 (27) de julho: “Leio Rousseau e sinto, no tocante à educação e ao talento, que ele está acima de mim e no respeito a si próprio, firmeza e razão abaixo.” (ibidem, p.108). Tudo isso em sua juventude.

Agora, se desejarmos falar sobre as relações estabelecidas entre Rousseau e o último Tolstói — o que não seria nada fora de contexto, visto que o escritor russo chegou a confessar

subsequente de jardim bucólico, ou retiro rural ou pastoral serviria como tema dominante no pensamento utópico. No provérbio ‘Deus fez o campo, o homem, a cidade’, o campo pode ser visto como virtude personificada, e a cidade como vício.”

¹⁰⁹ De acordo com Quintero e Vássina (2013), a obra literária e filosófica de Rousseau ficou conhecida na Rússia quando o filósofo ainda era vivo. Seus textos passaram a ser traduzidos para o russo a partir de 1753, quando foi publicada a carta de Rousseau ao abade Guillaume.

em seus diários ter sido Rousseau o primeiro filósofo a cativá-lo e ter influência sobre si¹¹⁰ — bastaria lermos, por exemplo, o *Discurso sobre as Ciências e as Artes*¹¹¹, de Rousseau (2012) e em seguida confrontarmos tal texto com a polêmica obra de Tolstói, *O que é Arte?*¹¹², para começarmos a encontrar pontos em comum entre ambos os pensadores.

Cito como exemplos deste confronto, o primeiro capítulo de *O que é arte?*, onde Tolstói se ocupa em mostrar como os teatros luxuosos de seu tempo estavam em completa discordância com o verdadeiro sentido do fazer artístico. No referido capítulo, o escritor russo dá exemplos de como vidas humanas são gastas inutilmente e em meio a grosserias para a produção de espetáculos desprovidos de sentido. Em suas palavras:

Involuntariamente, uma questão vem à mente: para quem está sendo feito isso? Quem pode gostar disso? Se existem algumas árias bonitas na ópera, que fossem agradáveis de ouvir, elas poderiam ser apenas cantadas, sem aquelas roupas estúpidas, procissões, recitativos e acenos de braços. [...] toda essa vil estupidez é produzida não apenas sem nenhuma benevolente alegria, sem nenhuma simplicidade, mas com má vontade e abominável crueldade. (TOLSTÓI, 2002, p.25-26).

Por fim, no capítulo VIII, Tolstói complementarará a sua fala com o pensamento de que a arte é uma atividade humana cujo objetivo primordial está em transmitir aos outros os melhores e mais elevados sentimentos que se atinge na vida. Para Tolstói, era inexplicável o fato de a humanidade ter vivido um período tão longo — desde o tempo em que o ser humano havia deixado de acreditar nos ensinamentos da Igreja até o momento da escrita de seu livro— sem dar a real importância a esta atividade. Ou seja, no lugar do que deveria haver e ser de fato considerado como “verdadeira arte”, Tolstói via as pessoas se contentando com atividades sem valor de arte, e que simplesmente garantiam apenas prazer aos espectadores, nada mais do que um prazer passageiro.

Da mesma forma, no capítulo XV, Tolstói (2002, p.201) recorda que a arte de seu tempo “tornou-se tão pervertida que não somente a arte ruim veio a ser considerada boa, mas até mesmo a noção do que é arte se perdeu. Desse modo, para falar de arte na nossa sociedade, é primeiro antes de tudo preciso distinguir a arte verdadeira das falsificações”.

¹¹⁰ Natália Quintero e Elena Vássina (2013, p.4) trazem dados a este respeito. As pesquisadoras citam o que Tolstói teria dito tardiamente a seu biógrafo N. Gússev, a saber: “Eu li todos os 20 volumes de Rousseau, incluindo seu ‘Dicionário musical’. Foi mais do que adoração – eu o idolatrava. Aos quinze anos, em vez de cruz, eu usava uma medalha com seu retrato. Muitas de suas páginas são tão íntimas a mim que me parece como se eu mesmo as tivesse escrito.” McLean (2008) também fala sobre isso em seu texto. Ao mencionar este retrato pendurado em seu pescoço, tal como se faz com uma imagem sagrada, o autor cataloga esta como sendo uma estranha veneração, já que o escritor russo mostrou desprezo por outros pilares da civilização ocidental, tais como Shakespeare, Goethe, Bach, Bethoven e Raphael, fato que podemos comprovar em *O que é Arte?*.

¹¹¹ Obra publicada pela primeira vez em 1750.

¹¹² Obra publicada pela primeira vez em 1897, um ano antes de o Primeiro Teatro de Arte de Moscou estreiar sua primeira peça, *O tsar Fiódor*.

Quanto ao *Discurso* de Rousseau (2012), há nele também muito acerca da relação entre arte e luxo já citada na referida obra de Tolstói — o que parece criar um diálogo direto entre ambas as obras. Ou seja, ainda que nada se diga sobre o discurso do filósofo ter inspirado especificamente esta obra de Tolstói sobre a arte, é curioso vermos Rousseau se perguntando “Que faríamos das artes sem o luxo que as nutre?” (ROUSSEAU, 2012, n.p) ou dizendo “Outros males ainda piores seguem as letras e as artes. Assim é o luxo, do mesmo modo que elas, nascido da ociosidade e da vaidade dos homens. O luxo raramente existe sem as ciências e as artes, e elas jamais sem ele.” (ibidem, n.p.¹¹³) ou, por fim:

Todo artista quer ser aplaudido. Os elogios dos seus contemporâneos constituem a parte mais preciosa de suas recompensas. Que fará, pois, para os obter, se tem a desgraça de ter nascido no seio de um povo e nos tempos em que os sábios em moda puseram uma juventude frívola em estado de dar o tom [...] Que fará ele, senhores? [...] E assim que a dissolução dos costumes, consequência necessária do luxo, acarreta por sua vez a corrupção do gosto. Se, por acaso, entre os homens extraordinários pelo seu talento, se encontra algum com firmeza de alma que recuse ceder ao gênio do seu século e aviltar-se com produções pueris, desgraçado dele! Morrerá na indigência e no esquecimento. Não é um prognóstico que faço, mas uma experiência que refiro. (ibidem, n.p.).

Em suma, quando olhamos para suas opiniões acerca da arte (cada um deles, obviamente, falando principalmente da arte de seu país e de seu tempo) são evidentes as semelhanças existentes entre os dois, o que poderia parecer-nos suficiente para falarmos em inter-relações. No entanto, indo mais adiante, ressaltamos outros aspectos, isto é: 1) o fato de Liev Tolstói haver tomado também de Rousseau o seu empenho no aprimoramento pessoal como a principal tarefa de vida do ser humano, 2) o fato de haver aberto uma escola em Iásnaia Poliana com clara inspiração nos ideais pedagógicos de Rousseau e 3) o de obras como *Os cossacos*, *Anna Kariênina* e *Khajdi-Murat*, bem como seus contos moralistas da última fase, trazerem claras oposições entre o homem natural (os mujiques¹¹⁴) e o homem civilizado. As relações entre ambos são tão extensas, que Quintero e Vássina (2013, p. 5) reforçam:

¹¹³ n.p. – Sigla para “não paginado”.

¹¹⁴ A este respeito, Quintero e Vássina (2013, p.3) nos recordam que: “E é verdade que a influência das ideias de Rousseau foi forte e, também, duradoura na literatura russa que tanto refletiu sobre as questões da história, não somente no tocante ao progresso, mas também ao regresso da civilização destruidora para o estado “natural”, contrapondo os motivos de civilização e progresso (conotações negativas) à poesia primordial da existência pura e simples (por exemplo, I. Gontcharov “Oblomov”), afirmando-se o verdadeiro valor de “homem natural” e a importância da “educação de coração” que sempre foi contraposta ao poder quase diabólico de razão seca e pragmática (“O Idiota”, de F. Dostoievski). O importante, como anota Iúri Lotman, é que a própria cultura russa – oposta à civilização europeia - passa a ser vista como o sinônimo do natural; o simples e “bom” mujique russo torna-se uma personificação do ideal de “um bom selvagem”.”

É importante observar que em 1879, Tolstói (em diálogo aberto com Rousseau) escreve sua obra autobiográfica “A Confissão”, que relata com impressionante sinceridade a via dolorosa de tormentos e dúvidas existenciais que experimentou em busca de ressurreição e como, no fim, conseguiu encontrar o caminho da iluminação espiritual. Assim, o estilo confessional de autoanálise será uma das bases da formação da poética de Tolstói. O caminho do autoconhecimento leva o escritor a penetrar na psicologia de suas personagens recriando aquilo que foi definido por um dos críticos russos (N.Tchernichévski) como a “dialética da alma”. Sabe-se que Tolstói, como nenhum outro clássico russo, consegue de maneira genial descrever, com vastíssima diversidade de nuances, todos os movimentos e contornos delicados da difícil “dialética da alma humana”.

Tamanhas e tão diversificadas são as ressonâncias encontradas, que falar sobre cada uma delas com profundidade acabaria por estender-se para além do escopo deste trabalho. Por essa razão, falarei mais especificamente apenas sobre duas.

A primeira refere-se ao que pensavam Tolstói (2011) e Rousseau (2012) acerca da necessidade de compreendermos o que deve ou não ser ensinado às pessoas. Se tomarmos como exemplo o já citado *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, trata-se de uma obra na qual está latente a busca por cidadãos que saibam, antes de tudo, respeitar e compreender-se uns aos outros. Nela, Rousseau expressa sua indignação por ver que homens recebem recompensas por aquilo que ele chama de “belo espírito”, enquanto a virtude não recebe honraria alguma. Segundo o filósofo, há mil preços para os belos discursos, mas nenhum para as belas ações, e, isto é, “Temos físicos, geômetras, químicos, astrônomos, poetas, músicos, pintores; não temos mais cidadãos, ou, se ainda nos restam alguns, dispersos nos campos abandonados, aí morrem indigentes e desprezados”. (ROUSSEAU, 2012, n.p.).

Seguindo a mesma linha, quando Tolstói escreve o seu texto *Ciência moderna* em 1898, fica evidente ao leitor o seu desgosto diante de uma sociedade que já não dá mais importância aos conhecimentos morais ou religiosos, sendo saciada por uma ciência servil. Neste texto, diz Liev Tolstói (2011, p.126) que:

As pessoas precisam viver. E, para viver, precisam saber como viver. E todos sempre souberam disso — bem ou mal — , e em conformidade com esse conhecimento viveram e progrediram; e esse conhecimento de como devem viver as pessoas, nos tempos de Moisés, Sólon e Confúcio, sempre foi considerado uma ciência, a ciência das ciências. E só nos nossos tempos passou-se a considerar que a ciência do viver não é em absoluto uma ciência e que a verdadeira ciência é só a ciência experimental, que começa com a matemática e termina na sociologia. E surge um estranho mal-entendido.

Esta busca por compreender o que é necessário saber o que é realmente o mais importante para a humanidade entender, encontra-se bastante presente também em outros textos da maturidade do autor, após sua crise moral. A *Carta sobre a educação*, de 1902, por exemplo, é também uma clara demonstração disso. Nesta carta, Liev Tolstói diz que as crianças devem fazer todos os trabalhos domésticos para terem a consciência de que nada vem do céu: tudo é fruto do trabalho de outras pessoas. “Acredite em mim”, diz Tolstói (2011, p.214-5) à sua interlocutora:

por mais insignificantes que tais tarefas possam parecer, elas são muito mais importantes para a felicidade de seus filhos do que o conhecimento da língua francesa, de história e assim por diante [...] A necessidade de que cada um cuide de si mesmo e de que limpe o que suja é reconhecida em todas as melhores escolas, como a de Bedales, onde o próprio diretor aderiu a este exemplo. Acredite em mim, Sônia, sem essa condição não há educação moral nem cristã, nem a consciência de que todos os homens são irmãos e iguais entre si.

Essa forma de agir, mais tarde, será incorporada não apenas ao Primeiro Estúdio do TAM, como também no estúdio teatral criado pelo ator Mikhail Tchekhov, que perpetuará muito de seu aprendizado com Sulerjítiski em seus projetos seguintes. Mas não falemos ainda sobre isso. Pretendo apenas chamar a atenção ao fato de que esses princípios éticos ensinados por Tolstói também estavam presentes em Rousseau e foram muito utilizados no Estúdio. Assim, algo muito parecido é dito por Rousseau em seu *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, a saber:

Se a cultura das ciências é prejudicial às qualidades guerreiras, ainda o é mais às qualidades morais. Desde os nossos primeiros anos, uma educação insensata torna o nosso espírito e corrompe o nosso julgamento. Vejo, por toda parte, imensos estabelecimentos onde se educa a juventude por preços exorbitantes, para lhe ensinar todas as coisas, excetos os seus deveres. Vossos filhos ignoram a sua própria língua, mas falarão outras que não se usam em parte alguma; saberão fazer versos que mal poderão compreender; sem saber separar o erro da verdade, possuirão a arte de os tornar irreconhecíveis aos outros por meio de argumentos especiosos; mas as palavras magnanimidade, equidade, temperança, humanidade, coragem, eles não saberão o que são; o doce nome de pátria jamais lhes impressionará os ouvidos; e se ouvirem falar de Deus, será menos por aprendê-lo do que por temê-lo. Eu preferiria que meu aluno passasse o tempo a jogar a péla: pelo menos, o corpo se sentiria mais bem disposto. Sei que é preciso ocupar as crianças e que a ociosidade é para elas o perigo que mais se deve temer. Que é necessário, então que aprendam? Eis aí uma bela questão. Que aprendam o que devem fazer sendo homens, e não o que devem esquecer. (ROUSSEAU, 2012, np)

Da mesma maneira, para Tolstói a verdadeira sabedoria não estava em saber tudo, mas em conhecer na vida precisamente o seguinte: aquilo que é mais necessário saber, o que é menos necessário e o que é completamente desnecessário. Somente a partir do conhecimento

desses três pontos seria possível atingir a felicidade. Em suma, a felicidade, para o escritor, estava em saber como viver bem, como produzir o menor mal possível e o máximo de bondade em nossa vida — algo que, em sua opinião, as ciências não eram capazes de ensinar a ninguém.

O segundo aspecto a que gostaria de dar destaque é a questão da religiosidade em ambos os autores e, neste ponto, aproveito para ressaltar o fato de o *Calendário da Sabedoria* ter também em mais de uma de suas páginas diversas referências a pensamentos de Rousseau sendo muitos deles ligados a esta questão da religião, do bem, do mal e de Deus. Ou seja, nesta obra de Tolstói, ao lado da sabedoria oriental, encontramos por diversas vezes sinalizada a admiração de Liev Tolstói por esta personalidade europeia. Para ficarmos apenas com dois exemplos, no dia 3 de agosto, cujo tema é “Onde está o mal”, lemos o seguinte pensamento de Rousseau: “Você procura a causa do mal, e ele só está em você mesmo” (TOLSTÓI, 2005, p.127), tal frase encontrando-se disposta ao lado de uma reflexão do próprio Tolstói, a saber, “Fazer o bem é o único caminho para a felicidade” (op.cit.), e da frase “A recompensa da virtude é a virtude, e a punição do vício é mais vício” (op.cit.), retirado do Talmude. Quanto ao segundo exemplo, no dia 26 de abril, com o tema “Entendimento sobre Deus”, temos de Rousseau a frase: “Todas as nações do mundo invocam e respeitam Deus. Povos diferentes dão-lhe nomes diferentes, e vestem-no com roupas diferentes; porém só existe um Deus por baixo de todas essas manifestações.” (TOLSTÓI, 2005, p.74) enquanto do próprio Tolstói temos a frase: “Viva em Deus, viva com Deus por compreendê-Lo em si, e não busque defini-Lo com palavras.” (op.cit.).

Como vemos, tanto Rousseau quanto Tolstói, eram personalidades profundamente religiosas e isso os uniu em grande medida:

A importância de Rousseau como uma influência formativa das idéias de Tolstói sobre muitos assuntos, entre eles a religião, foi claramente atestada pelo próprio Tolstói: ‘Rousseau é meu mestre desde os quinze anos [ele escreveu em 1905¹¹⁵]. Rousseau e o Evangelho foram as duas grandes e benéficas influências da minha vida. Rousseau não envelhece. Um pouco recentemente aconteceu de eu reler muitos de seus trabalhos e experienciei o mesmo sentimento de elevação espiritual e de admiração experimentado ao lê-lo em minha primeira juventude.’ (MCLEAN, 2008, p.143, tradução nossa).

¹¹⁵ De acordo com o autor, trata-se de uma carta escrita em 20 de março (1 de abril) de 1905 a Bernard Bouvier, presidente da Société Jean-Jacques Rousseau de Genebra. A carta foi escrita em resposta ao convite que Tolstói recebeu para se juntar aos membros da Sociedade. O autor diz ainda tratar-se de resposta incomum, pois Liev Tolstói costumava responder a esse tipo de convites com o silêncio.

Mas não nos atenhemos apenas às semelhanças. É preciso recordar o fato de ter havido também divergências¹¹⁶ entre ambos, sobretudo no que diz respeito justamente ao pensamento religioso acerca de Jesus Cristo. Enquanto Rousseau colocava mais ênfase no fato de Jesus não ser uma divindade encarnada e tampouco haver feito milagres — com o que Tolstói estava de acordo — o ponto central para Tolstói esteve não neste fator, mas em todos os ensinamentos de Cristo presentes no Sermão da Montanha. Isto é, apesar de concordar com seu “mestre”, Tolstói ia mais adiante, estabelecendo novas relações, tal como o fazia quando se apropriava das influências vindas do Oriente — lia e apreendia primeiro, para posteriormente, inovar. Nas palavras de McLean (2008 p.148-50, tradução nossa):

a convicção de Rousseau da igualdade fundamental e da bondade de todas as pessoas trouxe a resultante crença de que Deus implantou em cada coração humano um entendimento básico do certo e do errado, do bem e do mal, uma consciência inata que se encontra na base da religião ‘natural’ que poderia e deveria unir todos os homens se tão logo eles parassem de brigar por mistérios insolúveis da teologia ou tecnicismos do ritual. Essa crença está muito próxima de *O Reino de Deus está em vós*, de Tolstói: os princípios morais pregados por Jesus já estão latentes em cada ser humano; precisamos apenas ouvir a voz de Deus dentro de nós. Deus não se importa, afirmou Rousseau, que as palavras sejam ditas por um padre diante de um altar, nem dá importância a quantas genuflexões ele faz. Deus se preocupa apenas com o que está em nossos corações. Essas opiniões foram totalmente compartilhadas por Tolstói, que em seus últimos anos foi ainda mais veemente em suas fulminações contra a feitiçaria e o ritualismo dos sacerdotes, culminando na famosa representação satírica “difamada” da liturgia ortodoxa em *Ressurreição*. [...] o objetivo de Tolstói na última parte de sua vida era um pouco diferente de qualquer outro perseguido por Rousseau. O propósito de Tolstói era renovar o Cristianismo, purgá-lo, restaurar um Cristianismo puro de ‘Jesus’, livre de todas as mentiras e incrustações sacerdotais de eras, começando pelas impostas por aquele grande difamador e modificador da mensagem de Jesus, São Paulo. Apenas muito tarde em sua vida, após muitas leituras das escrituras de outras religiões, Tolstói assumiu uma posição universalista mais próxima da de Rousseau. Ele então encontrou afinidades entre suas visões cristãs e as verdades morais propagadas pela maioria das grandes religiões, especialmente o budismo, o taoísmo e o confucionismo, e esperava por uma fraternidade universal que transcendesse todos os rótulos religiosos. (MCLEAN, 2008, p.150, tradução nossa).

Toda a grande ênfase dada à religiosidade de Tolstói e à sua relação com o Sermão da Montanha é reforçada nesta subseção do trabalho por ser precisamente um dos pontos mais importantes no que diz respeito tanto ao trabalho realizado no Estúdio, quanto a sua oposição

¹¹⁶ Quintero e Vássina (2013, p.5) falam acerca das divergências religiosas entre ambos. As autoras trazem trechos de diário de Liev Tolstói para provar que ele se distanciava também de Rousseau em certos aspectos, tais como a negação da civilização, já que enquanto Rousseau negava qualquer tipo de civilização, Tolstói só negava a civilização pseudo-cristã. Para Tolstói, a civilização como um todo era necessário ao crescimento dos seres humanos.

à Grande Guerra. É certo que Liev Tolstói não estivesse vivo para ouvir os canhões de agosto começarem a soar em 1914 e saber no que aquilo tudo resultou (os mais de 20 milhões de mortos em 4 anos de guerra), mas, mesmo assim, escrevia já em 1899 (TOLSTÓI, 2011) reflexões a respeito do assassinio e do absurdo que era o fato de homens matarem-se uns aos outros e fazerem parte de exércitos apenas por obrigação, por quererem seguir as ordens de superiores ou defender a pátria. Surpreendia-lhe que pessoas instruídas e razoáveis não enxergassem o absurdo de tudo aquilo. Em mais de um texto publicado na coletânea *Os últimos dias*, vemos um Tolstói (2011) frustrado diante disso: do fato de que pessoas decentes não compreendessem a contradição existente entre as guerras e os ensinamentos de Cristo, tais como amor, bondade e humildade. Portanto, para o escritor (TOLSTÓI, 2011, p.139-40):

os cristãos que renunciam à doutrina ortodoxa e reconhecem a doutrina de Cristo como enunciada nos Evangelhos, especialmente no Sermão da Montanha, nunca recairão nesse engano, se sempre se recusaram e se recusam a servir o exército, reconhecendo que ele não é compatível com o cristianismo, e preferem sofrer todos os tipos de tortura, como agora fazem centenas e milhares de pessoas na Rússia¹¹⁷ (os dukhobors¹¹⁸, os molokanes¹¹⁹) na Áustria (os nazarenos), na Suécia, Suíça, e Alemanha (os evangélicos). [...] A única maneira de salvar as pessoas de todas as suas desgraças consiste em libertá-las da falsa fé que lhes foi inculcada pelo governo, e na assimilação da verdadeira doutrina cristã, reconhecida por essa falsa doutrina. [...] A doutrina simples e clara de Cristo, que não exige nenhum tipo de interpretação e que é impossível deixar de entender, só é acessível e

¹¹⁷ Mais de dez anos após escrever este texto datado de 1899, i.e, a Carta a um oficial de baixa patente (TOLSTÓI, 2011, p.135-43), o escritor diz em uma carta a Mahatma Gandhi especificamente no dia 7 (19) de setembro de 1910 (ibidem, p.388): “Acredito que gostará de saber que entre nós, na Rússia, essa atividade também se desenvolve rapidamente sob a forma de recusa ao serviço militar, que aumenta mais e mais a cada ano. Por menor que seja o número dos adeptos da teoria da não violência, também aqui na Rússia poucos ainda recusam o serviço militar e tanto estes como aqueles podem corajosamente dizer que Deus está com eles. E Deus é mais poderoso do que os homens.”

¹¹⁸ Os *dukhobors* eram literalmente “lutadores do espírito”. Esta seita cristã russa surgida no século XVII, tinha ideias muito semelhantes às pregadas por Tolstói em fins do século XIX (a negação de propriedade, a recusa do serviço militar, o pacifismo, o vegetarianismo e a negação da Bíblia como fonte primordial de revelação). De acordo com Rubens Figueiredo (TOLSTÓI, 2010), em 1894, uma parcela dos *dukhobors* se negou a participar do alistamento militar obrigatório e deixou de prestar o devido juramento ao tsar Nicolau II, fatores decisivos para o seu envio à Sibéria ou a prisão. Os que restaram decidiram queimar suas armas como protesto, sendo isso rapidamente interpretado pelas autoridades russas como um motim. Em consequência disso, cavaleiros cossacos cercaram, espancaram e chicotearam os *dukhobors* por horas; suas terras foram confiscadas e as casas, saqueadas. Por fim, cerca de 7 mil *dukhobors* foram banidos para as montanhas. Liev Tolstói, que já conhecia essa seita religiosa, comoveu-se e mobilizou-se para que o caso fosse divulgado no estrangeiro. Com o auxílio de seu discípulo Tchertkov, conseguiu apoio para a causa e, abrigo para eles no Canadá, único país a oferecer-lhes ajuda e recepção, ainda que em uma área despovoada. Depois disso, Tolstói se dedicou ao máximo à escrita de seu romance *Ressurreição* para arrecadar o dinheiro necessário à realização da transferência dos *dukhobors*. Leopold Sulerjitski, que era marinheiro e falava inglês, foi incumbido da tarefa de auxiliar em sua transferência. O resultado desta viagem foi relatado pelo próprio Sulerjitski em seu livro *Para a América com os dukhobors*. O livro ainda não tem tradução para o português. Porém, recentemente traduzi alguns excertos desta obra, os quais se encontram disponíveis na Revista acadêmica *Cadernos de tradução*, n.45, 2020.

¹¹⁹ Outro grupo caro a Tolstói por seus ideais, os molokanes (“bebedores de leite”), também se recusava a seguir os preceitos ortodoxos e vivia em busca de um cristianismo espiritual.

compreensível para quem se liberta completamente desses enganos. [...] a vontade de Deus não consiste em guerrear e explorar os fracos, mas em reconhecer todas as pessoas como irmãos e servirmos uns aos outros. (TOLSTÓI, 2011, p.139-40).

Talvez tudo isso pareça ao leitor um tanto distante de temas como o Estúdio, a Guerra, ou a utopia, mas reitero que as relações que estamos estabelecendo agora visam auxiliar para que, mais adiante, compreendamos com mais facilidade alguns dos pensamentos do último Tolstói, tão relevantes para o Estúdio de Stanislávski e de Sulerjítski. Refiro-me não apenas aos pensamentos sobre luxo e arte, mas também àqueles sobre Deus e a vida, sobre o autoaperfeiçoamento moral do ser humano, sobre a pedagogia e a pureza naturais. E talvez, neste ponto, não esteja demais recordarmos o fato de a figura de Jean-Jacques Rousseau encontrar-se fortemente atrelada ao conceito de utopismo. Sua percepção de que a humanidade nasceu livre, a glorificação do ‘bom selvagem’, a crítica às sociedades civilizadas, o encanto pela natureza e a negação do luxo e da propriedade, bem como a busca por uma vida comunal harmoniosa, conectam-no à ideia de utopia, cuja definição se relaciona à busca pela reconstituição de uma sociedade.

Destes pontos, lembremos brevemente que desde a juventude Rousseau tinha prazer no contato com a natureza em seus passeios por Bossey. Ele enxergava nas relações com o natural uma forma de alcançar misticamente o próprio infinito. Para o filósofo, deixar de lado as convenções da razão civilizada e entrar em contato com a natureza significava imergir no fundo da própria alma, penetrar na interioridade e elevar-se a um sistema universal, tendo consciência da liberdade e de um sentimento místico que isso tudo gerava dentro de si. Havia ainda a ideia de que era impossível separar o sentimento místico da natureza do sentimento de interioridade pessoal, e todo este seu pensamento sobre o assunto acabou culminando no fato de o filósofo ser considerado um espírito ‘romântico’ e até mesmo utópico.

Para além disso, Rousseau nutria grande admiração pelo homem natural. Arboussebastide e Machado (1999) lembram que para o filósofo, o homem natural é desde as suas origens dotado de livre-arbítrio e sentido de perfeição. Rousseau idealizava o homem primitivo de tal modo que muitos de seus contemporâneos chegaram a interpretá-lo como expressão de um desejo de retorno à animalidade. O iluminista francês Voltaire¹²⁰ foi um dos homens a alegar que Rousseau, como nenhum outro, empenhou-se em querer converter os homens em animais e que os seus textos faziam as pessoas sentirem vontade de andar sobre

¹²⁰ François-Marie Arouet (1694-1778) foi um escritor, ensaísta e filósofo francês.

quatro patas. De qualquer modo, Arbousse-bastide e Machado (1999) alertam para o fato de que tal interpretação é sem dúvida incorreta e deve ser entendida como parte do sarcasmo voltariano. Ou seja, o que Rousseau pretendia não era exaltar a animalidade do bom selvagem, mas a sua mais profunda humanidade em relação ao homem civilizado, fator que nos remete diretamente a estabelecermos mais relações com a questão da utopia.

Por exemplo, pensando neste conceito de utopismo e em algumas obras literárias consideradas utópicas por excelência, podemos estabelecer alguns paralelos com o romance *Viagens de Gulliver*, de J. Swift. Neste livro, em parte intitulada “Viagem ao País dos Houyhnhnms”, o protagonista Gulliver se encontra vivendo entre um grupo de cavalos mais civilizado do que quaisquer homens encontrados em suas viagens anteriores. Ele acaba relatando para o cavalo mais importante de todos (o amo Houyhnhnm) um pouco sobre a arte da guerra, isto é, descreve para ele os canhões, mosquetes, carabinas, pistolas, cercos, ataques, minas, bombardeios, batalhas navais, gemidos de moribundos, clarões, membros voando pelo ar, cadáveres, fugas, milhares de mortos, destruições, etc. até ser interrompido por seu interlocutor, que diz não querer que seus ouvidos se acostumem a essas palavras tão abomináveis. Em seguida, o cavalo diz: “quando uma criatura que se diz racional é capaz de tamanhas atrocidades, a deformação de seu raciocínio é ainda pior do que a própria violência cometida.”(SWIFT, 1973, p.182) O interessante é o seguinte: não é esse o único momento em que Gulliver fala ao cavalo sobre as questões da sua terra e quanto mais ele fala sobre cada uma delas, mais percebe, por si mesmo, o quanto o seu mundo é repleto de absurdos, problemas e defeitos. Após anos de convívio com estes seres (cavalos que falam e pensam como gente), o protagonista passa a desprezar profundamente os seres humanos, começa a enxergar defeitos em si, vê os desequilíbrios e imperfeições de sua sociedade e por fim, sente-se profundamente infeliz. No final das contas, após quatro viagens que levaram Gulliver a conhecer os mais diversos povos, a sociedade mais perfeita neste romance é justamente a dos animais e o contato com esta faz com que o protagonista aprenda a amar e respeitar mais do que tudo a beleza, a bondade e a doçura dos Houyhnhnms e, em contraposição a isso, sinta aversão por si mesmo e pelos seres humanos. De modo que quando ele parte desta última viagem, se sente mal por ser obrigado outra vez a conviver com os homens e o leitor percebe, contrariado, como nunca mais Gulliver será feliz como era no início. Não haveria nisso, por acaso, alguma semelhança com a admiração de Rousseau pela natureza e sua condenação à civilização?

Outro ponto importante: o romance de Daniel Defoe, *Robinson Crusóé* — causador de um impacto duradouro no pensamento e escrita utópicos (CLAYES, 2013, p. 87) —, era a

única obra que Rousseau autorizava como leitura para Emílio. Justamente esse romance, onde o artificial se contrapõe ao natural e percebemos, aos poucos, como o protagonista vai se desembaraçando de todos os seus vícios anteriores, voltando-se cada vez mais para Deus, a leitura do Evangelho e o encontro com o seu eu interior, adquirindo sentimentos de piedade, considerados inatos para Rousseau e, por conseguinte, responsáveis por impedir o homem de fazer mal aos outros desnecessariamente.¹²¹ E uma vez que parte da obra do filósofo está centrada na ideia de que o homem primitivo é feliz porque é capaz de viver de acordo com suas necessidades e sentimentos inatos, não vejo porque não trazer também este paralelo com mais esta obra utópica, de maneira a mostrar o quanto alguns pontos na história humana se entrecruzam de modo mais inesperado do que poderíamos imaginar.

Resumindo, se trago essas informações à tona neste momento, não o faço para dizer que Liev Tolstói era um utopista por influência de Rousseau ou algo neste sentido. Minha intenção é tão somente expor o fato de que ideais utópicos constituíram em grande medida a personalidade do sábio iluminista e que isso acabou por reverberar de algum modo sobre o escritor de *Guerra e Paz*, constituindo também, em parte, seu modo de ver o mundo e, mais adiante, como em uma cadeia ininterrupta de relações que se sucedem umas às outras, o modo de os atores do Estúdio verem também o seu próprio mundo, anos depois.

2.3.3 Mundos Distintos

Muito diferente do que se viu nas duas subseções anteriores, enveredaremos a partir de agora brevemente por um caminho distinto: a forma como Liev Tolstói volta sua face a outro de seus contemporâneos europeus não para confluir com sua forma de pensar, mas para repudiá-la fervorosamente. Afinal, falar sobre este aspecto é também uma forma de conhecer melhor a personalidade multifacetada de Liev Tolstói: tratar daquilo que determinada pessoa nega ou condena pode ser tão revelador sobre ela quanto apontar o que admira.

No caso de Tolstói, estamos falando de suas oposições ao filósofo Friedrich Nietzsche¹²², dono de um legado tão diverso do que foi o de Liev Tolstói. Se, como vimos, o escritor russo falava em seus textos tardios sobre igualdade, fraternidade, amor, comunhão, o Sermão da Montanha e a necessidade de respeito ao próximo, os textos de Nietzsche partem

¹²¹ Um ponto importante em Rousseau é o retorno à pureza da consciência natural, dever fundamental de todo ser humano, uma espécie de busca pelo “conhece-te a ti mesmo” socrático.

¹²² Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo, filólogo, poeta e crítico cultural alemão.

por outras sendas e se desdobrem em interpretações que o incluem como nome de algum modo precursor do futurismo ideado por Filippo Marinetti¹²³.

Considerado um divisor de águas na história do pensamento ocidental e um dos críticos mais ferrenhos da religião, da moral e da tradição filosófica existente até então¹²⁴, o filósofo ficou muito famoso por sua polêmica frase “Deus está morto” e a ideia de que “A última coisa que eu haveria de prometer seria ‘melhorar’ a humanidade” (NIETZSCHE, 2019, p.16). Foi de Nietzsche que herdamos a perspectiva de um mundo onde os espíritos livres por excelência se equilibram na certeza de que tudo é permitido, enquanto os fracos seguem obedecendo a um Deus, um príncipe ou qualquer outra força de comando nos moldes do “tu deves”. Além disso, ele deixou para trás a corrente do “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates, para inaugurar um tempo caracterizado pela dissolução de elos, pela queda das autoridades e por visões até então não difundidas, como a de que “Deus é uma resposta esbofetada e grosseira, uma indelicadeza contra nós, os pensadores” (ibidem,p.44), ou:

Para mim, o ‘amor ao próximo’ é nada mais do que uma fraqueza, um caso isolado que demonstra a incapacidade de opôr resistência a um estímulo — a *piiedade* é uma virtude apenas entre os *decadents*. [...] A superação da piedade, eu a coloco entre as virtudes nobres. Eu acuso os piedosos de se perderem em sua vergonha, em sua reverência, em seu instinto delicado para as distâncias; a piedade, por sua vez, acuso-a de feder a povo num simples piscar de olhos, e de ser muito parecida com as más maneiras, com as quais facilmente pode ser confundida, aliás — olhos piedosos podem, conforme as circunstâncias, interferir de modo destruidor em um destino grandioso, em um isolamento entre feridas, em um *privilégio* para grandes culpas. A superação da piedade, eu a coloco entre as virtudes nobres [...] (NIETZSCHE, 2003, p.33. grifos do autor)

Se aponto rapidamente tais questões, é apenas por sentir ser necessário introduzir um pouco — embora, confesso, de modo raso — algo acerca desta personalidade. Ou seja, não se trata de falarmos aqui de modo profundo acerca das contribuições de Friedrich Nietzsche para a humanidade (mesmo porque Nietzsche foi bastante mal interpretado durante anos — justamente por ter ficado mais conhecido através de sua irmã Elizabeth Foster, que divulgou os escritos do filósofo adulterando-os com fins pessoais — e esta tarefa de decifrá-lo não estaria, portanto, a meu alcance: não aqui, não agora). O que pretendo é tão somente abrir o olhar de meus leitores em duas direções diferentes que moverão o trabalho para frente: em

¹²³ Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), escritor, editor, ideólogo e ativista italiano. Considerado o fundador do movimento futurista.

¹²⁴ Cf. MOURA, C. A. **Nietzsche: civilização e cultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005./ Cf. NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. De como a gente se torna o que a gente é. Edição comentada. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

primeiro lugar, contribuir para a construção da imagem do último Tolstói, ressaltando a forma como ele mesmo enxergava o filósofo e seus pensamentos; e, em segundo, começar a perceber algumas relações que se estabeleceram entre Friedrich Nietzsche e o futurismo, sobretudo pela forma como Marinetti (SÁENZ, 2014) enxergou os pensamentos do filósofo.

Em relação ao primeiro ponto, recorro, antes de tudo, ao fato de haver também certas coincidências de pensamento entre Liev Tolstói e seu contemporâneo, algo que pode ser visto no texto de Bittencourt (2019), onde o autor explora o fato de ambos terem se voltado contra a manipulação cristológica operada por instituições religiosas. No entanto, são maiores as discrepâncias e é por esta razão que focarei nelas a partir de agora.

Começo enfatizando o fato de que no início do século XX as ideias de Nietzsche circulavam com vigor entre os jovens intelectuais russos. De acordo com Marc Slonim (1965), os mesmos jovens que começaram a encantar-se com o simbolismo e a buscar novas formas de se expressar no teatro, por exemplo, acabaram recebendo muita influência estrangeira, sobretudo de autores como Nietzsche, Verlaine, Ibsen, Hamsum e Wagner¹²⁵. Eram comuns as discussões sobre estes autores, a diversidade de opiniões e a contestação do passado, sendo Nietzsche e Wagner abordados com grande paixão pela juventude. E embora Slonim não mencione o nome de Darwin¹²⁶, é preciso dizer ainda que nessa mesma época o Darwinismo circulava com vigor pela Europa, espalhando-se cada vez mais como um ponto de virada no pensamento da sociedade moderna em consonância com algumas das visões Nietzscheanas. Sobre este ponto do darwinismo, é interessante a anotação de diário de Liev Tolstói (2011, p.408-9) feita em 1 (13) de maio de 1910, na qual ele diz:

Uma das principais causas do suicídio no mundo europeu é a falsa doutrina eclesiástica cristã sobre o paraíso e o inferno. Não se acredita nem no paraíso nem no inferno e, no entanto, a ideia de que a vida deve ser ou o paraíso ou o inferno penetrou de tal forma na cabeça das pessoas que não se admite uma compreensão sensata da vida tal como ela é, a saber, não paraíso nem inferno, mas uma luta, uma luta incessante, incessante porque a vida só está na luta, mas não na luta darwinista de seres, de indivíduos contra outros seres e indivíduos, mas na luta das forças espirituais contra suas limitações corporais. A vida é a luta da alma contra o corpo. Com essa compreensão da vida, o suicídio não é possível, não é necessário, não tem sentido. O bem está somente na vida. Eu procuro o bem. Como então abandonar a vida para atingir o bem? Eu quero cogumelos. Os cogumelos só são encontrados no bosque. Como então vou sair do bosque para achar cogumelos?

¹²⁵ Refiro-me ao poeta francês Paul Marie Verlaine (1844-1896), ao dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), ao escritor norueguês Knut Hamsum (1859-1952) e ao compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão Richard Wagner (1813-1883).

¹²⁶ Charles Darwin (1809-1882), naturalista, geólogo e biólogo britânico.

Aproveitando este ensejo, são várias também as anotações de Liev Tolstói sobre Nietzsche em seus diários, sendo duas delas bastante reveladoras daquilo que desejo trazer para esta tese agora: a divergência entre o pensamento de Tolstói — cada vez mais voltado para o místico, o bem, a moral cristã, o autoaperfeiçoamento, a pureza do ser humano, etc — em oposição àquilo que o escritor absorvia de Nietzsche, tal como lhe chegavam os seus pensamentos — de modo sórdido, ofensivo e louco.

Assim, temos as seguintes anotações do escritor russo:

Hoje é 29 de dezembro [de 1900]. Moscou.

[...] Li *Zaratustra*, de Nietzsche, e as notas de sua irmã acerca de como ele o escreveu, e fiquei convencido de vez de que ele estava absolutamente louco enquanto escrevia, e louco não em um sentido metafórico, mas no sentido estrito, o mais exato: incoerência, saltos de uma ideia para outra, comparação sem indicar o que se compara, começo de pensamentos sem final, saltos de uma ideia para outra por contraste ou por consonância e tudo com base na loucura — a *idée fixe* de demonstrar sua genialidade sobre-humana ao negar todas as bases supremas da vida e do pensamento humanos. Mas que sociedade é essa em que um louco como esse, e um louco nocivo, é reconhecido como mestre? (TOLSTÓI, 2011, p.393)

E, mais adiante, em 7 (19) de maio de 1904:

Anteontem encontrei-me com um mendigo em farrapos. Conversei com ele: é um antigo aluno do Instituto Pedagógico. É um nietzschiano, *sans le lavoír*. E que convicção! ‘Servir a Deus e ao próximo, reprimir as próprias paixões, é uma estreiteza, é a violação das leis da natureza. As pessoas devem entregar-se às paixões. Elas nos dão força e grandeza.’ É impressionante como a doutrina de Nietzsche, o egoísmo, é a consequência necessária do conjunto de todas as atividades pseudocientíficas, artísticas e, o mais importante de tudo, pseudofilosóficas e de apelo popular. Não nos surpreendemos e não duvidamos de que, se em uma terra bem cultivada caírem sementes e se estiver quente, úmido e nada pisotear o semeado, então crescerão certas plantas. É possível também determinar com certeza quais serão as consequências espirituais de certas influências intelectuais, artísticas e científicas. (TOLSTÓI, 2011, p. 197)

Seguindo esta linha, não estranha encontrarmos em seu texto *O apelo ao clero*¹²⁷ uma nova menção ao filósofo e à propagação de suas ideias, a saber:

¹²⁷ Texto escrito em 1902.

Justamente entre essas pessoas [mais cultas e esclarecidas] se propagou o ensino do egoísmo, do mal e do ódio, que antes se manifestava timidamente, embora sempre estivesse oculto e latente na visão de mundo dos materialistas, e nos últimos tempos se exprime com muita clareza e intenção nas concepções de Nietzsche e se dissemina muito depressa, despertando nas pessoas os instintos mais animalescos e cruéis. (TOLSTÓI, 2011, p.231)

Vendo Liev Tolstói tocar em tais pontos, somos levados a enxergar não apenas o seu desgosto com diversos aspectos sociais de seu tempo, como também, e principalmente, tudo aquilo que ele projetava e desejava em termos de um mundo ideal: pessoas que não fossem egoístas, e muito menos animalescas, cruéis ou voltadas para as suas paixões mais torpes.

Por outro lado, existiu Marinetti, que influenciou a corrente futurista, extremo oposto do Primeiro Estúdio do TAM. E em Marinetti, Nietzsche provocou sentimentos bastante diversos dos de Tolstói, entre os quais podemos citar a admiração.

Toda essa “loucura” e o egoísmo de que fala Liev Tolstói em suas anotações e textos ao tratar de Nietzsche se alastrava pela Europa conforme o século XX avançava e, portanto, é absolutamente compreensível que Marinetti tenha se apossado dos escritos de Nietzsche como uma fonte de inspiração à corrente futurista.

A respeito do futurismo – movimento de vanguarda totalmente oposto ao do Primeiro Estúdio e, além disso, muito em voga durante a Primeira Guerra Mundial – é preciso mencionar que o seu grande criador, Marinetti, teve influência da cultura francesa e alemã e que desde o seu manifesto fundamental, no qual proclamava a guerra como a única higiene do mundo, definiu a vida como algo que deveria ser necessariamente acompanhado de agressão, enquanto a paz universal era vista como decrepitude e agonia.

Marinetti amava o progresso da Itália mais do que a si mesmo e de acordo com Sáenz (2014, p.110), essa sua concepção de mundo encontrou forte ponto de apoio na distinção feita por Nietzsche acerca da moral dos escravos e dos senhores, sendo a guerra a oportunidade perfeita para a ascensão de valores superiores como a coragem, em detrimento do medo, associado à moralidade cristã.

Sáenz (2014) aponta ainda diversos aspectos desta sintonia existente entre Nietzsche e Marinetti. A conjunção ‘arte-vida’, por exemplo, é citada como a equação que resume o poder e a força da arte na própria existência dos homens para mudar os fatores que impedem o progresso e a evolução humana. Ademais, Marinetti considerava como futuristas aqueles que

amavam os valores exaltados por Nietzsche: a vida, a energia, a alegria, a liberdade, o progresso, a coragem, a inovação, a praticidade e a velocidade.

Havia uma identificação com o mito do progresso e o desejo de criar um novo panteão com as máquinas, consideradas os novos deuses da modernidade. Principalmente porque, para Marinetti, um automóvel capaz de correr era mais belo do que a Vitória de Samotracia. Em suma¹²⁸, a relação estabelecida entre ambos, de acordo com a pesquisadora, se deu do seguinte modo:

As provocativas premissas que Marinetti lançou em seu manifesto fundador (1909) tinham como finalidade mover as consciências estagnadas da sociedade moderna, afetadas por falsos preconceitos religiosos que exaltavam o temor de Deus e pelas convenções de uma moralidade hipócrita, resultando na decadência cultural do Ocidente. Esta visão da vanguarda finca suas raízes nas premissas de Nietzsche, que defendeu o espírito dionísíaco como a força controladora do leme de vida [...] o poeta italiano concorda com esta dualidade de ‘criação-destruição’» ao referir-se veementemente à guerra como uma entidade mística vinculada à aristocracia do espírito. De maneira que, compartilhando como sujeito trágico da história o prazer do devir, também comporta o dever de destruir em seu caráter de ser heróico, assumindo o espírito futurista. No manifesto ‘Matemos o clarão do luar’, o autor define o movimento futurista como uma jornada de iniciação, na qual seus protagonistas deixam para trás ‘o velho sol europeu’, para escapar dos tristes habitantes de Parálisis e Podagra, defensores da burguesia capitalista, exaltando a guerra como um elemento purificador [...]” (SAENZ, 2014, p.106, tradução nossa).

Evidentemente que poderíamos ainda nos deter mais sobre estas relações ou sobre a antipatia que Liev Tolstói nutria pelos escritos de Nietzsche, explorando as visões de mundo de cada um dos dois¹²⁹. Penso com isso, porém, ter dado conta de cumprir o propósito inicial

¹²⁸ O texto de Sáenz (2014) aponta muitos outros pontos de união entre ambos e resumi-los todos fugiria aos propósitos desta pesquisa. A pesquisadora mostra, por exemplo, como Marinetti foi um fiel discípulo da máxima sobre a transmutação de todos os valores do Ocidente; cita o fato de a obra fundamental consultada pelo italiano (praticamente o seu livro de cabeceira), ter sido *Assim falava Zarathustra* (NIETZSCHE, 2016), texto onde surge a ideia do superhomem (Übermensch) e de sua elevação, em detrimento da elevação de todos os seres humanos; fala também sobre a estética marinettiana possuir uma grande dívida com o conceito de “vontade de potência” e a busca pelo pico evolutivo, algo que Marinetti pretendia levar não apenas para o campo da arte, senão também para o da política, ciência e tecnologia, isto é, todas as estruturas da sociedade moderna, em contínuo avanço. E, finalmente — embora haja outros apontamentos no texto além deste último que farei agora — não posso deixar de lado o fato de a pesquisadora ressaltar como o próprio Marinetti posteriormente, em seu texto intitulado *Contra os professores* dirá não ser um nietzschiano. O futurista condenará a crítica por assimilá-lo ao filósofo, dizendo que Nietzsche é um filósofo amante da tragédia grega, um passadista de andar ousado e que, portanto, não deve ser assimilado de todo ao seu movimento.

¹²⁹ Exemplo de mais contradições entre ambos é a data de 16 de junho do *Calendário da sabedoria*, onde Tolstói escreve os seguintes três pensamentos a respeito de “Combater o mal”: 1) “A melhoria da sociedade pode ser alcançada apenas por meio da melhoria moral dos indivíduos; 2) “Vivemos numa época de disciplina, cultura e civilização, mas não em uma época de moralidade. No estado atual, podemos dizer que aumenta a felicidade do povo, mas, no entanto, a infelicidade do povo também aumenta. Como podemos fazer felizes pessoas que não são educadas para ter altos padrões morais? Elas não se tornam sábias. – Emmanuel Kant.” e 3) Só pode haver uma maneira de combater o mal generalizado da vida: ela está na perfeição moral, religiosa e espiritual da vida

desta subseção e prefiro concluí-la com os ecos das chamas acesas por Marinetti pouco antes de a guerra eclodir; pensando nessa série de contradições que permeava os pensamentos russo e europeu durante a chamada *Belle Époque*¹³⁰ e observando como, curiosamente, cada uma dessas duas correntes deu origem de alguma maneira a movimentos artísticos muito distintos em suas concepções de mundo. Se, como veremos, por um lado o Primeiro Estúdio do TAM teve suas principais concepções retiradas do pensamento tolstoísta e aplicadas durante a guerra, por outro, como acabamos de ver, alguns dos conceitos futuristas derivaram de Nietzsche. E estes foram bastante explorados a partir de 1914.

2.3.4 Antes de Partir para a Guerra, um Breve Retorno a Soljenítsin

Liev Tolstói foi, sem dúvida, uma figura multifacetada e que nos proporciona a possibilidade de diversas interpretações e debates que provavelmente jamais se esgotarão. Não sendo em qualquer hipótese a minha intenção esgotá-los, opto apenas por voltar à questão levantada quando falávamos da obra de Soljetítsin, perguntando-nos acerca da aparição de Liev Tolstói enquanto personagem no romance *Agosto 1914*.

O fato é que o próprio Soljenítsin não consegue (ou talvez não fosse esta mesmo a sua intenção) colocar em sua obra toda a força moral que Liev Tolstói exerceu sobre a sociedade russa nos últimos anos de sua vida. O jovem Sânia, embora admire Tolstói, se encontra com ele e siga parte de seus preceitos, acaba partindo para a guerra como voluntário. Além disso, Tolstói não volta a aparecer outras vezes no romance, possui apenas esta cena curta e, mais estranho do que isso, em continuidade ao diálogo já citado mais acima nesta tese, acabamos nos deparando, na realidade, com um homem que aparenta estar esgotado de tanto repetir o mesmo. Depois que Sânia lhe pergunta “Indispensavelmente do amor?” e Tolstói responde “Evidentemente. Só através do amor.” (SOLJENÍTSIN, 1973, p.25), o rapaz passa a bombardear seu interlocutor com perguntas, com o que temos a seguinte cena:

de cada um.” (TOLSTÓI, 2011, p. 101). E isso tudo, definitivamente, opõe-se ao que Tolstói enxergava em Nietzsche.

¹³⁰ Aproveito para recordar que embora a sociedade europeia parecesse estar envolta em paz nesta época, esse idílio era algo apenas aparente. Toda a ciência, a razão, os avanços e o conhecimento acumulados pelo ser humano até o início do século XX não significaram a propagação de uma sociedade mais fraterna: a questão dos Balcãs, o revanchismo francês, as guerras religiosas, o imperialismo e as indústrias de armamento estavam se desenvolvendo durante a “paz armada”. Por fim, até mesmo a entrega do primeiro Nobel da paz em 1901 nos serve de referência de uma sociedade não tão pacífica, pois se havia a necessidade da entrega de um prêmio que promovesse a paz, é porque a guerra não estava tão distante quanto se imaginava.

Leon Nikoláievitch, o senhor está certo de que não exagera a força do amor existente do homem? Ou pelo menos o amor que resta no homem atual? E se o amor não for tão forte, tão obrigatório em todas as pessoas e não triunfar? Aí sua doutrina resultará... estéril! Ou demasiado prematura! Não seria necessário prever uma fase intermediária qualquer, menos exigente e começar por ela despertando as pessoas para o afeto universal? E depois com o amor?... — e enquanto Tolstói não respondia ele aproveitava o último instante: — depois, como tenho observado, no nosso sul, por exemplo, não há afeto mútuo no sentido geral, Leon Nioláievich, *não existe!*

O velho barbudo ainda não se livrara de suas preocupações e esse colegial lhe fazia pergunta pouco alentadora. Mas olhando firme sob os peludos cílios, respondeu sem vacilação o velho, o velho que passara por todas as provas da vida:

— Só através do amor! Só. Ninguém inventará nada mais verdadeiro.

E parece que não quis mais falar, como se tivesse ficado conturbado ou ofendido por sua verdade. Queria continuar caminhando pelo retângulo e pensar em seus problemas.

Ou seja, neste trecho do romance, Tolstói mais se parece com o sábio clamando num deserto do qual falava Tagore, e não com a força moral revisitada nas três subseções anteriores deste trabalho e que Aurora Bernardini (1987, p.3-4) resume com tanta propriedade:

Em toda a sua pregação Tolstói apelará a Deus, não por si, mas para os homens, o pobre povo russo, tão desgraçado. Deixou-lhe um evangelho mais fácil de ser aceito, simplificou sua imagem, apagou o princípio belicoso. Contra Nietzsche, clamou pelo refreamento das paixões, pela abnegação de si próprio. Contra o Estado, foi pela distribuição das terras aos camponeses, pela abolição dos privilégios de poucos; contra o militarismo foi pela não resistência ao mal e pela objeção de consciência. Contra a Igreja, desfez seus dogmas que não permitem mais distinguir o certo do errado. Defendeu a voz interior da consciência, a moralidade enquanto arte de se adaptar ao carma, e finalmente a busca da felicidade como sendo o amor ao próximo, enquanto atitude pessoal e independente de razões externas.

Diferentemente deste Tolstói apontado por Bernardini (1987), o Tolstói-personagem da obra *Agosto - 1914* é pequeno, fraco e sem voz. Suas palavras são tão pouco ouvidas, que a Grande Guerra acontece de qualquer maneira, Sânia vai para o exército, pessoas morrem aos montes, Sâmsenov comete suicídio, etc., sem que nada seja feito a este respeito. Em suma, o velho conturbado e ofendido de Soljenítsin não faz senão *apenas repetir* que é preciso amar e amar, não se parecendo em nada com o Tolstói que temos acompanhado ao longo deste nosso percurso: aquele que tinha uma busca ética e se colocava desde cedo contra as guerras, mesmo antes de sua grande crise e mudança; o Tolstói firme, escritor crítico e que, mesmo antes, ao escrever *Guerra e paz* — obra não pertencente à sua fase moralista —, já refletia sobre a falta de sentido da guerra:

Este livro foi comparado à *Ilíada*. É mais parecido com o *Mahabharata*. Pois aqui também o objetivo do autor não é glorificar a violência, mas sublinhar sua falta de sentido. Enquanto escrevia este romance, Tolstói lutava com o problema da violência nas questões humanas. Ele deveria admitir sua validade? Como a violência pode coexistir com o amor? Como separar as esferas do amor e da violência? Ele buscava uma resposta com toda a força de seu ser. Somos movidos por seu livro porque o próprio escritor foi profundamente tocado por ambos, a violência e o amor, as forças gêmeas que estão em tensão perpétua durante *Guerra e paz*. (RAY, 1960, p.70, tradução nossa).

Outro texto que contribui para o entendimento do ponto de vista de que Tolstói desde antes de sua crise já se preocupava com determinadas questões é “Parallels between Tolstoy’s life, writing and Hindu philosophical thought”, do professor Radha Balasubramanian (GOMIDE, 2010). Neste texto, vemos que a busca da verdade não era algo isolado ou que surgiu repentinamente na obra do escritor russo. Tolstói apresentou uma busca ética desde o início de sua carreira de escritor, sendo isso a princípio marcado por meio de suas personagens e só mais tarde, por meio de seus ensaios e pregações.

Seguindo a mesma trilha de Ray (1960), o professor Balasubramanian (GOMIDE, 2010) diz em seu texto que todas as pregações religiosas tardias do escritor possuíam raízes em suas grandes obras literárias. Mesmo assim, muitos contemporâneos dividiam a figura de Liev Tolstói em duas partes, como se ele houvesse tido mesmo um marco, um antes e um depois da crise. Em outras palavras, para muitas pessoas da época (e até hoje, para algumas ainda, quem sabe?) havia dois Tolstói diferentes: o primeiro – grande e importante para a literatura –, o inconfundível escritor de *Anna Kariênina* e *Guerra e Paz*; e o segundo, escritor mais frágil, por ser moralista demais, tentando lutar, sonhador, contra gigantes e moinhos de vento.

Hoje, apesar de sabermos que a obra de Liev Tolstói compõe um todo íntegro e coerente, isto é, apesar de entendermos que não faz mais sentido recorrermos a essa divisão, não posso deixar de mencionar que a obra de Tolstói por muito tempo foi vista como dividida, sendo a sua segunda metade, a da fase moralista, desprezada por alguns, embora fosse motivo de fanatismo para outros.

Tanto Boris Schnaiderman (1983) em *Antiarte e rebeldia*, quanto Stefan Zweig (1965) no texto “Pensador religioso e social”, mostram que a figura de Liev Tolstói não

atingia a todos igualmente e nem era aceita com unanimidade: ora era idolatrada e idealizada, ora rejeitada.

Na verdade, estes não foram os únicos autores a nos mostrar ou falar sobre isso. No que diz respeito à questão da idealização, podemos senti-la de alguma forma na obra *O caminho dos Tormentos*, de Aleksei Tolstói (1966) onde Liev Tolstói aparece sendo venerado. Ao fim do primeiro volume da trilogia, assim que acaba a Grande Guerra, narra-se o seguinte episódio:

Na manhã seguinte, toda a cidade se levantou cedo. Na rua Tverskaia, fendendo as torrentes espessas da multidão, caminhões carregados de soldados, eriçados de baionetas e de sabres, avançavam saudados por intermináveis vivas. Canhões cavalgados por rapazes, rolavam com estridor. Ao longo das calçadas, nos montículos de neve suja, mocinhas de sabre desembainhado, o rosto tenso, e os estudantes em armas com ar feroz, velavam pela manutenção da ordem; era a milícia benévola. Os lojistas, trepados em escadas, arrancavam das tabuletas as águias imperiais. Mães de aspecto macilento — operárias de uma fábrica de tabaco, — passeavam pela cidade um retrato de Leão Tolstói; de sobranceiras franzidas, *ele olhava severamente todas essas coisas extraordinárias. Dir-se-ia que não podia haver mais guerra, nem ódio, bastava simplesmente levantar uma bandeira vermelha, algures muito alto, num campanário e todo mundo ia compreender que todos os homens são irmãos, que não há outras forças no mundo que não sejam a alegria, a liberdade, o amor e a vida...*” (TOLSTÓI, A. 1966, p.305. Grifo nosso).

Por outro lado, um caso interessante onde nos damos conta de sua não aceitação total como escritor moralista aparece no posfácio de Paulo Ronai (TOLSTÓI, 2006) à obra *A morte de Ivan Ilitch*. Ronai comenta a tese de Roman Rolland, segundo a qual a força de Tolstói residiria, sobretudo, em seus esforços sinceros por atingir a justiça, bem como na união da vida e da arte em suas obras. No entanto, para Ronai, a força da arte de Tolstói não se encontrava neste ponto e muito menos na relação entre arte e religião tão comentada em *O que é Arte?*. De acordo com o autor do posfácio:

Em seu tão discutido panfleto *Que é arte?*, Tolstói, tirando as últimas consequências de seus princípios messiânicos, afirmaria que a arte só podia ser religiosa (dando ao adjetivo uma interpretação peculiar). Sem podermos aceitar definição tão pessoal, aproveitaríamos a aproximação entre os mundos da ficção e da fé para observar que a arte, sem suas culminâncias, pode suscitar emoções não menos intensas que a emoção religiosa, como poderão verificar os leitores de *A morte de Ivan Ilitch*.” (TOLSTÓI, 2006, p. 92).

Apesar dessas discrepâncias de opinião, a professora Elena Vássina (TOLSTÓI, 2007, p.14), em prefácio a *O cadáver vivo*, nos recorda o seguinte: apesar de muitas pessoas acharem que o autor de grandes obras-primas havia traído o seu talento literário a partir de sua

crise — tornando-se apenas um pregador fanático e moralista de sua doutrina conhecida pelo nome de tolstoísmo —, para muitos estudiosos a situação era e até hoje é diferente, sendo “impossível separar o Tolstói-pregador do Tolstói-artista, pois ele continuou a ser, antes de mais nada, um Grande Escritor em tudo o que criou, até o final da vida, quaisquer que fossem os gêneros: ensaios filosóficos, pedagógicos ou contos para o povo, romance, novelas ou dramas.”

O fato é que o escritor e seu tolstoísmo acabaram se transformando em um fenômeno de escalas globais, muitas vezes colocadas entre a aprovação e a desaprovação. E sinto-me na obrigação de explicitar essa contradição em minha tese, uma vez que ela também irá reverberar em encenações do Estúdio, tais como *O grilo na lareira*: uma peça em parte vista como a grande obra deste laboratório teatral, e, em parte, rejeitada e considerada melosa e moralista demais.

Além disso, é interessante darmos atenção ainda ao ponto dos ideais do escritor, vistos como inalcançáveis. De acordo com Schnaiderman (1983, p.88):

a par da veemência no verberar das mazelas sociais, há nos escritos doutrinários de Tolstói algo que nos aparece como ingenuidade. Como já vimos, teve importância decisiva para a sua visão do mundo da época a participação no recenseamento de 1882, em Moscou. No entanto, fustigando como ele fustigava os males da civilização, o que propunha? A partilha voluntária dos bens pelos ricos e o ‘convívio amorável’ destes com os pobres, conforme escreveu no artigo ‘Sobre o recenseamento em Moscou’.

Schnaiderman fala ainda sobre as posturas de Tolstói chamando-as de “mansidão evangélica” (ibidem, p.89) e dizendo ser esta mansidão justamente algo muito difícil de se aceitar em meio a uma Rússia que já beirava o cataclismo social devido à violência exercida por um poder que esmagava de maneira implacável quaisquer tentativas de rebelião. Uma imagem para a qual o texto de Zweig (1965, p.22) corrobora ao trazer-nos os seguintes dados:

Desde o momento em que Tolstói passa do diagnóstico à terapêutica, quando, em vez de negar e combater a ordem social atual, elabora seus projetos de futuro, visando criar uma melhor comunidade humana, os conceitos se tornam completamente nebulosos, os pensamentos confusos, pois, em vez de uma ordem política estável e constituída com autoridades e leis e órgãos de execução necessários, Tolstói recomenda — o que admira quando vem de um psicólogo que, talvez mais do que nenhum outro, sondara as profundezas da alma humana — para associar todos os interesses em luta, simplesmente, o ‘amor’, a ‘fraternidade’, a ‘fé’, a ‘vida em Cristo’. Para Tolstói, sobre o abismo insondável aberto hoje entre o que possuem, os ‘enfants gâtés’, da civilização, e os que nada possuem, não se pode lançar uma ponte, a não se que as classes abastadas se despojem voluntariamente de todos os seus privilégios e exijam menos da vida. O rico deve doar a sua riqueza, o intelectual abandonar o seu orgulho, o artista preocupar-se

exclusivamente em criar obras acessíveis à massa; cada um deve viver do próprio trabalho, sem receber em troca mais do que o necessário para esta forma primitiva de vida. O nivelamento social não deve — é a ideia central de Tolstói — vir de baixo, como querem os revolucionários que expropriam à força os possuidores, mas, do alto, por uma renúncia espontânea dos mesmos. Tolstói percebe claramente que senos reduzirmos assim a formas de vida rústicas e primitivas, muitos valores da nossa civilização se perderão.

Em continuidade a isso, Zweig menciona também o fato de Tolstói não ter conseguido, ele mesmo, seguir seus próprios preceitos, vindo a sofrer por esta razão, conforme provam várias de suas anotações feitas em diários. Mas, como ele mesmo frisa ao fim, “Deixemos aos escarnecedores exagerados o cuidado de demonstrar com uma orgulhosa importância, que as concepções sociais e religiosas de Tolstói são tão pouco realizáveis no conjunto quanto a utopia política de um Platão ou a organização social de um Jean-Jacques Rousseau” (ZWEIG, 1965, p.24), no que me encontro de acordo. Pois, embora para alguns a mensagem de Liev Tolstói não se fizesse ouvir, para outros, como Stanislávski (1989, p.191), “Tolstói podia falar sobre o tema mais chato, que em sua boca este se tornava interessante.” e, mais relevante do que isso, “quando nos sentíamos mal de espírito e na vida e os homens pareciam feras, nós nos consolávamos com a ideia de que lá, em Yásnaia Poliana, vivia ele, Tolstói! E novamente queríamos viver.” (STANISLÁVSKI, 1989, p.190)¹³¹.

2.4 GUERRA E ARTE: COEXISTÊNCIA

1914. Tolstói está morto.

Mas não para Sulerjítiski e Stanislávski.

Ao olharmos para os desdobramentos da Grande Guerra e sua faceta bárbara, seria possível pensarmos que os preceitos tolstoianos haviam sido enterrados junto ao escritor nas terras de Iásnaia Poliana. Contudo, a presença da faceta moralista de Liev Tolstói sobre o TAM e principalmente sobre o Primeiro Estúdio nos mostra justamente o contrário.

¹³¹ Trechos de *Minha vida na arte* (STANISLÁVSKI, 1989), ambos presentes no capítulo “Conhecendo Liév Tolstói”. Além destes, poderíamos citar também como exemplo de admiração: “Acaso seria possível transmitir no papel ou na tela o olhar de Tolstói, que penetrava a alma como se a estivesse sondando? Era um olhar agudo, pungente, ora suave, ensolarado. [...] bastava que alguém externasse uma ideia interessante para que Tolstói fosse o primeiro a ficar encantado; tornava-se expansivo como um jovem, ágil como um adolescente, e em seus olhos brilhavam as chamas do artista genial.” (STANISLÁVSKI, 1989, p.189). Vale lembrar que outros artistas russos tinham a mesma percepção de Stanislávski e viam na figura de Liev Tolstói uma forma de ultrapassar momentos difíceis. A atriz Maria Knebel pode ser citada como exemplo. De acordo com Adolf Shapiro (KNEBEL, 2016, p.299): “A lembrança de Levitan, Rerich, Benois e Dobuzhínski, de como se sentara no colo de Lev Tolstói para ouvir histórias, ajudariam a atriz, diretora e pedagoga Maria Knebel a resistir aos tempos difíceis pelos quais teria de passar.”

Naturalmente que uma afirmação como esta nos leva a novas questões. Começamos a nos perguntar: “E quanto ao restante das artes (a prosa, a poesia, as artes visuais ou até mesmo o próprio teatro russo)? Não teriam, por acaso, outros artistas russos, se ocupado ou se inspirado nas ideias de Liev Tolstói para criar também durante a guerra?”.

Fazendo um breve panorama desta situação, a filosofia de Liev Tolstói estava à disposição de todos no período da Primeira Guerra Mundial. No entanto, grande parte dos artistas russos preferiu voltar seus olhos para uma série de outros acontecimentos disponíveis em seu tempo presente. E entre alguns dos pontos mais abordados por esses outros artistas, contemporâneos aos do Primeiro Estúdio, trago à lembrança três deles.

Em primeiro lugar, a ampliação de movimentos antigermanistas a partir de agosto de 1914¹³². Se antes deste ano já existia entre os russos certa aversão ou controvérsias com relação aos alemães e sua cultura mecanizada, isso tomou proporções ainda maiores a partir do início da guerra. Sobretudo após o episódio do rompimento da neutralidade belga e avanço alemão sobre civis¹³³. Havia cada vez com maior frequência tumultos contra os alemães; músicas compostas por Bethoven ou Mozart já não podiam mais ser tocadas em salas de concerto. E além de cães da raça Dachshund serem mortos apenas por sua origem, falar alemão em espaços públicos passou a ser proibido. E tudo isso em conjunto, transformou-se num grande combustível para a literatura, as artes visuais e o jornalismo desenvolvidos neste período (STITES; ROSHWALD, 1999, p.9).

O segundo aspecto que merece destaque e que participará em mais de uma obra artística destes anos é a questão da fé religiosa. Não me refiro a um aumento da fé em Deus, na ampliação de orações pelos soldados ou naquilo a que Tolstói dava destaque, como o Sermão da Montanha e o fato de que o ser humano não deveria matar seu semelhante sob qualquer hipótese. A Primeira Guerra Mundial, sobretudo nos primeiros anos, produziu uma torrente de discurso espiritual de outro tipo no Império Russo. Instituições religiosas e retóricas desempenharam papel fundamental na mobilização de seus soldados. Além da circulação da ideia de que a guerra vinha como punição por nossos pecados, a violência passou a ser justificada sob o ponto de vista de que matar o inimigo era promulgar a vontade de Deus ou de que Deus estava ao lado dos russos e contra os seus inimigos, os impérios

¹³² Aproveito para recordar que além destas posturas antigermanistas, os russos agiam também contra os judeus. De acordo com Annette Becker (2014, p.172-3): “na Rússia, os militares vão testar em proporções reais suas teorias sobre as ‘populações suspeitas’ e praticar um encarceramento de seus próprios cidadãos situados na linha de frente. Assiste-se, então, a uma verdadeira ‘limpeza étnica’, visando em particular, aos súditos russos de origem alemã e aos judeus. Pelos menos 600.000 destes últimos são deportados, vítimas de violências e progridos, postos em campos provisórios ou obrigados a se reinstalar mais a leste. Provavelmente 100.000 deles desapareceram na operação. De refugiados do interior, tornaram-se deportados.”

¹³³ Barbara Tuchman (1994) retrata estes episódios detalhadamente em *Canhões de Agosto*.

centrais. Além disso, lutar pelo tsar passou a visto como um dever sagrado (PETRONE, K., 2011). E tudo isso foi também muito utilizado como material para as artes do período.

Como terceiro ponto, trago à baila a relação estabelecida a partir de 1914 entre a vida e a morte. Lembremos que aproximadamente 18,6 milhões de russos deixaram para trás seus lares para ingressarem na realidade bélica, onde cada vida humana deixava de ter o seu devido valor. Dentre os russos que partiram, 2 milhões tombaram em campos de batalha, 5 milhões suportaram a dor de se tornarem prisioneiros de guerra e outros 5 milhões ficaram feridos ou desfigurados¹³⁴, tendo de voltar a se adequar a uma vida muito diversa da anterior. Em suma, tanto a questão da morte, quanto da profunda amargura e desilusão com relação à vida, de homens que se tornaram mais pobres em experiências comunicáveis¹³⁵ e mais crentes no poder devastador da morte¹³⁶ repercutem em obras artísticas e literárias a partir de então.

Por fim, um ponto importante: a relação entre a literatura e exposição de fatos ligados à guerra é tão antiga, que seria impensável os russos não terem também eles dado uma resposta artística e evidenciado um evento das proporções da Primeira Guerra Mundial (talvez discursos artísticos relacionados ao mundo bélico sejam até mais comuns em tempos de guerra do que os pacifistas). Lembrando que a Grande Guerra suscitou as mais variadas respostas de todo o mundo tanto durante o desenvolvimento da guerra quanto ao longo do século XX, após o ano de 1918, quando a guerra acabou. Entre tais respostas, recordo o polêmico ensaio *Common Sense About the War* escrito pelo britânico Bernard Shaw¹³⁷ em 1914, e obras como: *Tempestades de aço*, de Ernst Junger (2013), publicada pela primeira vez em 1920; a novela autobiográfica *Adeus às armas* do americano Ernest Hemingway (1977),

¹³⁴ Cf. PETRONE, K., 2011, p.6.

¹³⁵ De acordo com Benjamin (1987, p.115) em seu texto “Experiência e pobreza”: “Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.”

¹³⁶ “É evidente que a guerra afastará esse tratamento convencional da morte. Não é mais possível negar a morte; temos de crer nela. As pessoas morrem de fato, e não mais isoladamente, mas em grande número, às vezes dezenas de milhares num só dia. Isso já não é acaso. Certamente ainda parece casual que uma bala atinja este ou aquele outro, mas uma segunda bala pode atingir mais outro, e o acúmulo põe fim à impressão de acaso. A vida se tornou novamente interessante, recuperou seu pleno conteúdo.” (FREUD, 2010, p.178)

¹³⁷ Bernard Shaw (1856-1950), romancista, contista e jornalista irlandês.

publicada pela primeira vez em 1929; o cortante romance *Viagem ao fim da noite*¹³⁸ do francês Louis-Ferdinand Céline (1995), com primeira publicação em 1932; e a comovente *Nada de Novo no front*¹³⁹, do ex-combatente alemão Erich Maria Remarque (1981), publicada em 1929, sendo esta última capaz de romper com a ideia de romantização da guerra e o tabu da morte heroica do soldado, o que criou uma onda nova de literatura pacifista focada nas mazelas enfrentadas pelos homens que partiam para a guerra.¹⁴⁰ E a mesma necessidade de abordar esta temática – seja focando no pacifismo, seja no nacionalismo – surgiu entre os russos tanto durante os anos de 1914 e 1917, quanto depois da guerra, quando já o que havia era a União Soviética

Todo este cenário de contradições aqui apresentado aparecerá de alguma maneira – com mais ou menos ênfase e frequência dependendo do caso – tanto no futurismo e nas artes visuais, quanto no jornalismo, na prosa, na poesia e no teatro desenvolvidos a partir de 1914.

A fim de entendermos como o Estúdio se opôs a tudo isso, ingressemos em uma viagem mais aprofundada, ainda que breve, pelas artes na Rússia daquele período.

2.4.1 Front Artístico na Rússia: Alguns Aspectos do Futurismo, do Jornalismo e da Literatura Russa a Partir de 1914

Em 11 (23) de fevereiro de 1915, em um estabelecimento pequeno de Moscou conhecido pelo nome de *Viralatas*¹⁴¹, Maiakóvski lia o seu poema *A vocês*.

¹³⁸ Se olharmos para obras estrangeiras, veremos que esta relação também apareceu em outros países. A obra *Viagem ao fim da noite* (também conhecida no Brasil como *Viagem ao fundo da noite*), por exemplo, traz uma série de pensamentos depressivos e desconcertantes acerca da Grande Guerra.

¹³⁹ Não há como ler a obra de Remarque (1981) e não ser tocado pela voz de um jovem que vê a guerra como um martírio inutilmente imposto aos homens de seu tempo. Na esteira desta obra, cito *14* de Echenoz (2014), obra muito mais recente sobre a guerra, onde a questão do sujeito desajustado aparece com muita força.

¹⁴⁰ Sobre esta e outras obras literárias relacionadas ao ambiente da Primeira Guerra Mundial, recomenda-se aqui imensamente a leitura da coletânea *Literatura e Guerra* (BURNS; CORNELSEN, 2010).

¹⁴¹ Em “Interlúdio em três atos”, capítulo de *O truque e a alma*, Ripellino (1996) fala sobre estabelecimentos deste tipo. Ele conta sobre um cabaré chamado *O morcego (Letúchaia Mich)*. No início era um canto de descanso e distração para os atores do TAM. Os atores se refugiavam após o espetáculo, e faziam improvisações farsescas, paródias, números de ilusionismo, bufonarias, extravagâncias, etc. Aos poucos começa a ser frequentado por outros (escritores, pintores, compositores). Conta também sobre um clube artístico criado em dezembro de 1911 por artistas como Aleksei Tolstói, Dobujinski, Pietrov, Sapunov, Ievriéinov e Sudieikin num subterrâneo gélido e encharcado de mofo chamado *Viralatas*. Ali havia na entrada o “Livro porcino canino” em que os visitantes marcavam os nomes de apreciações e palavrórios. Marinetti passou várias noites no *Viralatas* em 1914 e ficava perturbado quando escutava um tango ao piano ou quando ouvia falar em Púchkin, para ele um vazio sinônimo de ‘passadismo’. Por fim, diz que: “O *Viralatas* foi o ninho e o reduto dos poetas acmeístas. Frequentavam-no com religiosa assiduidade Mandelstam, Gumiliov, (sempre com uma negra sobrecasaca), Gueórgui Ivânov com seu rosto (como dizia Chklóvsi) ‘como que pintado sobre um ovo amarelo-rosado de galinha, ainda não borrado’. Mas, acima de tudo, aí brilhou, em seu vestido de negra seda furta-cor, a testa coberta pela negra franjinha de laquê, Anna Akhmátova [...]”

Não estava acontecendo nenhum dilúvio, como na obra de Berguer, na ocasião. Ainda assim, as pessoas berravam, alteradas.

Chklóvski assiste a essa apresentação e nota como esses versos martelados com voz retumbante levam os burgueses a gritar tal como se estivessem no carrinho de uma montanha russa que desce em precipício¹⁴².

Entre todos os tipos de arte existentes na Rússia neste período em que a Grande Guerra se desenvolveu, a dos futuristas foi sem dúvida aquela que mais diretamente se opôs aos ideias teatrais do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

Em *O sentido e a máscara*, Bornheim (2007. p.64) evidencia como os alicerces da tradição periclitaram com a chegada da guerra, modificando drasticamente o fazer artístico:

.E a guerra de 1914, a Primeira Guerra Mundial, transfere, violentamente, esta mesma experiência de ruptura à esfera social; através dela sacode-se a ideologia oficial da época, abala-se o idealismo clássico e romântico, cai por terra a crença em um progresso indefinido da humanidade: - é o mundo burguês e sua concepção da perenidade dos valores que desmorona. / Tal situação não poderia deixar de se refletir na literatura e nas artes em geral. Toda arte do passado, como raríssimas exceções, pode ser compreendida a partir de uma ordem ideal estabelecida — elaborada como foi sobre um fundo de valores estáveis, dotados de garantia intocável — seja ela divina, moral ou simplesmente social. Em nosso século, este respeito à ordem estabelecida se desfaz, e o todo do real é equacionado em termos de problema. A arte cessa, pois de gravitar em torno de valores absolutos. E a primeira e vigorosa expressão, em um sentido global, dessa nova visualização do real é o que constitui o expressionismo. Trata-se agora de construir um mundo novo, embora tal esforço termine por revelar-se ilusório, comprometido que é com uma concepção niilista do homem¹⁴³.

¹⁴² Cf. RIPELLINO, 1996, p.180.

¹⁴³ Em consonância com o que é dito aqui, trago um trecho do texto de Arlete Cavaliere (CAVALIERE; VÁSSINA, 2011, p.302) onde a autora trata da transformação profunda na representação do mundo pelos artistas russos contemporâneos e o esvaziamento da ideologia soviética. O texto não aborda o período da guerra, mas há pontos que dialogam com o que aqui exponho, como no seguinte excerto: “Ora, de certa forma, toda a experimentação da linguagem que daí provém nos remete aos procedimentos estéticos efetuados pelas vanguardas russas nas duas primeiras décadas do século XX: o futurismo russo, as experiências linguísticas da linguagem transmental do Zaum, a arte como procedimento proposta pelos formalistas russos, as múltiplas experiências com a materialidade do signo e a conseqüente aniquilação do sentido. E talvez, por isso mesmo, alguns críticos tendam a denominar essa nova poética contemporânea de representação de ‘segunda vanguarda russa’ ou ‘geração pós-vanguarda’.” Depois, neste mesmo texto, a professora Arlete (ibidem, p.305) demonstra como Sorókin retomará Tolstói em sua peça intitulada *O jubileu*: “Mulher 2: Amar, vai se danar! Eu já estou sem uma dose há duas horas, ele quer amar! H2: O amor faz milagres. H3: Mas o que é que ele tomou, com o que ele está pirando? M1: Tolstói? H1 (malicioso): Uma porcaria qualquer. Deus me livre e guarde! Tolstói! (ri) Me dá arrepios só de pensar.” A autora nos mostra nesse artigo como os personagens de Sorókin são desprovidos de valores morais e espirituais. As relações humanas são pautadas por dinheiro, sexualidade, obscenidades, absurdo, nonsense. A existência é vazia e sem sentido.

Ideias vinculadas ao futurismo já circulavam pela Rússia alguns anos antes de a guerra ter início¹⁴⁴. Em 1910, o poeta russo Vladimir Maiakóvski fazia parte do grupo dos cubofuturistas, tendo com eles publicado neste mesmo ano o texto “Armadilha para juízes”; em 1913, Krutônikh e Khliébnikov publicaram o manifesto “A palavra enquanto tal”, em que desenvolviam um ponto importante da estética cubista: a teoria da relatividade à respeito da palavra; e em dezembro de 1912 – exatamente o ano da inauguração do Primeiro Estúdio do TAM – veio também a público o famoso manifesto “Uma bofetada no gosto do público”¹⁴⁵ que, entre outros pontos, expressa a necessidade de: “Jogar Púschkin, Dostoiévski, Tolstói, etc. etc. de bordo do Navio da atualidade. Quem não esquecer seu *primeiro* Amor, não conhecerá o amor derradeiro.” (SCHNAIDERMAN, 2014, p.34)

Este desprezo pelo antigo¹⁴⁶ – que deveria ser substituído pela vida moderna e seu esplendor mecânico – é apontado por Annateresa Fabris (1987) como um dos pontos chave da poética futurista desde o seu início com a declaração futurista “Chants d’un moderne” escrita por Maxime Du Camp em 1855, bem antes de Marinetti começar a divulgar suas ideias no primeiro decênio do século XX. Outro ponto fundamental apontado pela pesquisadora é o apelo à destruição de museus e bibliotecas, que igualmente não nasceu com Marinetti, mas muito antes, começando pelo incêndio da biblioteca de Alexandria e “passando sucessivamente pela destruição dos clássicos na Idade Média, pelos procedimentos extremos da Comuna de Paris, pelo desejo de Pissarro de incendiar os museus, necrópoles da arte.” (FABRIS, A. 1987, p.2).

Ambos os pontos acima mencionados encontram-se muito presentes no discurso futurista russo. E apesar de não consistirem propriamente em “invenções” de Marinetti, foram

¹⁴⁴ O livro *Maiakóvski e o teatro de vanguarda* traz alguns elementos significativos a este respeito, ressaltando a rivalidade existente entre Marinetti e os russos. De acordo com Ripellino (1971, p.24-5): “existem, na poesia e na pintura, escassas analogias entre o futurismo russo e o futurismo italiano. Entremeadas de temas primitivos e asiáticos, e imersa sempre num clima de paganismo eslavo, os escritos de Khliébnikov e de Lamiénski estão em contraste direto com as páginas dos futuristas italianos. As pesquisas obstinadas nos cunículos da linguagem, a aversão pela guerra e pelos preconceitos imperialistas, a nota de revolta social e o colorismo desinibido das imagens davam um caráter inteiramente original às criações dos cubo-futuristas. As fórmulas crepitosas de Marinetti não encontraram seguidores entre os poetas russos, embora os seus manifestos sobre o teatro tenham tido boa repercussão entre os diretores de vanguarda de após a revolução./ Quando Marinetti chegou a Moscou, poucos futuristas lhe prestaram homenagem: na estação havia apenas Chercheniévitich, mais tarde chefe da escola imaginista. [...] Em Petersburgo, Khliébnikov e Livschitz, furiosos com a sociedade que lhe rendia tanta homenagem, redigiram uma orgulhosa proclamação para reafirmar a absoluta autonomia do seu movimento.”

¹⁴⁵ Manifesto assinado por David Burluik, Alekséi Lrutchonikh, Vielimir Khliébnikov e Vladímir Maiakóvski.

¹⁴⁶ É interessante a opinião de Trotski a este respeito. Ele diz, em *Literatura e Revolução* que: “Na exagerada recusa do passado pelos futuristas não se esconde um ponto de vista do operário revolucionário, mas o niilismo do boêmio. Nós, marxistas, vivemos com as tradições. Nem por isso deixamos de ser revolucionários. Estudamos e guardamos vivas as tradições [...]” (TROTSKI, 1980, p.115)

por ele divulgados, se propagaram e causaram impacto na Rússia a partir de seu manifesto¹⁴⁷. De modo que, apesar de os italianos e os russos terem percepções distintas com relação à estética futurista (enquanto na Itália a fonte da renovação poética estava principalmente no objeto descrito, no caso dos russos o mais importante é a forma), havia entre ambos uma série de características em comum: não apenas o apelo à destruição dos museus e o desprezo pelo antigo (que no caso da Rússia se referia não a uma negação da tradição antiga, mas principalmente à rejeição dos grandes nomes literários da chamada era de ouro da literatura russa¹⁴⁸), como também o comportamento desafiador, as vestes escandalosas, os rostos pintados e a exaltação do movimento e da máquina.

Recordemos ainda que este ‘momento futurista’ foi uma espécie de fase utópica do modernismo inicial, ou seja, um tempo em que os artistas sentiam estar às vésperas de uma nova era, mais promissora e inspiradora do que qualquer era anterior. Tanto o futurismo italiano quanto o russo estavam diretamente relacionados à fé no dinamismo, à industrialização, e à fase de expansão nacional e capitalismo e, além disso, as decisões políticas e estéticas pareciam estar sincronizadas, de modo a gerarem uma vasta e interessante produção artística.

Essa produção artística extraordinariamente rica vinha carregada de uma série de aspectos que não podemos deixar de mencionar – sobretudo por se oporem diretamente aos princípios do Estúdio. Trata-se da ênfase na ‘fealdade’, no ‘áspero’ e na ‘estrutura difícil’, bem como na velocidade e no movimento ao invés da ‘beleza’ e da ‘maciez’ (POMORSKA, 1972, p.115); o uso de verbos no imperativo, gírias e neologismos, a dinamização da mensagem poética, sua condensação e conseqüente desorientação dos leitores (ibidem, p.116-117); e, por fim, “a fé na guerra como a revolução que traria um Admirável Mundo Novo, cujo necessário primeiro degrau seria a derrubada da Igreja, da monarquia e do sistema de classes.”(PERLOFF, 2018, p.72).

¹⁴⁷ Sobre as diferenças e semelhanças entre o futurismo russo e italiano, conferir Boris Schnaiderman (2014, p.35) e Krystina Pomorska (1972, p.73-4).

¹⁴⁸ Schnaiderman (2014, p.63) nos lembra que ao mesmo tempo em que Maiakóvski se voltava com furor contra os clássicos e pregava a destruição de museus e pinacotecas, devotava profundo respeito à arte russa popular e mais antiga. Pomorska (1972, p.121) cita o fato de Púchkin encaminhar os escritores para a *prosvírnia* (mulher que cozinhava o pão da comunidade numa padaria especial da igreja) para aprenderem a verdadeira língua russa. Os futuristas, no entanto, “inverteram o propósito de Púchkin: *eles mesmos* quiseram *ensinar o homem da rua* a falar. Consideram isso a principal tarefa do poeta moderno na revolução social: isto era o seu ‘lugar nas fileiras operárias’. Acreditam de fato que seria possível simplesmente destruir os antigos valores e construir os novos. Lembremos a propósito, a clara declaração de Maiakóvski: Um guarda branco, / Vocês o pegam – e logo, ao paredão, / E Rafael? Não deixou rastro? / Esqueceram Rastrelli? / É tempo / de repicar / a canhão / as paredes dos museus. / E por que / Poupar a Púchkin? / Deixar em paz / Os generais-clássicos? (*Radovatsia rano*, É cedo para se alegrar).” (op.cit.)

O início do século em si já era visto como algo fascinante: toda aquela modernidade, com suas roupas, carros, aeroplanos, bondes, estradas de ferro, grandes navios – todo esse conjunto já atraía a atenção dos futuristas, fazendo-os pensar em novas possibilidades de existência. Mas foi apenas na eclosão da Primeira Guerra Mundial que muito daquilo que os futuristas desejavam desde o início de seu movimento encontrou respaldo. Ao tratar deste assunto em *O momento futurista*, Marjorie Perloff (2018, p.24) diz que:

Temos hoje a convicção de que a Primeira Guerra Mundial foi a mais fútil das guerras, lutada nas trincheiras por homens que não tinham outra escolha senão lutar e que morreram por causa nenhuma. O fato, contudo, é que até o final de 1915 a guerra foi celebrada pela maior parte dos poetas e dos pintores, que a arrolaram como a culminância de uma vibrante nova aventura com a tecnologia; como uma revolução que removeria os grilhões da monarquia, do papado e da estrutura de classes.

De maneira geral, os futuristas tinham esperança de uma revolução: acreditavam nas mudanças drásticas a partir desta nova e grande era industrial, de vida intensa e tumultuosa, de agitação e grandes cidades proletárias. A guerra era vista como um parto doloroso, porém necessário para o nascimento da liberdade, um meio de salvação, acontecimento desejável e inevitável. Perloff (2018) recorda por mais de uma vez ao longo de sua obra o quanto a exaltação da guerra era parte central do pensamento futurista, igualada à revolução e tratada como o “rompimento das artérias da opressão”. A autora traz à tona ainda uma citação do russo Kazímir Maliévitch em que este exalta a velocidade, o ferro, a máquina, as hélices, os ruídos e a eletricidade, terminando por dizer que tudo isso em conjunto despertou a alma que sufocava nas catacumbas da velha razão e que “Se todos os artistas vissem os cruzamentos dessas trilhas celestes, se compreendessem essas monstruosas pistas e intersecções de nossos corpos com as nuvens nos céus, então não *pintariam* crisântemos”(PERLOFF, 2018, p.46 – grifo nosso).

Esta referência à pintura não aparece aqui em vão. Ao contrário dos simbolistas, mais ligados à música, os futuristas eram muito propensos à pintura e outras artes visuais. Talvez não seja demais lembrar que na época do futurismo havia ainda uma grande quantidade de analfabetos na Rússia e que, portanto, o apelo às imagens se fazia necessário como um meio de divulgação das ideias futuristas. Todas as coletâneas de poesia futurista apareciam com uma abundância de ilustrações e eram frequentemente intituladas de coletâneas de ‘versos e desenhos’. Mas suas ilustrações não funcionavam como ornamento: tratava-se de parte integral da obra poética, trabalhando em conjunto com a palavra.

Podemos citar Maiakóvski como um exemplo de artista bastante ligado ao ramo da pintura. Além de ter estudado nos estúdios dos artistas moscovitas Jukovski e Kélin, estudou mais tarde na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura. E durante o período da Primeira Guerra Mundial – absorvido pela poderosa onda de febre patriótica que tomava cada vez mais os vários níveis da sociedade russa a partir de 1914 – , ocupou-se em produzir uma grande quantidade de desenhos e cartazes cuja temática era a guerra. Ao lado de Maliévitch, Lentúlov, Lariônov e Burliuk, produziu a partir de agosto deste ano uma série de *luboks* primitivos, chamativos e bastante coloridos, tendo como alvo um público amplo e sem gosto.¹⁴⁹

Este fenômeno cultural particular da Rússia conhecido pelo nome de *lubok*, inclusive, foi utilizado também por outros artistas que não os futuristas, os quais passaram também a retratar suas percepções dos acontecimentos bélicos. Ou seja, a partir de agosto de 1914 e até meados de 1915, cada vez com maior frequência os russos retratavam a psicologia do povo nos tempos da guerra por meio de ilustrações que iam desde caricaturas do imperador alemão Guilherme II até as batalhas ocorridas no período e os seus decorrentes feridos. Ao tratar da questão das artes visuais na Rússia deste período, Stites (STITES; ROSHWALD,1999) recorda ainda o quanto a pintura destes *luboks* dava vazão ao ódio pelos alemães, que eram pintados como bárbaros, cruéis e insanos, com seus capacetes pontiagudos, cachimbos e salsichas. Por meio destas pinturas surgia em primeiro plano um ódio que se fazia latente tanto nas camadas sociais mais simples, quanto nos intelectuais.

As imagens a seguir exemplificam um pouco desta relação estabelecida entre os *luboks* e a Grande Guerra¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Cf. PERLOFF, 2018, página 72.

¹⁵⁰ A coleção de *luboks* com esta temática militar encontra-se atualmente conservada na Biblioteca pública de História Russa (Государственная Публичная Историческая Библиотека России). A estas imagens podemos ter acesso por meio de uma exposição virtual disponível em: <http://vvpmv.shpl.ru/index.html>. Há ao todo nesta coleção 346 gravuras. Cf. КОЛЛЕКЦИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ РОССИИ (Coleção da Biblioteca Pública do Estado da Rússia). Русский военный лубок. Первая мировая война (Lubok militar russo. Primeira Guerra Mundial), 2013. Página inicial. Disponível em: <http://vvpmv.shpl.ru/index.html>. Acesso em: 04 mar. 2020.

Figura 1
Lubok nº 16, Odessa, 1914.
*Batalha perto dos Cárpatos*¹⁵¹
(28,5 X 41,3)



Figura 2
Lubok nº29 *Batalha na Fronteira Austríaca*. (31,8 X 41,5)



Figura 3
Lubok nº 47. *Caricatura de Guilherme* (52 x 36,8)



Figura 4
Lubok nº 153. *Atrocidade alemã em Czesochowa*¹⁵³ (49,5 x 56)



Figura 5
Lubok nº155. *Atrocidade em Kalisz*¹⁵² (34,5 X 51)



Figura 6
Lubok nº168. *Despedidas para a guerra por uma razão santa* (37 x 47)



Fonte: КОЛЛЕКЦИЯ, 203, online.

¹⁵¹ Batalha travada de janeiro a abril de 1915 nas montanhas dos Cárpatos entre os exércitos austro-húngaros e alemães, contra o exército imperial russo.

¹⁵² Cidade da Polônia

¹⁵³ Cidade da Polônia.

Imagens utilizadas como uma forma de convencer sobre a legitimidade da guerra eram publicadas também em jornais russos desde 1914. Karen Petrone (2011, p. 34-35) recorda como propagandas russas utilizavam com frequência o imaginário religioso para a mobilização dos esforços de guerra, inspirando os soldados através da ideia de que Deus estava ao lado dos russos e de seus aliados. A autora nos chama a atenção também para o fato de que a propaganda tsarista apelava para elementos místicos: a imagem de Nossa Senhora prenunciando a vitória teve cerca de 320.000 cópias distribuídas. E em dezembro de 1916 o jornal russo *Nevá* publicou uma série de fotografias de catedrais arruinadas, sugerindo a destruição de espaços religiosos pelos alemães como forma de intensificar a benção de Deus sobre a Rússia.

Além da vasta utilização de imagens, a escrita foi uma das principais formas de divulgação dos pensamentos que circulavam a respeito da Guerra. Refiro-me tanto à publicação de artigos jornalísticos, quanto de poemas ou contos, merecendo destaque alguns nomes de literatos como: Aleksandr Blok, Aleksei Tolstói, Andrei Biéli, Boris N. Timoféiev, Fiódor Sologúb, Fiódor Stepun, Leonid Andréiev, Valeri Briússov e Zinaída Guíppius¹⁵⁴. Embora todos tenham sido bastante ativos como personalidades de seu tempo e mais de um deles tenha se valido dos jornais como meio de divulgar o que pensava, opto por utilizar aqui apenas dois destes nomes – a saber, Fiódor Sologúb e Leonid Andréiev – como forma de ilustrar algumas tendências comuns no jornalismo a partir de 1914.

A perspectiva adotada pelo escritor simbolista Fiódor Sologúb serve como exemplo de autor cuja postura esteve a favor da guerra – a postura mais comum entre os escritores sobretudo na fase inicial da guerra, já que a partir de 1915 muitos deles se tornaram indiferentes a ela (STITES; ROSHWALD, 1999, p.9-10). Além disso, de acordo com a estudiosa russa M. Pavlova: “Como esmagadora maioria de seus contemporâneos, Sologúb viu na elevação e manutenção do espírito de patriotismo dos compatriotas a principal tarefa da literatura e da arte em tempos de Guerra.” (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.24, tradução nossa)

A escrita de Sologúb coaduna a ideia da guerra como algo a partir do que viria um bem maior. Um artigo publicado no jornal russo *Биржевые ведомости* (Diário oficial da bolsa) em março de 1917, o autor aponta para a aceitação da guerra não como o enaltecimento

¹⁵⁴Aleksandr Blok (1880-1921), Aleksei Tolstói (1883-1945), Andrei Biéli (1880 -1934), Boris N. Timoféiev (1899-1963), Fiódor Sologúb (1863 -1927), Fiódor Stepun (1884-1965), Leonid Andréiev (1871-1919), Valeri Briússov (1873-1924) e Zinaída Guíppius (1889-1941).

do extermínio em massa, mas como um feito nacional que elevaria a nação a uma altura sem precedentes: ou seja, a guerra é vista por ele como um acontecimento seminal e necessário para a vinda de uma transformação brilhante e o fim de uma existência russa estagnada.

Diferentemente de outros escritores russos do período¹⁵⁵, Sologúb nunca esteve no front como correspondente de guerra. No entanto, sua participação em jornais e exposição de ideias sobre a vida social e política na Rússia foi bastante ativa entre os anos de 1914 e 1917: sobretudo no período inicial da guerra. Entre 1914 e 1915, aliás, o foco do autor esteve em temas de ampla ressonância, tais como a questão do pan-eslavismo, o militarismo alemão, o vandalismo, as atrocidades sobre civis, o caráter nacional, a democratização da sociedade russa e o patriotismo na literatura e na arte (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.19).

Com relação ao embate entre russos e alemães, é bem significativo o artigo *Não haverá paz* de 30 de outubro (11 de novembro) de 1914, onde o autor aponta para a necessidade de vencer e ao mesmo tempo esmagar a Alemanha (não por acaso uma antiga inimiga, como ele mesmo diz ao longo do texto). Para ele:

Contra a nossa alma oriental, mística e religiosa, ergueu-se uma alma mecanizada encarnada na Alemanha; a alma anticristã racionalizada pela máquina, sem gestão e discernimento das coisas, mas com a extraordinária força do materialismo, a alma dos pagãos Goethe, Kant, Nietzsche e todas estas incontáveis mentes brilhantes, mas frias. Assim fica claro o porquê de os prussianos destruírem catedrais católicas! (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.33, tradução nossa).

Em Leonid Andréiev esta mesma tendência se apresentou com grande força. Ele – que também escreveu muito sobre a guerra, chegando a ter cerca de 100 artigos publicados sobre o assunto a partir de 1914 – enxergou na época da Guerra um momento único e de grande significado, especialmente para os russos. Em sua opinião, tratava-se de um tempo em que o povo deveria aproveitar para empreender uma luta contra o despotismo e o cesarismo representados pela Alemanha. A guerra era então uma oportunidade de mostrar a oposição russa à cultura germânica: a guerra cultural do espírito russo contra a mecanicidade alemã, tal como apontado por Sologúb. Ademais, ele enxergava como uma necessidade que os escritores de seu país assumissem esta tarefa – que ele, diga-se de passagem, já havia tomado para si – de mostrar aos alemães o quanto eles, os russos, não eram bárbaros e nem tolerariam atitudes

¹⁵⁵ Em prefácio sobre Fiódor Sologub (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.15-29), a pesquisadora M. M. Pavlova cita como alguns exemplos de escritores que estiveram no front: Valeri Briússov (1863 -1924), Nikolai Gumliiev (1886-1921), Fiódor Kriukov (1870-1920), Viktor Muijel (1880-1932) e Aleksei Tolstói (1883-1945).

bárbaras como as alemãs; que eles, os russos, eram espíritos livres e pacíficos e estariam sempre dispostos a lutar pela liberdade.

Por isso é que no longo artigo *Nesta hora terrível*¹⁵⁶ publicado em 1914, há trechos onde Leonid Andréiev (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.586-587, tradução nossa) diz que “É preciso vencer a Alemanha, é questão de vida ou morte não apenas para a Rússia, o maior estado eslavo, que tem todas as possibilidades a frente, mas também para os estados europeus.” ou “Se a Alemanha vencer nada irá respirar, não haverá pelo que viver, não haverá outra luz adiante, a não ser a inexpressiva lâmpada noturna da cabeceira; restará apenas amaldiçoar o próprio aniversário e deitar-se na cova o mais rápido possível, sem sofrer ou respirar.”¹⁵⁷

Tais pequenos trechos já são reveladores não apenas da relação de antítese que os russos enxergavam entre a Rússia e a Alemanha, como também do entusiasmo inicial de Andréiev com a guerra. Este entusiasmo – muito característico de parte da *intelligentsia* democrática russa, a qual acreditava que por meio da guerra seria possível colocar um ponto final na autocracia europeia —, i.e., tal empolgação, presente em mais de um dos artigos iniciais do autor, dá lugar a uma tristeza profunda apenas a partir do outono de 1915, quando Andréiev já não consegue mais ficar indiferente aos episódios sangrentos e a degradação causadas pela guerra.

De acordo com Hellman e Kozmienko¹⁵⁸ (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014), tal reação de tristeza diante das degradações causadas pela guerra só aparecerá mais tarde nos materiais jornalísticos escritos por Andréiev. Ainda assim, mesmo enquanto ela não aparece de forma significativa, o escritor em sua fase inicial já deixa rastros que nos permitem vislumbrar seu futuro olhar sobre a Grande Guerra. Desde o início, é inegável haver nele também um olhar de solidariedade e de comoção para com os homens que vão para o front, uma preocupação com o lado humano e com as mortes que estão por vir — fator visível no artigo *Os nossos* (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.590), também de 1914, em que Andréiev narra a partida de alguns homens rumo à guerra. O autor principia o artigo

¹⁵⁶ Também sobre este artigo, cf. MERINO, D.S.T. Do conto “Conversa Noturna” ao artigo “Nesta Hora Terrível” de Leonid Andréiev. **Revista Cultura e Tradução**. v.6, n.1. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/49050>. Acesso em: 10 jan. 2021.

¹⁵⁷ Trechos mais extensos deste texto encontram-se no Anexo C da tese.

¹⁵⁸ Prefaciadores aos textos jornalísticos de Andréiev disponível nas páginas 581-5 da obra. Para mais informações sobre a obra de Andréiev, cf. HELLMAN, V. **Леонид Андреев в начале Первой Мировой Войны**. Путь от «Красного смеха» к пьесе «Король, закон и свобода» (Leonid Andreev no início da Primeira Guerra Mundial. O caminho de ‘O riso vermelho’ até a peça ‘O rei, a lei e a liberdade’). p.71-88. Helsinki, 2009. Disponível em: <http://ruslitwwi.ru/publications/0254-.html>. Acesso em: 16 ag. 2018.

descrevendo o quanto ficou impressionado pelo canto dos soldados, bem como por seu modo de andar com alegria, leveza e harmonia numa espécie de dança. Fala sobre a sensação positiva que teve ao vê-los. Mas termina o artigo com outra espécie de sentimento, dizendo ter chorado pelo fato de eles serem tão jovens e fortes e não se queixarem, mas irem com alegria para a morte e também por terem vozes tão belas, gloriosas e verdadeiras e serem seus irmãos carnis amados pela mãe Rússia.

Um último aspecto significativo nas publicações jornalísticas de Andréiev é a sua relação com a religião e o contínuo apelo ao povo por meio de imagens de cunho religioso e espiritual. O artigo *Amem o soldado, cidadãos!* (ibidem, p.590-1) é um exemplo deste tipo de abordagem. Nele, lemos frases como: “tenham pena do soldado [...] deitados em suas camas quentes, lembrem-se daquele que passa noites em claro nas trincheiras húmidas e frias ou que lá jaz em seu último sono” (op.cit. tradução nossa), ou “que esta seja a vossa oração [...] que o seu dia comece com pensamentos amorosos postos em algum soldado” (op.cit. tradução nossa) e até “O amor vence tudo” (op.cit.).

Este tipo de produção jornalística aparece muito ao longo da obra de Andréiev. Contudo, apesar de ele falar em amor, oração e pensamentos positivos, não podemos enxergar em Andréiev traços utópicos ou uma identificação com a moral tolstoista, já que o autor, por outro lado, não tem pudor algum em enfatizar a necessidade de lutar, vencer os alemães e fazer o que for preciso para conquistar a vitória sobre o país “causador da guerra”. Ou seja, é impossível reduzir seus discursos a uma utopia artística. Em primeiro lugar, porque uma utopia deste tipo vai muito além de simplesmente falar sobre o amor ou o bem. Como veremos na última seção deste trabalho, ela tem certas características, entre as quais, o desejo por melhorar o mundo e todo um projeto por trás deste desejo. Além disso, apesar de Leonid Andréiev referir-se a necessidade de amor pelos que sofrem na aridez das trincheiras ou falar em anjos como mensageiros deste amor, apesar de chegar a citar passagens bíblicas como forma de estimular a oração de seus leitores por um bem maior¹⁵⁹, seu discurso, no geral, estaria mais para algo como “Olho por olho e dente por dente” do que para um “Bem-aventurados os Defensores da Paz, porque serão chamados filhos de Deus!” como lemos no Sermão da Montanha.

¹⁵⁹ Refiro-me a mais um trecho do artigo *Nesta hora terrível*, onde Andréiev (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.586-90) cita a passagem em que Moises, Arão e Hur sobem a uma colina. Enquanto Moisés mantém as mãos erguidas, os israelitas vencem; quando, porém, as abaixa, os amalequitas é que passam a vencer. Andréiev (ibidem, p.589, tradução nossa) se utiliza desta passagem para dizer: “Nesta grande imagem de Moisés, que com pesar alçou os braços, está a imagem de todo o nosso povo: enquanto nossas mãos estiverem erguidas em oração, nós venceremos; se as mãos caírem, o inimigo é que vencerá; e não há desculpa para a fadiga, pois há uma ligação inviolável fatal entre nós, que estamos sentados em uma colina, e eles, que derramam sangue no vale. Precisamos orar!”.

E no que diz respeito à literatura?

Estou ciente de que o meu trabalho não é uma investigação sobre a literatura russa em tempos de guerra (isso talvez seja tema para outra pesquisa). Contudo, acredito ser importante sondarmos, ainda que brevemente, os principais resultados artísticos obtidos naquele tempo, de forma a entendermos qual foi o grande diferencial do Primeiro Estúdio em relação aos demais. Se ele se destacou no campo artístico, então teria se destacado em relação a quê?

Com isso, podemos partir da seguinte questão: "O que ler durante a guerra?"

Eis a pergunta feita a Fiódor Sologúb pelo jornal *Биржевые ведомости* (Diário oficial da bolsa) em 9 de dezembro de 1914, para a qual se obteve a seguinte resposta do escritor (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.24, tradução nossa):

Sob a impressão do que está acontecendo nos teatros de guerra, a sociedade mostra um interesse cada vez maior pela literatura que pode alimentar a imaginação voltada para uma direção. Durante uma guerra, é muito importante a simpatia e a mesma opinião da população: nisso reside a fonte de coragem e firmeza de espírito do exército. Porém, não menos essencial é outro [fator], que deve ser da responsabilidade todos os que ficam em casa. São as preocupações em conservar e reconstituir a própria cultura nacional, libertando-a da influência unilateral e desmedida da Alemanha, de forma a desenvolver as forças produtivas e criativas do país. Nosso exército está cumprindo sua grande e difícil tarefa com pleno mérito e com o chamado enlevo heróico. Vendo com admiração às suas façanhas, confiantes na vitória definitiva, todos nós, que ficamos em casa, somos obrigados a criar um ritmo de vida tranquilo, lembrando que cada hora perdida acarreta em danos à reconstituição da cultura nacional. Tanto o campo da literatura quanto o das artes deve ser distribuído de maneira tranquila, e essas normas devem regular também a leitura do intelectual médio da *intelligentsia*.

Criando as condições para uma vida tranquila assim, a sociedade deve, em primeiro lugar, se preocupar com a educação das crianças. As gerações futuras, continuadoras das nossas tarefas culturais, devem ser, como os antigos helenos, ter força física e mental. Precisamos proteger nossos filhos da fragilidade e da fraqueza. É necessário que a leitura das crianças consista em obras de conteúdo humanitário geral e não estritamente militar.

Com base nessa resposta, é interessante observar que embora Sologúb fosse um escritor inclinado às tendências patrióticas, não se limitava a elas estritamente. De modo que apesar de o início da guerra trazer consigo transformações que acabaram repercutindo também na criação literária do período – sendo uma dessas grandes transformações o declínio do humanismo e do otimismo europeu – ainda assim, Fiódor Sologúb parece crer de alguma forma numa arte de vertente humanista como uma ponte necessária para o futuro.

Mas não apenas este declínio do otimismo constituiu a literatura russa do período de guerra. A aquisição de protagonismo pelas massas, fenômeno até então inexistente *desta forma* na história tanto do Império Russo quanto mundial, passou a servir de inspiração literária. O povo, que nunca havia desempenhado papel tão importante, passa a ter voz a partir de então. Ademais, a violência adquiriu o status de uma ferramenta legítima para encerrar discussões entre povos, gerando uma amargura sem precedentes. De maneira que ao dirigirmos o olhar para a prosa e a poesia desenvolvidas especificamente dentro desta época e para aquilo que estava acontecendo, encontramos algumas respostas no que diz respeito à queda humanitária da sociedade russa, o caráter desumano da guerra e o congelamento e destruição do ser humano como um todo.

Tanto a prosa, quanto a poesia produzidas em tempos de guerra tiveram grande impacto social. A lírica estava presente em jornais, revistas e almanaques da época, algo que pode ser incluído como um movimento à parte com uma unidade temática. Exemplo disso era o Almanaque *Современная война в Русской поэзии* (A guerra contemporânea na poesia russa) onde poetas pouco conhecidos publicavam ao lado dos hoje famosos Aleksander Blok e Ana Akhmátova¹⁶⁰, sempre tratando de temas ligados às vivências da guerra. A pesquisadora russa Guerassímovna (2013) atenta para o fato de que as obras poéticas do período – tão dignas de serem estudadas quanto as obras dramáticas ou jornalísticas – possuem hoje uma imensa quantidade de periódicos arquivados com poemas feitos na época, além de antologias e coleções que foram publicadas desde 1914. E todo este conjunto de obras (que em muitos casos foi marcada pelo anonimato dos poetas, que assinavam apenas com as suas iniciais) pode ser visto como uma forma de refletir as mais diversas facetas da percepção da guerra pela sociedade russa. De forma que aquilo que era chamado pelos críticos na época apenas de “poesia militar” é hoje também visto com subdivisões como “poesia de lamentação” e “poesia de apelo”, já que a lírica entre 1914 e 1918 tratou não apenas do heroísmo em campo de batalha, como também da misericórdia para com os inimigos derrotados, da participação feminina na guerra e de reflexões de caráter testemunhal feitas a partir de feridos e moribundos em hospitais (algo que gerou uma espécie de “poesia hospitalar” na qual se abordavam temas como as últimas palavras de alguém e as confissões e orações feitas por estas pessoas, fraturadas pela guerra).

Outro ponto chave é o fato de a literatura elaborada entre 1914 e 1918 ter uma grande capacidade de refletir a sociedade e o humor nas diferentes etapas da guerra, mostrando como

¹⁶⁰ Aleksander Blok (1880-1921) e Ana Akhmátova (1889-1966), importantes escritores russos.

este humor mudava ou ficava inalterado na consciência do povo dependendo da época, um fator que leva o professor Anatoli Ivánov (2005) a dividir os materiais russos produzidos neste período nos seguintes momentos: 1) primeiramente no ano de 1914, quando houve uma onda de pensamentos intelectuais e reações emocionais ao começo da guerra; 2) Em seguida, o ano de 1915, quando começou uma participação mais intensa da Rússia dentro da Guerra e toda a sociedade europeia passou a se dar conta do caráter inesperado de longa duração que a guerra estava adquirindo; e por fim 3) a partir de 1916, quando houve uma maior compreensão com relação ao perigo da derrota e o medo daquilo que viria a seguir.

Durante todo este tempo dezenas de escritores foram para o front e se tornaram correspondentes de guerra. Mas outros, mesmo não tendo sido especificamente correspondentes, se atreviam a tratar do assunto a partir de sua perspectiva enquanto participantes dela. Viktor Chklóvski (2018), por exemplo, tendo vivenciado o período de perto, registrou suas memórias para mais tarde publicá-las sob o já mencionado título de *Viagem sentimental*. Outros ainda, embora não participassem da guerra sequer como soldados, isto é, vendo a passar de suas escrivatinhas, compreendiam a sua essência desumana e não apenas escreviam, como também se encarregavam de organizar hospitais, encontros de caridade e almanaques para levantar fundos com que pudessem auxiliar os feridos, os prisioneiros e as famílias de soldados tombados em combate. Em suma, havia entre os literatos toda uma consciência social sobre a situação pela qual o país estava passando. E esta consciência, bem como a percepção sobre as dificuldades dos soldados, a fome, o frio e a grande quantidade de mortos, tudo isso em conjunto, terminava por repercutir tanto na poesia quanto na prosa do período.

Entre os literatos que se ocupavam dos assuntos bélicos, lembremos, novamente, Leonid Andréiev. Para além de sua veia jornalística já citada anteriormente neste trabalho, o autor escreveu mais de uma obra literária acerca dos acontecimentos que lhe chamavam a atenção a partir de 1914. Entre eles, o conto *Conversa noturna*, que atualmente conta com uma tradução para o português feita por Elena Kardash (ANDRÊIEV, 2019). Neste conto, Leonid Andréiev se utiliza do episódio da Bélgica para construir uma situação em que um soldado russo tem a oportunidade de matar o imperador Guilherme — que acabou de matar os inocentes belgas — mas não o faz. E o imperador, que acorda de seu sono breve e vê o soldado ao lado de uma arma e percebe que poderia ter morrido diz que isso apenas não ocorreu porque Deus está ao lado dos alemães (isto é, o imperador propõe uma espécie de

inversão da ideia ortodoxa russa), os dois voltam a conversar, o russo propõe que não é Deus quem quis mantê-lo vivo, mas o diabo e o conto termina ainda em meio à conversa.¹⁶¹

Uma última tendência que não pode deixar de ser mencionada quando tratamos de confrontar a literatura russa com a Grande Guerra é a daqueles que escreviam por terem visto, sentido ou experimentado seus acontecimentos de alguma maneira, isto é, aqueles que Guerassíмова (2013) chama de “testemunhas oculares”. A autora traz o dado significativo de que muitas destas testemunhas eram oficiais de combate, soldados comuns e cossacos, feridos largados em hospitais ou prisioneiros de guerra. E complementa estas informações dizendo que:

Apesar do fato de que em termos artísticos, com raras exceções, os poemas de numerosos autores de coletâneas da linha do front, de almanaques e de seleções feitas por jornais serem bastante fracos, seu valor absoluto está em outro lugar: no fato de eles carregarem consigo documentos humanos vivos, testemunhos oculares historicamente objetivos. (GUERASSÍMOVA, 2013, p.34, tradução nossa).

Alguns exemplos desta tendência, tanto na prosa, quanto na poesia, podem ser retirados da coletânea “Episódios da Guerra” organizada por I. Tonkonogov (1916). Nesta obra encontra-se um conjunto de narrativas e poemas escritos por participantes da guerra e publicados em diversas edições periódicas nos dois primeiros anos da guerra. Histórias como a de soldados que conseguiram fugir dos alemães graças a uma “vovozinha” que emprestou roupas femininas para que eles corressem sem serem vistos; ou sobre as conversas e trocas de produtos, travadas entre russos e áustro-húngaros nas trincheiras; ou ainda sobre como um áustro-húngaro se escondeu dentro de um tronco na tentativa de passar pelo exército russo sem ser visto, mas acabou sendo encontrado. Questões como a morte, a luta pela sobrevivência, a religiosidade e a agressividade dos alemães são também elementos que

¹⁶¹ Este conto é significativo e o menciono não apenas por trazer elementos referentes ao imaginário religioso engendrado na Rússia durante a Grande Guerra, mas também por já trazer em si uma nova perspectiva de herói na literatura de guerra, surgida a partir da Primeira Guerra Mundial. Refiro-me ao fato de já não ser mais possível a partir da guerra incluir na literatura o herói como o faziam os escritores antes dela. Ou seja, a partir de agora, o que temos diante de nós é a figura do soldado sem nome ou papel decisivo nas batalhas. É ela que ganha foco e está no centro e não mais a figura do herói honrado e digno de cantos, como era com Aquiles. Esta questão do soldado comum e anônimo X o herói glorioso como Aquiles é debatida por Luiz Gustavo Leitão Vieira em seu ensaio “O anonimato do herói. Aquiles e o Soldado desconhecido na narrativa de guerra” (2010). Obviamente que se trata de uma percepção mais atual, pautada pelas diversas obras que surgiram após o fim da Grande Guerra, nas quais a individualidade heroica dá espaço ao anonimato de homens que não podem fazer mais do que simplesmente cumprir o seu papel de soldado dentro da guerra, matar e morrer, sem se tornar dignos de cantos como eram os heróis gregos. Mesmo assim, não deixa de ser curioso e revelador observarmos que na Rússia deste período inicial da guerra, em pleno ano de 1915 (i.e, bem antes da existência de obras como *Nada de Novo no front* que ajudaram na construção desta ideia de herói anônimo) já havia um conto sendo escrito por Leonid Andréiev (2019) com esta visão do soldado que percebe-se impotente para agir e modificar os rumos da guerra. Uma narrativa em que soldado prisioneiro (do qual até o final do conto não sabemos o nome) tem noção de seu papel de soldado, não desejando nada a não ser isso para si.

perpassam toda esta obra. Estão presentes em narrativas como a do comandante do regimento que se depara com o filho único morto e não pode fazer nada a não ser se despedir dele com um sinal da cruz e seguir em frente¹⁶²; ou em outras ainda menores, como a intitulada “Os feridos estão lutando” na qual além das pilhas de mortos, vemos a obstinação que fazia com que alguns dos homens, mesmo estando à beira da morte, *quisessem* matar, tornando-se verdadeiras feras:

Os alemães feridos, deitados no campo de batalha, usam suas últimas forças para atirarem nas costas de seus inimigos de guerra. A que ponto a fúria e a obstinação podem levar um homem se em impotentes como os feridos não se extingue a maldade e o ódio! Pessoas confiáveis transmitem o seguinte episódio no campo de batalha. O comandante de um dos nossos regimentos da cavalaria estava ferido e permaneceu deitado. Tendo despertado e se movendo, ele ouviu um tiro e se levanta, vê como não muito longe dele erguendo-se da terra, um oficial alemão ferido mira nele. Entre os feridos começa um tiroteio e o russo consegue matar o oficial alemão. Mas agora já do outro lado do amontoado de corpos ouviu-se um novo tiro: outro alemão ferido fez uma tentativa de atirar no oficial russo, mas este último teve forças suficientes para atirar nesse soldado alemão. (“K”) (TONKONOGOV, 1916, p 28, tradução nossa).

Quanto à questão da conexão entre guerra e religião – também bastante presente nos textos destas testemunhas oculares – , podemos citar um poema desta coletânea russa intitulado “Uma oração”. Este poema, escrito por uma mulher chamada Nina Shebaldina¹⁶³ (TONKONOGOV, 1916, p. 83-4, tradução nossa) começa desenhando o quadro espacial de uma lamparina débil, a garoa que bate à janela e o vento que uiva lá fora. Fala-se de um quarto pobre e frio, um ícone enegrecido e uma viúva que reza baixinho pedindo a Deus que a ajude (“Deus, ajude esta infeliz”). A viúva relata a sua dor pela bala que feriu o marido num campo de sangue onde também morreu seu único filho. Ela diz ter perdido tudo o que possuía no mundo, tudo aquilo que entregou à pátria. Mas não parece arrependida. Segue o poema com versos como “Mas eu não choro, oh, Deus! / Apenas dê-me forças/ Com a sua ajuda eu também / estarei nesta guerra.”, toma uma cruz em mãos com coragem e diz que ao ir para a

¹⁶² “Nós estávamos deitados nas trincheiras sob o fogo de terríveis metralhadoras inimigas. Meu companheiro, tenente K., que estava deitado diante de mim na trincheira, foi ferido na perna. Sem prestar atenção à ferida, ele continuou a atirar, mas logo levantou-se para determinar a distância para a pontaria e caiu, ferido por uma bala. Dentro de pouco tempo os alemães interromperam o tiroteio em nossa trincheira. Nós também nos lançamos para a frente e depois da obstinada peleja com os alemães, os fizemos sair dali./Com o fim da batalha o general – pai do tenente K. tombado diante dos nossos olhos – aproximou-se [cavalgando] de nossa companhia e “Onde está o meu Aleksandr?”, perguntou. Um dos nossos em silêncio indicou ao general o lugar onde jazia o cadáver do companheiro tombado. O general se aproximou do cadáver, fez o sinal da cruz no cadáver, fez o sinal da cruz em si mesmo e em seguida sentou no cavalo e lentamente foi para longe de nós. Neste momento aproximaram-se os nossos padoleiros e levantaram o cadáver do tenente tombado.”¹⁶² (G.R.) (TONKONOGOV, 1916, p.14 tradução nossa)

¹⁶³ Apesar de muitos textos desta coletânea não apresentarem os nomes de seus autores, aqui existe esta referência.

guerra estará livre do sofrimento, encontrará consolo. Termina sua reza dizendo “Lá, onde pelo país e pela pátria / lutam os meus irmãos / lá onde o sangue flui com os riachos/ Viverei o resto dos meus dias / Dê-me esta possibilidade, Deus/ apenas dê-me forças.”. Até que o eu lírico volta a olhar de cima para esta viúva para dizer que a lâmpada iluminou este quarto pobre a noite toda, enquanto lá fora o vento assobiava junto à janela. Este poema serve como exemplo da tendência literária mais focada no consolo e no acúmulo de novas experiências e modelos de comportamento que poderiam ser seguidos a partir de então¹⁶⁴ do que no caos e destruição da guerra.

Com isso, percebemos que tanto os contos quanto os poemas escritos por homens e mulheres que haviam vivenciado a guerra como testemunhas, traziam consigo o subtexto de uma nova experiência social: não mais o soldado como um herói que salva a sua pátria, mas como alguém que vivencia o endurecimento do espírito humano ou que apesar de não morrer fisicamente durante a guerra, volta dela incapaz de prosseguir em sua vida anterior.¹⁶⁵

No mais, entre os materiais lidos durante a pesquisa, é preciso ressaltar o fato de que não foram encontradas referências expressivas a outra utopia artística influenciada por Liev Tolstói na Rússia durante os anos da guerra. Se houve artistas influenciados por Liev Tolstói – e certamente houve, já que o escritor russo foi uma figura muito significativa para o século XX, sendo, sobretudo nos anos da guerra, repellido por alguns, e aclamado e lembrado por outros, —, se houve estes artistas que se apoderaram de Liev Tolstói para fazer dele um guia em sua arte, ao menos estes não obtiveram resultados tão fenomenais quanto os atores e diretores do Estúdio, que aparecem aliados à imagem de Tolstói em praticamente todos os trabalhos de teatrólogos russos em que são mencionados.

2.4.2 O Teatro durante a Grande Guerra

E assim, com toda essa bagagem, chegamos ao campo teatral.

Antes mesmo do início da Grande Guerra o teatro russo já vinha passando por uma espécie de crise: nem todos estavam satisfeitos com o rumo que o teatro vinha tomando ao se concentrar na busca por novas formas e deixar de lado a ideia central do teatro como um

¹⁶⁴ Esta ideia da literatura como fonte de consolo e motivadora de novos padrões de comportamento é apresentada por Anatoli Ivánov no resumo de sua tese.

¹⁶⁵ Em textos, filmes e documentários sobre as consequências da Grande Guerra fala-se muito acerca dos pesadelos que os soldados tinham com a guerra após o retorno ao lar; de como enlouqueciam ou simplesmente, mesmo sem ter enlouquecido, não conseguiam mais se inserir socialmente após terem vivido experiências traumáticas como esta da pequena narrativa anônima russa, que aponta para a vizinhança permanente com a morte ao lado de uma verdadeira abundância de cadáveres putreficados.

ambiente educativo (FRAME, 2012, p.297).¹⁶⁶ Ao mesmo tempo, havia no cenário teatral homens como o crítico literário Iuli Issáevitch Aikhenvald (1872 -1928) que parecia estar decidido a massacrar esta arte de todas as formas possíveis e não se importava em dizer abertamente “Penso que em nosso tempo o teatro vive não uma crise, mas um fim” (AIKHENVALD, 1914, p.13), gerando uma série de controvérsias.

Com as primeiras movimentações causadas pela Guerra, as pessoas envolvidas com o teatro na Rússia puseram-se a levantar questões sobre o sentido de continuarem a trabalhar em meio a um ambiente hostil e de tensões cada vez mais constantes. O grande debate girava em torno da necessidade e possibilidade ou não promover a cultura num momento em que todos os esforços do país deveriam estar relacionados unicamente a este evento histórico.

É necessário ressaltar aqui o fato de isso não ter sido uma exclusividade dos russos. O teatro na Europa também apresentou debates e oscilações. E sobre isso, destaquemos apenas três pontos que nos ajudarão a ver em que o Primeiro Estúdio se diferenciou também do que estava acontecendo na Europa.

Em primeiro lugar, não havia no teatro europeu esse cenário tão evidente de crise antes da guerra. Inicialmente o teatro seguia seu curso tranquilamente mesmo em meados de 1914, ou seja, durante aquele que foi considerado posteriormente como “o último verão europeu”¹⁶⁷. Encenações como a opereta *Wie einst im Mai* (“Uma vez em maio”) de Walter Kollo¹⁶⁸ em Berlim ou as constantes apresentações da Yvette Guilbert¹⁶⁹ nos cafés de Paris provam que apesar de toda a questão política que se armava às escondidas antes de a guerra ter seu início oficial, uma parte da população continuava a se deleitar diariamente com o entretenimento presente nos palcos europeus¹⁷⁰. Havia naquele primeiro momento também as famosas noitadas futuristas, os *happenings*, onde política e arte se misturavam para se transformarem em acontecimento teatral num gesto de provocação e propaganda (FABRIS,

¹⁶⁶ A arte teatral na Rússia já era vista desde o século XVIII como um espaço destinado à educação. A imperatriz Catarina, a grande, havia proclamado o teatro como sendo uma escola para o povo. E a partir daí, despedido de um caráter de mero entretenimento, o teatro ganhara cada vez mais força, sobretudo durante o século XIX quando a *intelligentsia* pôs-se a investir na ideia de utilizar o teatro como uma ponte entre o povo e a elite, civilizando e aumentando o nível cultural de todos. (FRAME, 2012, p 293-294),

¹⁶⁷ Referência ao título da obra de David Fromkin (2005) intitulada especificamente *O último verão Europeu*.

¹⁶⁸ Walter Kollo (1878-1940) foi um compositor alemão de operetas.

¹⁶⁹ Yvette Guilbert (1867-1944) cantora francesa, um dos símbolos da Belle Époque.

¹⁷⁰ O texto “Staging War. Theatre 1914-1918”, escrito pela pesquisadora Eva Krivanec (2014), nos oferece um quadro das mais importantes apresentações realizadas no período inicial da Guerra nas quatro principais capitais europeias: Londres, Paris, Viena e Berlim. Em seu texto, Krivanec nos recorda o papel fundamental que o teatro exercia enquanto entretenimento nas cidades mais urbanizadas da Europa desde o século XIX. É deste texto que retiro as principais informações contidas aqui.

M. 2010, p.139)¹⁷¹: música, apresentação de quadros, declamações de textos literários em verso e prosa e leitura de manifestos. Não se tratava de uma novidade, mas da repetição de atividades desenvolvidas em cabarés artístico-literários em Paris desde 12 de janeiro de 1910, quando ocorreu a primeira noite futurista no Politeama Rossetti, em Trieste (cidade parte do Império Austro Húngaro). No entanto, nestas noites costumava haver brigas de todos os tipos já que, sem a existência da fronteira entre palco e plateia, os espectadores eram desafiados pelos futuristas e reagiam com vaias, insultos, hortalças e objetos que eram atirados. Em 1914¹⁷², em Florença, por exemplo, o pintor Carlo Carrà gritava: “Atirem uma ideia em vez de uma batata, seus idiotas!”.

A situação começou a apresentar pequenas modificações (eis o segundo ponto a que dou destaque) apenas quando a guerra foi de fato declarada e aceita. A partir da violação da neutralidade belga em agosto de 1914, a população passou a se dividir mais acirradamente entre aqueles que eram a favor e os que eram contra a guerra. No entanto, apesar da existência de manifestações das populações europeias clamando pela paz¹⁷³, o desejo pela guerra foi mais forte e tanto a defesa do patriotismo e do entusiasmo com a guerra, quanto a mobilização social começaram a tomar conta até mesmo dos palcos europeus anteriormente destinados a levar prazer e alegria para suas plateias.

Apenas no segundo semestre de 1914 a guerra começou a interferir drasticamente no repertório teatral. As nações combatentes europeias conseguiram aos poucos transformar a

¹⁷¹ Acredito ser importante recordar alguns fatores apontados por M. Fabris (2010) em seu texto. Em primeiro lugar, o fato de ela dizer que “O futurismo, sobretudo graças a suas peças instantâneas, renovou a essência do teatro, porque este, enquanto ação cênica liberta da escritura dramática, não foi uma arte documental, não se destinava a permanecer. O teatro, para os futuristas, foi essencialmente um happening, um acontecimento momentâneo, que existiu com toda sua força no próprio ato de sua realização.” (FABRIS, M. 2010, p. 152) Em segundo, o que a autora diz sobre as posturas do italiano Marinetti. Para ele, o teatro contemporâneo oscilava entre a reconstrução histórica e a reprodução fotográfica da vida cotidiana (“minucioso, lento, analítico, diluído, digno, quando muito, da idade dos lampiões a querosene”). Já o teatro de variedades nasce da eletricidade, livre de tradição, mestres ou dogmas. Alimenta-se da atualidade. Possui os elementos necessários para fazer surgir um novo teatro. “Marinetti atribuía a esse teatro várias qualidades: era prático, porque divertia o público com efeitos cômicos, eróticos e surpreendentes; era inventivo, por descartar a repetição, pois, uma vez encontrado um elemento que causava espanto no público, logo o deixava de lado, partindo em busca de novos efeitos; gerava o ‘maravilhoso futurista’, graças aos mecanismos modernos e ao cinema, que reforçava a ideia de simultaneidade desse tipo de espetáculo. O ‘maravilhoso futurista’ nascia, segundo Mario Verdone (1968^a,p.593), ‘da caricatura, do ridículo, da ironia, da sátira, da analogia, do cinismo, do absurdo, dos novos significados da luz, do som, do rumor e da palavra, do acúmulo de eventos [palhaços, prestidigitadores, adivinhos (pessoas que liam os pensamentos), caricaturistas, malabaristas etc.], do dinamismo’ e do grotesco, isto é, da caricatura da dor, das palavras solenes e de gestos que, por sua lentidão, acabam irritando o público. Nascia, enfim, de efeitos cômicos, de disfarces excêntricos, de termos estropiados, de micagens, de palhaçadas, todos elementos que se opunham ao teatro burguês, baseado na palavra.” O teatro de variedades futurista era antiacadêmico, primitivo e ingênuo. Destruía o solene, o sagrado, o sério, o sublime da Arte com A maiúsculo” (FABRIS, M. 2010, p. 144)

¹⁷² M. Fabris (2010) não especifica a data para que saibamos se este acontecimento se deu antes ou durante o período da guerra.

¹⁷³ A autora menciona como exemplo um anúncio de manifestação na primeira página do *The Times* em 1 e 2 de agosto, convocando para uma “War against War” na Trafalgar Square.

Grande Guerra em uma espécie de guerra ideológica e cultural, sendo muitas das peças do repertório teatral escolhidas especificamente com a função de aumentar o fervor patriótico e justificar o conflito. E não se tratava apenas de uma questão de repertório, mas de toda uma estrutura armada para conquistar ou tornar o público favorável ao que se passava na vida política europeia. Prova disso são os discursos, interlúdios, hinos e canções que eram em geral apresentados antes das encenações, de maneira a embeber o povo nesta situação de guerra, *lembrá-lo* do que era para todos tanto o seu presente como o seu passado. Foi uma fase marcada por uma preocupação geral com a encenação de peças voltadas para a celebração da guerra, havendo entre os repertórios até mesmo encenações clássicas que reforçavam os sentimentos agressivos da sociedade: e.g. *Prinz Friedrich von Homburg* (1810) (“O príncipe Frédéric de Homburg”) de Heinrich von Kleist¹⁷⁴ (1777-1811) e *Wallenstein* de Friedrich Schiller (1759-1805), de 1799.

Neste momento, além do retorno à guerra através da encenação de dramaturgias previamente existentes¹⁷⁵, alguns autores também se encarregaram de escrever especificamente sobre a Grande Guerra no momento em que ela estava acontecendo (o que nos apresenta semelhanças com tudo o que vimos até aqui sobre os russos que retratavam o momento vivido em sua arte), levando os espectadores a se lembrarem da existência de um conflito que se estendia cada vez mais em seu momento presente. Para citarmos dois destes escritores, Allan Monkhouse escreveu *Night Watches* em 1916, situando seus personagens em um hospital militar, enquanto James Matthew Barrie nos deixou como herança as peças *The Old Lady Shows Her Medals* e *A Well Remembered Voice*, ambas de 1918 (a segunda delas tratando dos soldados que partiram durante a guerra).¹⁷⁶

¹⁷⁴ Note-se que tanto a obra de Kleist quanto a de Schiller tratam de importantes conflitos bélicos anteriormente desenrolados na história europeia: enquanto a de Kleist revisita a Batalha de Fehrbellin (ocorrida em junho de 1675 com a vitória da Alemanha sobre a Suécia) a segunda – a trilogia de Schiller – trata da Guerra dos Trinta anos (ocorrida entre os anos de 1618 a 1648 e na qual a Alemanha é que terminou devastada). Um fato como este pode ser ponto significativo em nossa análise. O Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão (2016) nomeia esta longa guerra entre católicos e protestantes como “uma das mais brutais guerras conhecidas pela humanidade”.

¹⁷⁵ O fato de este período ser rememorado em palcos europeus durante o estágio inicial da Grande Guerra talvez viesse como uma forma de cumprir algumas funções específicas: 1) o supracitado reforço dos sentimentos agressivos da sociedade; 2) uma espécie de reafirmação de que os povos europeus, tal como no passado, se encontravam em meio a uma guerra devastadora, mas que era preciso estar atento a este fato e vivenciá-lo de alguma forma, ao invés de ocultá-lo; 3) uma possível “evidência” de que a Alemanha é que venceria a guerra – no caso da encenação focada na Batalha de Fehrbellin – ou a perderia – no segundo caso, quando é trazida à tona uma trilogia que revisita um evento no qual a Alemanha saiu como a grande derrotada.

¹⁷⁶ Outras peças e óperas sobre a guerra foram escritas mais tarde tanto na Europa (caso da famosa *Oh, what a lovely war*, de 1963), quanto nos Estados Unidos (caso de *Mine Eyes Have Seen*, da americana Alice Dunbar-Nelson, que escreveu a peça em 1918). Algumas dramaturgias sobre a Grande Guerra encontram-se disponíveis no livro *First World War Plays*. Cf. RAWLINSON, M. (org.). **First World War Plays**. London: Bloomsbury, 2014.

Por fim, o terceiro ponto: assim como na Rússia, houve na Europa um certo cansaço da onda patriótica e a demanda teatral passou a ser o desejo por um entretenimento que não tocasse em assuntos voltados à guerra e ao patriotismo. E esse desejo de apagamento do momento vivido fez com que os teatros buscassem trazer o ar de naturalidade e descontração dos tempos idos. Com isso, novos repertórios teatrais foram pensados e escolhidos, com a função de animar e iluminar os cidadãos europeus. Foi este o fator que fez, por exemplo, com que mais de 20 operetas diferentes – alegres, tocantes ou melodramáticas – fossem encenadas só em Viena durante o ano de 1915. Operetas entre as quais se destacaram *Csardasfürstin* (“A princesa cigana”), de Emmerich Kálmán (1882-1953) e *Auf Befehl der Kaiserin* (“Por ordem da imperatriz”) de Bruno Granichstaedten (1879-1944). Foi também o que levou a Paris as comédias e farsas escritas por Sacha Guitry¹⁷⁷ (1885-1957); enquanto em Londres, na mesma época, se observava uma grande quantidade de comédias musicais, como por exemplo *Tonight's the Night* e *Betty*, ambas com músicas de Paul Rubens.

Krivanec (2014) ressalta em seu texto que as imagens de um mundo petrificado e agressivo haviam saturado e buscava-se agora uma espécie de “normalidade”. De maneira que “O público estava procurando por risadas no teatro como uma distração dos problemas da realidade bélica e imaginação de outros mundos remotos e melhores. Uma atmosfera nostálgica e ambientes exóticos substituíram cada vez mais a verve patriótica dos primeiros anos da guerra.” (KRIVANEC, 2014, p.8, tradução nossa).

E aqui chegamos ao que realmente importa em nossa busca por comparar o trabalho do Estúdio ao teatro europeu de então: as encenações europeias do momento estavam relacionadas ao mundo do puro entretenimento e não a uma negação da guerra ou a demonstração de como as pessoas deveriam viver, como era no caso do Estúdio. Por exemplo, a peça *O grilo na lareira*, que é citada como a grande realização do Estúdio e que se tornou de certa forma o símbolo de sua utopia (talvez não pudéssemos falar em utopia artística se não fosse por ela — além da forma como os alunos viviam, é evidente), traz já em seu nome e, em seu projeto e enredo, esse confronto com a guerra. Em seu nome, porque a ideia de um grilo em uma lareira já soa muito mais aconchegante do que qualquer nome de uma peça que remeta ao belicismo; e em seu projeto e enredo, porque traz à tona valores como respeito, honestidade, ética, empatia, bondade e senso de justiça, entre outros. Mais adiante falaremos especificamente sobre a peça e seu enredo, mas já alerta para um fato interessante: nesta peça

¹⁷⁷ Emmerich Kálmán (1882-1953), compositor de operetas húngaro; Bruno Granichstaedten (1879-1944) compositor e libretista austríaco; e Sacha Guitry (1885-1957) nome artístico de Aleksandr Georges-Pierre Guitriator, ator de teatro na França, ator de cinema, diretor, roteirista e dramaturgo.

baseada no conto de Dickens há uma personagem denominada “Fada-grilo”. Esta personagem, que no conto original é um mero grilo, é a responsável por fazer com que John não mate aquele que pensa ser seu inimigo; é graças à Fada-grilo que a personagem repensa a sua vida e consegue perdoar a esposa, quando poderia tê-la condenado; é após ver e ouvir o “canto” deste grilo em sua lareira que John pode dizer a Tackleton (uma personagem que pisa em seus grilos e que poderíamos considerar em certa medida a personificação da guerra neste texto — principalmente porque ele mata os grilos, que são mostrados durante o texto como sendo presságios de felicidade): “Passei a noite toda sentado aqui nessa lareira. Durante esse tempo puxei pela memória a vida inteira dela [a esposa], dia após dia.[...] Não sinto mais nem fúria e nem desconfiança... Nada além da consciência da minha desgraça.”¹⁷⁸

Ou seja, ele estava disposto a matar, tinha uma arma em suas mãos, mas graças a um grilo, pequeno, que lhe recordou a importância do amor, do lar, do casamento, John voltou atrás em sua decisão e não matou. Além disso, por mais que a peça falasse do amor e das miudezas do cotidiano, do dia a dia em paz, da harmonia e do bem — temas tão distantes da guerra — não era só este o seu principal ponto: havia também uma reflexão sobre escolhas de cada ser humano. Ter a oportunidade de fazer o mal contra um irmão, mas escolher fazer o bem: eis o que a peça mostrava ser possível, isto é, a recusa ao assassinato, à guerra, ao mal. E tudo isso a partir de boas recordações trazidas por um grilo, um ser pequeno, tentando, sozinho, lutar contra o mal presente no coração dos homens. Talvez até uma espécie de metáfora para o próprio Estúdio, que, ali, tão pequenino e no começo de sua existência, tentava lutar contra algo tão grande quanto uma guerra que pouco a pouco se alastrava e tomava grandes proporções. Como se os atores do Estúdio dissessem: “Vocês podem escolher não ir para a guerra, podem escolher rejeitar a matança desnecessária”, com base em tantos e tantas frases de Liev Tolstói que eu poderia citar aqui, entre as quais “a vontade de Deus não consiste em guerrear e explorar os fracos, mas em reconhecer todas as pessoas como irmãos e servirmos uns aos outros.” (TOLSTÓI, 2011, p.142) e aquela que escolhi como epígrafe para esta tese: “Portanto, parece inevitável rejeitar um dos dois: ou o cristianismo, com o amor a Deus e ao próximo, ou o Estado, com os exércitos e as guerras.” (ibidem, p.342).

Por outro lado, as peças apresentadas na Europa naquele momento eram mais voltadas para os risos, o entretenimento puro, o esquecimento da guerra, a fuga, em outras palavras, a alienação. Krivanec não usa em momento algum esta palavra em seu texto sobre o teatro europeu do período. Porém, talvez possamos utilizá-la com relação ao que ocorria com os

¹⁷⁸ Cf. tradução desta peça presente no Anexo A. A fala citada encontra-se presente no quarto ato, cena 4.

homens ao longe, no front. Afinal, a conquista do apoio das populações e a reversão do seu descontentamento e do moral baixo devido a grande quantidade de mortos, eram pontos centrais para as autoridades. Conforme o professor João Fábio Bertonha (2011, p. 96-98) nos recorda:

[...] passando por tantas dificuldades e testemunhando o morticínio sem fim dos seus jovens nas linhas de combate, as populações envolvidas na guerra tinham que ser convencidas de que havia algum motivo para a luta e que todo aquele esforço e sacrifício tinham algum sentido. Realmente, conquistar o apoio da população era um ponto-chave e os dois lados procuraram induzi-la a acreditar via propaganda, na justeza de sua causa. Os métodos eram cartazes, jornais, transmissões de rádio e outros disponíveis pela tecnologia da época.

O teatro era naquela época um dos tantos meios utilizados para expressar ideias e mensagens definidoras de um comportamento esperado pelo povo. Neste sentido, tal afirmação poderia funcionar de dois modos diversos: ao mesmo tempo em que era possível convencer o povo da justeza e necessidade da guerra por meio de peças nacionalistas, talvez também fosse possível trabalhar com ideias opostas para amenizar o descontentamento geral. Alegrear o público, por exemplo, através das peripécias de uma artista húngara de cabaré (caso de *A princesa cigana*) ou de um enredo mais romântico em que uma empregada conquista o filho de um duque e termina feliz ao seu lado (caso do musical *Betty*) — o que é bem diferente do enredo presente em *O grilo na lareira*.

Para finalizar sobre o teatro na Europa, um último ponto. Creio ser relevante trazer à tona o que diz Fiódor Sologúb (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.34, tradução nossa) no início de seu texto jornalístico *Sombras da tragédia*, a saber:

Há dias li em algum lugar que em Paris há 20.000 personalidades teatrais e cineastas desempregados. Os teatros e cinematógrafos estão fechados: quase todos os atores e espectadores partiram para a guerra, os espectadores não estão à altura do teatro, e as personalidades restantes da arte cênica e o "grande" Cinema estão morrendo de fome. Alguém que voltou de Londres para Petrogrado ficou impressionado com o aspecto despreocupado de nossa cidade. Em Londres, o estado de espírito é muito sério. O perigo de ouvir em uma noite feia o estrondo de bombas destrutivas lançadas de zeppelins alemães e pela manhã ficar sabendo sobre casas destruídas e mulheres e crianças mortas — este perigo é bastante real, e de forma alguma prepara os ingleses para um alegre tra-lá-lá. Com o início do crepúsculo, Londres assume um aspecto lúgubre e sombrio.

Nem todos os lampiões da rua estão acesos, e os que estão, tem topos obscurecidos, de modo que a luz não era visível de cima; tênues reflexos de luz deitam pelas ruas e calçadas, deixando os topos das casas na sombra.

Não temos nada parecido. É verdade que o teatro Reineke não funciona; é verdade, nas províncias há muitos empreendimentos não

concretizados por causa da guerra; mas Petrogrado e Moscou ainda assim se deleitam com as artes cênicas.

Embora no restante do texto Sologúb não fale mais sobre o caso dos europeus, mas tão somente sobre o dos russos, só esse excerto já nos dá uma boa noção de como o caos vinha, pouco a pouco, se espalhando pela Europa, consumindo o fazer artístico de alguma maneira.

2.4.2.1 O Teatro Russo e o TAM

O texto de Sologúb apresentado no final da seção anterior apresenta alguns dados sobre o teatro russo que merecem ser mencionados.

O primeiro destes dados diz respeito ao fato de o jornalista revelar que um experiente diretor moscovita — ele não diz especificamente de quem se trata — havia dito que o público teatral moscovita ansiava por comédias alegres como uma forma de escapar das impressões funestas causadas pelas notícias de jornal. A seguir, temos de Sologúb (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.34, tradução nossa):

Não sei se é assim, mas me disseram que em um espetáculo local muito divertido e caro, deleites extraordinários foram provocados justamente pela interpretação de peças de modo café. Sob as majestosas abóbadas, onde às vezes soa a nobre voz de Chaliápin¹⁷⁹, chansonette e saltitante, ouve-se um esganiçar e todos gostaram imensamente. / Entretanto, a sombra de uma grande tragédia deita também sobre o nosso teatro, e em seus caminhos já ondulam furacões empoeirados. É verdade que há muito lixo neles — o vento ergueu tudo o que encontrou — mas esses furacões pressagiam um espetáculo muito bom com estrondos de um grande trovão e poderosas explosões de lindos relâmpagos. Quando a guerra começou, os empresários, os atores, os dramaturgos, todos pensavam que o público não ia querer assistir a nada, exceto peças atuais e patrióticas. Tais peças começaram a cair sob a censura dramática às dezenas. E isso foi compreensível — os acontecimentos preocupavam muito a todos e muitos queriam responder a eles. Algumas dessas peças chegaram à cena e estão sendo apresentadas com mais ou menos sucesso. Então, para surpresa das personalidades teatrais, duas circunstâncias ficaram evidentes: 1) as peças atuais encenadas (exceto uma) são muito ruins, e 2) o público não deseja entupir as bilheterias do teatro com contas de crédito como agradecimento pela agradável oportunidade que lhe foi dada de contemplar essas peças ruins. Foi então que começou a busca diligente por diferentes tra-la-las.

No restante do texto, o jornalista se empenha em mostrar em o quanto a dramaturgia russa de seu tempo é fraca e sem valor. Ademais, os atores, em sua opinião, não hesitam em

¹⁷⁹ Fiodor Chaliápin (1873-1938), cantor de ópera russo.

pronunciar as palavras vulgares e nada poéticas dos textos contemporâneos. Apesar disso, ele não condena este fato, já que não se surpreende pelo fato de o público ansiar por peças mais divertidas. Para Sologúb, as pessoas não são capazes de suportar experiências trágicas por um tempo longo demais e os nervos exasperados tendem a exigir novas impressões. De modo que apesar de sofrerem pela Bélgica, os espectadores de seu tempo se encontram cansados e desejam ter motivos para dançar.

É relevante que Sologúb (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.34, tradução nossa) praticamente conclua seu texto colocando em xeque o teatro russo de seu tempo:

Se o teatro não quer ou não pode caminhar à frente da sociedade; se o teatro não quer ou não pode viver em uma esfera pura de arte elevada; se ele não deseja purificar a alma do espectador com impressões emocionantes e de oração, então resta-lhe apenas arrastar-se atrás da sociedade e perguntar com servilismo:

— O que desejam?

Pois em nome do que ele poderia se rebelar contra a opinião comum e aguentar os prejuízos no caixa?

Relevante, sem dúvida. Pois além de o autor refletir sobre a condição teatral, tal fator entra em confluência com alguns pensamentos comuns ao TAM, bem como aos debates surgidos no período, como veremos a seguir.

Sobre o teatro russo do período como um todo, não serão necessários mais do que alguns poucos comentários.

Como já dissemos na introdução, tratou-se de um tempo de contrastes e contradições. Tratou-se de uma “fase adulta”, na qual atores, diretores e dramaturgos buscavam se encontrar e evoluir por meio de tentativas, erros, acertos, quedas e frustrações nesse campo artístico. E, no caso de um olhar voltado especificamente para o teatro nos tempos da Guerra, basta entrarmos em contato com o interessante texto de Murray Frame (2012) para termos um contundente panorama a este respeito. Nele, temos acesso às perdas e ganhos sofridos pela arte teatral russa entre os anos de 1914 e 1917 e descobrimos que, se por um lado houve uma série de pressões financeiras sofridas pelas personalidades teatrais com a chegada da guerra, por outro, surgiram também alguns ganhos, tais como a aceleração do processo de democratização do teatro e uma ênfase renovada no fato de que esta arte desempenha importante papel na vida pública. O teatro passou, em parte, a ser mais visto como uma

necessidade, pois sustentava os poderes do espírito, estando imbuído por missões como a de educar e alimentar a alma.

De acordo com Frame (2012), um dos responsáveis pela difusão dessas ideias foi o poeta e simbolista teórico Viatchesláv Ivánov, que olhava para o teatro antigo como um modelo de criação, falava sobre a importância de uma ação coletiva e dizia que o teatro deveria ocupar o lugar de uma igreja como templo espiritual devido ao seu papel transformador. Ou seja, filosofias artísticas e abordagens experimentais circulavam abertamente entre os teóricos, escritores e diretores em busca da teatralidade daqueles tempos.

O que não significa que não houvesse quaisquer tensões no campo teatral, muito pelo contrário. Um olhar atento nos faz ver como em 1913 os futuristas apresentavam posicionamentos distintos, pois não falavam de forma alguma em um teatro que fosse belo ou semelhante a um templo. O texto *Teatro, cinematógrafo e futurismo*, escrito por Maiakóvski (SCHNAIDERMAN, 2014, p.319) neste mesmo ano, expõe justamente o oposto ao dizer:

A grande derrubada, iniciada por nós em todos os ramos do belo, em nome da arte do futuro – a arte dos futuristas, não há de se deter, nem pode deter-se, ante a porta do teatro.

O ódio à arte de ontem, à neurastenia cultivada pelo pincel, pelo verso e pela cena, pela necessidade, que nada justifica, da manifestação dos sofrimentos minúsculos de pessoas que se afastam da vida, obriga-me a apresentar, como demonstração do inevitável reconhecimento de nossas ideias, não o páthos lírico, mas a ciência exata, a pesquisa da relação mútua entre a arte e a vida.

Ao longo deste texto, vemos como era forte a questão do teatro ter ou não direito à existência naquele tempo. Aqui, Maiakóvski trata de duas questões centrais, a saber: “O teatro moderno é arte?” e “Será capaz o teatro moderno de suportar a concorrência do cinematógrafo?”. Em seguida, o autor desdobra estas perguntas para, enfim, chegar à conclusões como: 1) o interesse do homem pelas artes em seu tempo tem relação direta com a intensidade da vida moderna, a qual suscita uma necessidade de jogo das capacidades cognitivas, ou seja, de arte; 2) a pintura e a poesia tem direito à existência, mas o teatro anterior aos futuristas não o tem. Antes dos futuristas não havia teatro (“antes da nossa chegada, o teatro como arte independente não existia.”), o que existia era um disfarce artificial. O próprio TAM é apontado pelo poeta como uma instituição que não faz jus ao seu sucesso (“o pseudoflorescer do teatro nos últimos dez a quinze anos (Teatro de Arte) se explica simplesmente por um estado temporário de exaltação da sociedade (*No fundo, Peer Gynt*), pois as peças pobres de ideias morrem para o repertório após algumas horas”); e, para

finalizar, 3) o teatro está arruinado, ou melhor, como diz o próprio autor do texto, Maiakóvski:

O teatro se conduziu sozinho ao aniquilamento e deve transmitir a sua herança ao cinematógrafo. E o cinema, por sua vez, tendo transformado num ramo da indústria o realismo ingênuo, assim como todo o artístico de Tchékhev e Górkí, há de abrir caminho para o teatro do futuro, para a arte não agrilhoadada do ator (SCHNAIDERMAN, 2014, p.322)

A questão dos debates teatrais é citada também no texto de Frame, que a exemplifica por meio do famoso discurso de Iúli Aikhenvald (1914), no qual ele negava o teatro, rebaixando-o ao status de uma arte que sequer deveria existir. Mas seu principal ponto é mostrar que apesar dos debates e da indecisão de os teatros continuarem ou não a funcionar durante o período da guerra, a maior parte dos grupos optou por seguir em frente. E, ao tomar esta postura, tiveram diante de si duas opções: 1) apresentar peças que mostrassem heroísmo e outros temas patrióticos; e 2) encenar um repertório regular.¹⁸⁰ Em seu texto Frame (2012) não aborda os repertórios, pois de acordo com ele pouco houve de modificações nestes repertórios. Praticamente todos os teatros continuaram com o tradicional durante a guerra.

Por fim, vemos como os envolvidos com o teatro tiveram coragem e espírito de mobilização durante a guerra, uma vez que reconheciam a necessidade de iniciativas públicas acompanhadas da declaração e utilidade de sua profissão. Ou seja, a Primeira Guerra Mundial auxiliou de algum modo o teatro nesse processo de ele se tornar uma profissão mais organizada e autoconsciente. Assim como acontece cada vez que a sociedade é entrecortada por eventos de grande significação¹⁸¹, a Grande Guerra acelerou tendências evidentes antes de 1914, gerando uma ênfase renovada no valor do palco russo.

As inovações trazidas pelo Teatro de Arte de Moscou não foram poucas. Toda a principal reforma teatral russa realizada no limiar do século XX foi encabeçada pelo TAM: a superação do naturalismo e o aprofundamento no mundo espiritual do ser humano; a

¹⁸⁰ É curioso que Frame (2012) não fale a respeito desta outra opção que é a negação do período vivido. Ou seja, quando encenou *O grilo na lareira* e *O dilúvio*, o Primeiro Estúdio não optou nem pelo caminho de reforçar a ideia da guerra e nem pelo caminho do repertório tradicional, mas pelo de negar o momento presente, traço considerado como parte de uma utopia.

¹⁸¹ Em geral, guerras, pandemias e revoluções, conforme apontado pelo professor e historiador Leandro Karnal em entrevista concedida à CNN em 18 de abril de 2020. Cf. CNN Brasil. **O mundo Pós-Pandemia com Leandro Karnal – Relações Pessoais**. [s.l.] 18 abr. 2020. Entrevista concedida por Leandro Karnal às jornalistas da CNN Mari Palma e Tahis Herédia e à comentarista Gabriela Prioli. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDMAfc1ya1M>. Acesso em 20 abr. 2020.

organização cênica minuciosa dos *ensembles*; o trabalho com o subtexto¹⁸², a vida interna, as nuances e a psicologia das personagens (através, principalmente, dos dramas tchekhovianos com que o teatro trabalhou a partir de 1898¹⁸³); a importância dada ao trabalho do diretor como o organizador do todo complexo que é uma peça de teatro; a busca por metáforas cênicas; e principalmente – o que se deve em maior medida às insistentes buscas de Konstantin Stanislávski – a criação de novas metodologias de trabalho para o ator, que passou a ser valorizado não importando o papel que lhe coubesse (fosse Hamlet ou figurante o ator deveria se empenhar em seu trabalho com amor e sem vaidade). Ainda assim, apesar de todas as modificações positivas que este teatro inovador trouxe à arte, seria equivocado pensarmos no início do século XX como um período pleno de tranquilidade e harmonia para seus integrantes.

Os tempos difíceis para o Teatro de Arte de Moscou já haviam começado antes mesmo do ano de 1914. A começar pelo fato de a morte de Anton Tchekhov em 1904 ter provocado certo esvaziamento no íntimo de Konstantin Stanislávski (O diretor fala sobre isso em *Minha vida na arte*¹⁸⁴). Além de sua morte, aliás, Tatiana Ródina (1977) recorda também como ambos os diretores do TAM passaram a sofrer devido à falta de uma dramaturgia contemporânea de valor que tratasse dos problemas atuais da vida russa, pois além da morte de Tchekhov, Gorki fora preso em 1905 e encontrava-se no exílio. De forma que não lhes restava muito senão voltar os olhos para a tragédia, a tragicomédia e os épicos nacionais: basear-se em Púchkin, Shakspeare, Dostoievski, Gogol, Turguêniev; voltar-se para a arte do passado na tentativa de uma busca por respostas para aquelas perguntas que se faziam constantes e presentes, ou atormentavam a vida da *intelligentsia* russa de seu tempo¹⁸⁵.

Além destas dificuldades com o repertório, podemos citar mais algumas: sua primeira experiência com um estúdio — o estúdio da rua Povarskaia, com o qual ele se envolvera em

¹⁸² Esta talvez tenha sido uma das principais contribuições dadas pelo TAM. Com o aparecimento do subtexto, deste “segundo plano” de ação, foi preenchido o amplo tempo e espaço característicos da vida, bem como os aspectos significativos para os homens contemporâneos. (RÓDINA, 1977, p. 17)

¹⁸³ Aproveito para recordar a relevante pesquisa feita por Rodrigo Alves do Nascimento sobre Anton Tchekhov e sua repercussão no Brasil, bem como o trabalho de Tieza Tissi, abordando o grande nível de detalhamento das partituras na peça *As três irmãs*. Ambos foram editados pela Perspectiva.

¹⁸⁴ Na parte do livro intitulada “A descoberta de verdades há muito conhecidas”, Stanislávski (1989, p.407) principia dizendo: “A morte de Tchekhov arrancou do teatro um grande pedaço do seu coração. A enfermidade e depois a morte de Marózov, arrancou outro pedaço. Ademais, a insatisfação e o temor depois do fracasso com as peças de Maeterlinck, a liquidação do Estúdio da rua Povarskaia, o descontentamento comigo mesmo como artista, a absoluta falta de clareza quanto aos rumos a seguir, tudo isso tirava o sossego, me privava da fé em mim mesmo e me transformava num boneco de madeira, sem vida, no palco.”

¹⁸⁵ Além deste ponto, Ródina (1977) observa que o olhar para os clássicos estava mesclado às buscas no campo da atuação e da direção (uma espécie de novidade que a época trazia consigo): essa vontade de o diretor ser mais atuante e dar sua assinatura à obra teatral ao mesmo tempo em que o ator vinha ganhando cada vez mais espaço para desenvolver a sua profissão.

1905 ao lado do diretor e experimentador Vsevolod Meierhold¹⁸⁶ — não frutificara; as tentativas de trabalhar com o Sistema não obtinham resultados muito significativos; era difícil produzir arte num período em que, como vimos, após a revolução de 1905, a sociedade russa já se encontrava à beira de um colapso; e, por fim, antes do início da guerra já havia debates nos quais o teatro era posto em xeque. Ou seja, além de as pessoas de teatro terem de lidar ou presenciar em seu dia a dia fatos como a insatisfação com a falta de peças contemporâneas de qualidade, um governo autocrático em queda, a miséria, a fome e a falta de perspectiva, ainda era preciso ocupar-se com a pergunta: “O teatro é necessário?”

Um bom exemplo de debate desse tipo surgido pouco antes da guerra é a *Conferência pública Literatura e Teatro*¹⁸⁷ (chamada também de *A negação do teatro*), apresentada em Moscou no dia 16 (28) de março de 1913. Nela, alguns dos principais pontos abordados pelo crítico literário Aikhenvald (1914) foram a exposição da arte teatral como sendo algo falso, ilegal, irreal e sem estética, uma miragem que morre quando a peça acaba, um fenômeno a que não podemos sequer atribuir o nome de arte, pois encontra-se completamente subordinado à literatura. Ademais, o ator é apontado pelo crítico como um ser privado de iniciativa, sem determinação ou liberdade; alguém que possui a alma comandada, não tem direito a dizer as próprias palavras e portanto, sendo desnecessário. Aqui, para comprovar a sua tese, o orador diz que no caso da música, para que a compreendamos, precisamos de um intérprete. Já no caso de uma peça, para que a mesma seja compreendida, não é preciso senão lê-la, já que “A verdadeira criação nunca é coletiva. A arte exige solidão. Deus não tem colaboradores e ajudantes.” (AIKHENVALD, 1914, p.,27, tradução nossa) e que assim como no teatro não pode haver, de fato, uma combinação de artes diferentes, não deve existir nele também a criação a partir de um coletivo.

Em suma, será abundante a quantidade de frases destinadas a depreciar, lastimar e até condenar a existência do teatro. Aikhenvald (1914) fala sobre o teatro como um tipo de arte falsa e ilegal, sequer pertencente à nobre família das artes; trata dele como um brinquedo para crianças sem estética pura: algo que não tem sua própria esfera, nem especificidade e nem essência autônoma e, portanto, desaparece com o cair da cortina sem deixar vestígios¹⁸⁸; diz não se tratar de uma arte mas qualquer outra coisa totalmente dependente do texto dramático

¹⁸⁶ Vsevolod Meierhold (1874-1904), diretor e inovador russo muito influente. Destaca-se por seus trabalhos voltados para o corpo do ator.

¹⁸⁷ Dada a sua polêmica, a conferência teve respostas, inclusive uma dada por Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko pouco depois.

¹⁸⁸ Entre outros, um bom exemplo deste pensamento de Aikhenvald (1914, p.15) seria o trecho: “A sua arte é imaginária. por isso não é possível mantê-la, perpetuar, imortalizar. E nenhuma invenção técnica, fonógrafo ou cinematógrafo poderá prolongar a alma do espetáculo, o seu nervo, isto é, as pessoas vivas.” (tradução nossa)

(já que o drama escrito não precisa de mais nada e é “pensável” sem o teatro, enquanto a recíproca não é verdadeira¹⁸⁹ e o ator se torna totalmente subordinado à literatura: apenas um satélite do drama); chama o teatro, enfim, de miragem, uma vez que a literatura é a única a receber o status de real.

Quanto aos atores, se refere a eles o tempo todo como seres privados de iniciativa, sem vontade própria, sem qualquer capacidade criativa, destinados a obedecerem a textos alheios com as mãos presas e as almas comandadas, sem direito nem ao menos de utilizar suas próprias palavras para se expressar. Ou seja, para o crítico, não há essência e nem raízes no trabalho de um ator: sua mediação entre texto e público é desnecessária e sua única tarefa consistiria em encontrar os sentimentos dentro da obra a ser encenada (sentimentos estes já preparados pelo autor dramático de antemão) e dar a eles as expressões físicas apropriadas. Para alcançar o significado de uma peça, a pessoa só precisaria saber falar (dom universal segundo ele – que, aliás, parece excluir os analfabetos de sua teoria). Em suas palavras:

E assim é que nós, seres capazes de falar, por princípio não precisamos de um artista que apenas fale melhor do que os outros; nós todos somos intérpretes, nós todos somos atores. E por isso não precisamos de um ator em particular. Já entre nós e um músico há uma diferença qualitativa, o que faz dele um artista, alguém indispensável. Entre nós e um ator a diferença é de apenas alguns graus e por isso não precisamos construir teatros. Uma cópia indireta, um eco e não um som: o teatro existe não por si só, mas apenas na qualidade de ilustração.

Crianças de todos os tipos amam um “livrinho ilustrado”. Ele agrada o lado infantil de todos os adultos. Ele agrada, só que é desnecessário. A ilustração é maçante, paralisa a imaginação, auxilia em demasia. E com frequência ela pode provar-se mais pobre e desbotada do que um devaneio meu. Aliás, como regra geral, é certo que nossa imaginação é fraca e o teatro vem para socorrê-la com suas cores e sons. Ele faz esta concessão. Dispõe a todos seus pontos magníficos, ajusta tudo, esclarece, concretiza todas as abstrações verbais do texto. Ele oferece um banquete aos nossos olhos, nos dá tudo de bandeja e resta-nos apenas ver (e ouvir); advertidamente nos livramos da necessidade de empregar quaisquer esforços ou tensões. O teatro joga para nós, força a vibração de nossas cordas e por isso dificilmente poderíamos dizer que ele nos deixa passivos; mas sem dúvida apenas manifestamos a cumplicidade real e a verdadeira cooperação espiritual com o autor quando pegamos o seu livro em nossa mesa de trabalho à luz de sua lâmpada solitária e ficamos sozinhos com ele. Apenas durante esse momento ocorre a desejada conexão entre as duas almas: no silêncio

¹⁸⁹ No que diz respeito a esta questão do teatro como sendo dependente de um texto dramático, Aikhenvald (1914, p.17-8) faz uma comparação com os interpretes de um drama musical. Para ele, há uma grande diferença neste caso: a música, sem o intérprete, não existe e, no caso do drama, este existe por si só. É necessário, portanto, que um representante exista para fazer a música soar. Afinal a música, sem isso, não existiria. De modo que a peça, para Aikhenvald, pode ser compreendida sem o espetáculo, enquanto a música, sem o representante não pode existir. Sua conclusão é de que há no interprete musical legitimidade, muito diferente daquilo que acontece no caso de um ator.

misterioso, longe da variedade barulhenta do teatro. (AIKHENVALD, 1914, p.19-20, tradução nossa).

Em novembro de 1906, Stanislávski (2015, n.p., tradução nossa) escreve uma carta ao poeta e dramaturgo tcheco Iarosláv Kvapil¹⁹⁰, na qual se encontra o seguinte:

Conservo as melhores recordações do senhor, de sua encantadora esposa, do senhor Chmorants¹⁹¹ e todos os nossos amigos de Praga. Recordamos-nos de todos vocês, de Praga, como de um sonho maravilhoso, do tipo que nem sempre se tem na vida, particularmente neste sufoco e no abatimento que envolvem a nossa pobre Rússia. Para nós, artistas, é muito duro viver agora na pátria, pois a arte foi relegada ao segundo plano, dando lugar à política e ao assassinato. É verdade, nosso teatro está sempre lotado, mas o aspecto do público está abatido e ele reage mal àquilo que lhe oferecem em cena. Se o senhor ou algum dos seus, se o sr. Reinhardt viesse para cá, seria para nós uma verdadeira festa, pois teríamos a oportunidade de retribuir o senhor por sua hospitalidade, ainda que só uma centésima parte dela. Nós apresentaríamos vocês a todos os que conhecemos e podemos. 3. Temos indicadas peças interessantes nas quais estamos trabalhando agora: 1) “Brand” de Ibsen; 2) “O Drama da vida” de Knut Hamsun; 3) uma peça nova de Andréiev; 4) uma peça nova de Naidenov; 5) uma peça nova de Maeterlink; 6) uma nova peça de Hauptmann. Não perco a esperança de que o senhor se reúna a nós com sua esposa e o sr. Reinhardt.

Essa passagem de carta dá conta de nos mostrar um pouco da sensação da atmosfera difícil que envolvia o TAM no período. Aqui, além de termos acesso ao fato de o público estar de alguma forma oprimido e desagradado, há a confirmação de que os tempos eram sombrios e estavam em desarmonia com a possibilidade de alimentar bons sonhos ou pensamentos. Talvez não seja demais lembrar que fora tudo o que já vinha acontecendo na Rússia, alguns experimentos de Stanislávski tampouco haviam tido tanto sucesso. A tentativa de trabalhar num Estúdio teatral com Vsevolod Meierhold na rua Povarskaia em 1905, por exemplo, não havia logrado os resultados esperados para Stanislávski. E isso era mais um fator que poderia estar contribuindo para o clima de desilusão.

Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko ([19?], n.p.) também fala sobre as dificuldades vivenciadas pelo TAM no início do século XX. Em noite dedicada ao 40º aniversário do TAM em 1938, ele diz em meio a seu discurso¹⁹² que mesmo antes da Grande Revolução Socialista eles já se encontravam em grande confusão. Uma confusão que, inclusive, estava no próprio repertório, já que Tchekhov havia morrido e Gorki fora censurado. O diretor fala

¹⁹⁰ Iarosláv Kvapil (1868-1950): poeta tcheco, diretor e dramaturgo do Teatro Nacional de Praga.

¹⁹¹ Provavelmente refere-se a Gustav Chmorants (1858-1930)

¹⁹² Ver trecho do discurso traduzido no Anexo C.

também sobre o fato de as peças encenadas não serem de seu agrado naquele tempo e, mais adiante, menciona que isso levou sua arte a secar e ser muito diferente do que no início, quando tinham mais coragem e fé em si mesmos.

As duas falas acima – tanto a de Stanislávski, escrita no calor do momento de turbulência, quanto a de Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko, pronunciada mais de 30 anos depois – testemunham as condições de uma época aparentemente não tão propícia para o fazer teatral. E se já era assim nos primeiros anos do século, que dirá depois, com a eclosão da Grande Guerra?

Quando a frase “Estamos em guerra!” põe-se a circular pela Rússia e homens deixam sua pátria para – em nome dela – atuar nos campos de batalha, muito de novo já havia se passado dentro do TAM: seus diretores já haviam passado por uma intensa fase de pesquisas simbolistas e trabalhos experimentais¹⁹³ (STROIEVA, 1977, p.22); o famoso Sistema de Stanislávski já estava em processo avançado de desenvolvimento; Mikhail Tchekhov (sobrinho do dramaturgo Anton Tchekhov) já fora admitido como ator pelo Teatro de Arte; Stanislávski já conhecera Leopold Sulerjítiski¹⁹⁴ e com ele inaugurara o Primeiro Estúdio do TAM em 1912; e o Hatha-Yoga já vinha sendo utilizado como processo prático com os discípulos do Estúdio.

Ao tratar da relação entre o teatro russo e a Grande Guerra, Frame (2012) refere-se ao TAM em dois momentos: primeiro para dizer que após os vários debates sobre a continuação da arte teatral em tempos de guerra o TAM foi um dos que por unanimidade resolveu continuar a trabalhar; em seguida para citar que entre as várias atividades promovidas em

¹⁹³ A teatróloga russa Mariana Stroeva recorda que a partir de 1906 há uma espécie de modificação no que diz respeito às aspirações criativas do TAM. Deixa-se de lado o realismo psicológico de Anton Tchekhov, o caráter mais tendencioso de Gorki e o viés naturalista terrestre de Lev Tolstói para uma abertura em busca de um realismo que se expanda rumo ao sublime. Neste sentido o simbolismo aparece como uma extensa possibilidade. E o drama simbolista passa a ser não um objetivo, mas um meio do fazer teatral. “Aparentemente, portanto, os criadores do TAM consideraram necessário combinar trabalhos experimentais de pesquisa sobre o drama simbolista com encenações mais “calmas” de clássicos russos. Assim, surgem nessa época mudanças de peças aparentemente incompreensíveis à primeira vista: de ‘O drama da vida’ de K. Hamsun para ‘A desgraça de ter inteligência’ de Griboedov, de ‘Brand’ de Ibsen para ‘Boris Godunóv’ de A. Púchkin, de ‘A vida de um homem’ de Andréiev, para ‘O inspetor geral’, de Gogol. O trabalho segue por duas vias, como se absolutamente não tivessem ligação entre si. Mas quanto mais adiante, tanto mais os rios se bifurcam numa nova via, para impregnar, preencher e expandir a antiga e eterna via do realismo.” (STROIEVA, p. 24, tradução nossa)

¹⁹⁴ Falaremos mais especificamente sobre ele adiante.

função de auxiliar nos esforços de guerra de alguma maneira¹⁹⁵, o TAM reservou um número de lugares na plateia para soldados em recuperação assistirem as performances.

A teatróloga russa Marina Stroieva traz algumas informações a mais a respeito do Teatro de Arte neste período. Ela conta como a guerra invadiu a sua vida artística de modo abrupto e rude, surpreendendo atores e diretores num resort austríaco. Os artistas tiveram de voltar à pátria em cerca de um mês e meio “suportando com firmeza todos os tormentos e insultos, sentindo com repugnância que a guerra desencadeia nas pessoas instintos bárbaros e selvagens e interfere na vida, no trabalho e nos pensamentos sobre a arte.” (STROIEVA, 1977, p. 56, tradução nossa).

Um bom exemplo da sensação causada pela guerra em Stanislávski é o que nos recorda Soloviova (2007, p.212, tradução nossa) ao dizer que:

Desde o início da guerra, o TAM viu como a própria missão não deixar que as pessoas sucumbissem à fúria, por um lado, e ao cinismo, por outro. No verão de 1914 Stanislavski estava se tratando em Marienbad (Áustria-Hungria), internaram-no como cidadão russo e ele foi mantido sob escolta; ficou surpreso com a rapidez e a vontade com que organicamente se ensandeceram os cidadãos de um país culto. Terminando o seu conto sobre a prisão, ele alertou seus conterrâneos: a guerra também os ameaça, não se entreguem.

Outro, é a carta que ele próprio, Stanislávski (2015, n.p., tradução nossa) escreve para Liubóv Iakovlevna¹⁹⁶ em 2 (14) de outubro de 1914 sobre o fato de o repertório ter mudado tanto quanto possível em função dos últimos acontecimentos, mas haverem mantido algumas peças, entre as quais, *O grilo na lareira*, que, segundo ele, “logo estará no Estúdio”. Além disso, tristeza, incertezas, o desejo pelo fim da guerra, a preocupação com as perdas, com o repertório, a censura e o futuro do teatro: tudo isso está contido nesta carta¹⁹⁷ e se expressa de alguma maneira em um jeito apressado de escrever, com frases curtas e diretas.

Outro fator interessante é que esta carta já nos adianta algumas informações acerca de algo que veio a ser posto em prática. Pois o repertório programado e descrito à Liubov na carta acima foi realmente encenado na primeira temporada do TAM em tempos de guerra. Entre os anos de 1914 e 1915 encenou-se *A desgraça de ter inteligência* de Aleksandr Griboédov (1795-1829) com Stanislávski no papel de Famússov e Katchálov como Tchátiski;

¹⁹⁵ Frame (2012) cita as seguintes modificações: 1) alguns envolvidos com o teatro organizavam performances ou concertos para arrecadar recursos e auxiliar os soldados feridos; 2) O teatro de Vedenski parou com o início da guerra e suas atrizes viraram sisters of Mercy; 3) os teatros imperiais organizaram um hospital militar na State Theatre School; 4) Fiodor Chaliápin estabeleceu seu próprio hospital para os feridos.

¹⁹⁶ Liubóv Iakovlevna (1866-1940): importante escritora, tradutora e crítica literária russa.

¹⁹⁷ Ver Anexo C.

A morte de Pazukhin de Mikhail Saltikov Chtchedrin (1826-1889); e as três peças de Púchkin já mencionadas, que o artista Aleksandr Benois (1870-1960), em choque diante da guerra, organizou como uma espécie de “trilogia da morte”. A teatróloga Stroieva recorda que nas encenações da peça de Griboédov não apenas os quadros de dramaturgos alemães haviam sido retirados do foyer, como aconteciam manifestações patrióticas antes do início das apresentações.

O segundo ano da guerra trouxe consigo uma espécie de esmorecimento geral. Stroieva (1977, p.58, tradução nossa) recorda como a situação era difícil naqueles tempos:

...Veio o segundo ano da guerra. O país estava cada vez mais atolado na guerra sangrenta. A mobilização se expandiu, as listas de feridos e de luto por mortos nos jornais aumentavam. ‘Todos para a guerra!’, conclamou o príncipe compatriota Lvov¹⁹⁸, ‘Todos carregam a responsabilidade pela vitória e pela derrota’.

Ainda assim, o TAM foi adiante com mais uma temporada, realizada entre 1915 e 1916. Desta vez apresentaram *Um mês no campo*, de Ivan Turguêniev (1818-1883), tentando com isso buscar levar um pouco de descanso das tristezas ao público russo; *As três irmãs* de Anton Tchekhov — pela 200ª vez, como recorda Stroieva (1977) — e, por fim, em tentativas infrutíferas de buscar alegria e trazer algum otimismo aos palcos, as peças *Violinos de outono*, de Iliá Surgútchev (1881-1956), apresentada na primavera de 1915 e *Haverá alegria*, de Dmítri Merejkóvski (1865-1941) no inverno de 1916.

Quando estas tentativas são chamadas de infrutíferas não é por acaso. Stroieva (1977) cita este como um período importante nas buscas teatrais do TAM e recorda como Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko se empenhava em levar sentimentos belos ao seu público. No entanto, por mais que houvesse beleza e poesia no decorrer de uma peça como *Haverá alegria*, por exemplo, não era possível espalhar esse sentimento quando ao fim da peça os espectadores se deparavam com um pai junto ao túmulo de seu filho.

Apesar das dificuldades, Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko seguiram tentando encontrar o repertório mais adequado para encenar em meio aos tempos turbulentos da Guerra. Em meio a suas tentativas, tiveram a chance de encenar peças militares, como as de Leonid Andréiev¹⁹⁹ (2012) — *O rei, a lei e a liberdade*²⁰⁰, por exemplo

¹⁹⁸ Referência ao príncipe russo Gueorgi Evguênevitch Lvov (1861-1925)

¹⁹⁹ Volto a enfatizar Andréiev por ele ter sido um dos grandes representantes dessa vertente.

²⁰⁰ A peça ainda não está traduzida para o português, mas sobre ela escrevi um artigo para a revista *Slovo*, indicado nas referências bibliográficas. Cf. MERINO, D.S.T. Da Realidade à Utopia: O Impacto da Primeira Guerra Mundial Sobre o Teatro Russo em Fins de 1914. In: **Revista Slovo**, v.2, n.2. p.79-94. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/in-dex.php/slovo/article/view/23205>. Acesso em: 25 ago. 2020.

— mas se esquivaram. Ou seja, tiveram à sua disposição, em fins de 1914, uma peça russa, escrita por um dramaturgo que já havia sido encenado pelo TAM anteriormente²⁰¹ e que retratava especificamente o caso da Bélgica²⁰²; era uma dramaturgia onde o autor não escondia o seu repúdio à atitude dos alemães, enfatizando a transformação de um povo pacífico (os belgas) devido à guerra, mostrando como é possível enlouquecer a partir de tal matança sem sentido, onde vemos como o povo sofre diante da queima da biblioteca de Louvain e a morte dos civis e que conta com trechos como:

Emil Grielle: Como chamá-los [os alemães]? Não, como chãma-los? Meu querido Pierre, meu menino, como posso chamã-los?

Pierre: Você está muito perturbado, papai.

Emil Grielle: Eu sempre pensei, eu sempre acreditei que as palavras dependiam de mim, mas eis que fico em frente a essa monstruosidade, o incompreensível, e não sei, não sei mesmo como chamã-los. Meu coração grita e eu escuto a sua voz, mas a palavra! Pierre, você é estudante, você ainda é um menino, sua fala é clara e imediata, Pierre, encontre uma palavra para mim.

Pierre: Eu, achar para você, papai? Sim, eu era um estudante então sabia tais palavras: paz, direito, humanidade, mas agora você vê! Meu coração também grita, mas como chamar esses patifes eu não sei. Patifes? Mas isso é pouco (em desespero) Muito pouco! (ANDREIEV, 2012, p.19-20, tradução nossa)

E, mais adiante:

Quarta mulher: Dizem que eles são 20 milhões e já incendiaram Paris. Que tem canhões atirando a 100 km de distância.

Henrieta: Meu Deus, meu Deus, e tudo isso chegou até nós.

Segunda mulher: Deus misericordioso, estão cada vez mais perto!

Quarta mulher: E eles voam e lançam bombas de navios aéreos, bombas terríveis, que destroem cidades inteiras.

Henrieta: Meu Deus, o que eles estão fazendo com o céu! Antes no céu, o Senhor estava sozinho, mas agora também aí estão os infames prussianos.

Segunda Mulher: Antes, quando a alma queria alegria e tranquilidade, eu olhava para o céu, mas agora o pobre homem não pode olhar para lugar algum.

²⁰¹ O TAM já havia trabalhado com sua peça *A vida de um homem*, sobre o que há relatos em *Minha vida na Arte*.

²⁰² A quebra da neutralidade e invasão ocorrida na Bélgica teve como ponto de partida o fato de o Rei Albert recusar-se a dar passagem ao exército alemão que pretendia passar por Ardennes e assim, com maior rapidez chegar até Paris e conquistã-la. Tratava-se de executar o plano de seis semanas de Schieffen. Uma vez em guerra contra a Bélgica, muitos civis foram maltratados e até cruelmente fuzilados. Os alemães agiam declaradamente de maneira curta, eficiente e decisiva. E isso fazia com que todos aqueles que se colocassem em seu caminho sofressem as consequências. (TUCHMAN, 1994, p. 201) Entre os dias 20 e 21 de agosto estatísticas belgas calculam cerca de 211 mortes durante a batalha de Charleroi. Por volta da mesma data, 50 civis perderam suas vidas em Seilles enquanto suas casas eram entregues ao saque e ao incêndio. Em Dinant 612 corpos foram identificados e enterrados após fuzilamento, inclusive o de Felix Fivet, de três semanas de idade. E em Tamines, aproximadamente 400 cidadãos foram sistematicamente fuzilados por um pelotão em frente à igreja na praça. Os que não estavam mortos ao fim do tiroteio foram exterminados a golpes de baioneta. No cemitério de Tamines existem 384 lápides com a inscrição '1914: fusillé par les Allemands'. (TUCHMAN, op.cit., p.363-364) Em *As cicatrizes vermelhas*, de Anette Becker (2014), vemos que apesar de todo o estrago causado, estes episódios foram muitas vezes enfatizados de maneira estratégica para ampliar o ódio e a revolta contra os alemães.

Quarta mulher: Arrancaram tudo de nossa Bélgica, inclusive o céu!
(ANDREIEV, 2012, p.37, tradução nossa)

Em suma, um texto que mostra os belgas como vítimas dos alemães e que conta, no fim, com a seguinte situação: o homem que era considerado a consciência moral do povo (o escritor Emile Greile²⁰³, protagonista da peça), tem de aconselhar o rei, dizendo-lhe se este deve ou não abrir as comportas das barragens para inundar a região e acabar com os prussianos de uma vez. E, apesar de saber que muitos belgas morreriam com essa inundação, o escritor diz que sim: o rei deve tomar tal atitude. Ou seja, isso é realmente feito no final, mais civis acabam sendo mortos e, na última cena da peça o que vemos é justamente a família de Emile Griele sendo obrigada a se refugiar na Antuérpia (não todos, pois o filho Pierre morreu em combate). Eles comentam sobre o caso da inundação e o escritor consola a esposa dizendo-lhe que o filho morreu, mas a Bélgica viverá. Eis um final muito diferente tanto do fim de *O grilo na lareira* quanto de *O dilúvio*, segunda peça do Estúdio a que daremos destaque nesta tese, conforme já foi dito. Em *O dilúvio*, apesar de o final não ser tão feliz quanto o fim da dramaturgia *O grilo na lareira*, o que vemos é o seguinte: o mundo não é perfeito, as pessoas tem sim sentimentos ruins, porém, é possível que o mundo se torne a desejada perfeição diante de uma tragédia que une a todos. Nesta peça de Berguer, todos passam a ser irmãos uns dos outros ao imaginarem a chegada de um dilúvio. Claro que no fim, devido a descoberta do falso alerta, todos voltam a ser exatamente o que eram antes e basicamente no final o que temos é uma situação muito semelhante à do início (as pessoas agindo grosseiramente umas com as outras). Em resumo, as personagens começam a peça vivendo vidas mundanas e mesquinhas (primeiro ato), passam o segundo ato inteiro com medo de morrerem com o dilúvio que estava por vir (acabam se tornando pessoas de certa forma boas e compreensivas em vista da possível morte), e, por fim, não havendo dilúvio algum, todos voltam a ser exatamente o que eram no começo (terceiro ato). Contudo, a peça *O dilúvio* está em consonância com os ideais utópicos do estúdio a partir do momento em que teve esse momento de mostrar a humanidade das pessoas — ainda que apenas em face da morte. Nós vemos como todos se unem ali, como o dono do bar quer dividir suas bebidas com todos sem cobrar nada de ninguém, como todos dançam, cantam, fazem discursos sobre a irmandade, perdoam-se mutuamente, em suma, são irmãos.

²⁰³ Andréiev teve por base para a criação desse personagem a figura do escritor belga Maurice Maeterlinck, o qual realmente teve de deixar para trás temporariamente a sua carreira de escritor para ingressar na guerra. Essa notícia chocou Andréiev e o impulsionou a escrever sua peça.

Além disso, não há em *O dilúvio* nenhum sacrifício envolvendo vidas humanas, enquanto no caso da peça de Andréiev foi preciso que mais belgas morressem — e isso, por decisão do homem que é repetidas vezes chamado de consciência do povo —, foi preciso haver sacrifícios para vencer a guerra e isso não pareceu ruim a Emile Greile: mesmo a vida de seu filho não valia nada em vista de a Bélgica estar viva.

Voltando rapidamente à linha de raciocínio anterior, isto é, ao TAM — afinal, pus-me a falar de *O grilo* e do *O dilúvio*, sendo que estes foram textos encenados pelo Estúdio (evidente herdeiro do Teatro de Arte, obviamente), mas não pelo próprio TAM. Portanto, para finalizar o que eu dizia há pouco sobre o Teatro de Arte, enfatizo o fato de ele próprio também ter podido encenar o texto de Andréiev ou outras dramaturgias militares e, no entanto, acabar também optando por outros caminhos no decorrer das próximas temporadas: a volta ao drama clássico e à alta poesia em vez de textos sobre a guerra. Puseram-se a trabalhar com *Prometeu*, de Ésquilo (525 a.C.- 455 a.C.); voltaram à *A Gaivota* de Tchekhov (desta vez com Mikhail Tchekhov no papel de Treplev); e criaram uma encenação a partir de *A aldeia de Stepântchikov* de Fiódor Dostoievski. E tentaram trabalhar ainda com *A rosa e a cruz* de Aleksandr Blok. Mas este último não chegou a ser encenado.

Por fim, creio ser importante recordar o que diz Soloviova (2007) sobre como Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko se queixava já em meados da primeira temporada do pós-guerra de estar dirigindo sem amor ou apetite, levando o teatro adiante enquanto previa uma catástrofe. A este respeito, Soloviova (2007, p.217, tradução nossa) diz que:

A catástrofe de 1917 revelou apenas a verdade de que, em seu momento e nos anos seguintes era preciso permanecer juntos. Para Stanislávski, esse sentimento se consolidou como a ideia do “Teatro-Panteão”. Em maio do ano de 1918, ele disse: “A arte teatral russa está morrendo e nós devemos salvá-la, nisso está a nossa obrigação comum. Só é possível salvá-la por este caminho: preservar tudo de melhor que foi coletado até agora por antecessores e por nós... O que somos chamados a manter do passado? Antes de tudo, temos nas mãos o Teatro da Arte, que no presente momento é chamado a desempenhar um papel absolutamente excepcional. Em meio ao devastado teatro russo, ele é quase o único repositório da genuína arte teatral russa.

Ou seja, apesar de tudo o que acontecia, a ideia de união continuava presente em seus ideais.

Em 1918 o TAM adia suas apresentações por algum tempo após os eventos de outubro para prestar solidariedade ao Mali, que estava imundo após ter sofrido com um tiroteio – tal como a catedral de Basílio, o abençoado. Só em seguida, as apresentações recomeçaram e foram encenadas: *A aldeia de Stepan* (estreia em 13 de setembro de 1917 – e desde então

apresentada 55 vezes), *O pássaro azul* (apresentada 32 vezes), *No fundo* (25 vezes) ; *У жизни в лапах* (Nas garras da vida - 36 vezes); *O jardim das cerejeiras* (28 vezes), *As três irmãs* (10 apresentações) e *Um mês no campo* (16 apresentações).

Não podemos dizer que Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko tenham sido os únicos, os melhores ou os mais influentes. Durante os anos de 1914 e 1917, também outros diretores como Aleksandr Taírov²⁰⁴ e Vsevolod Meirhold marcaram história, sendo lembrados por Stites (1999, p.12) como homens bastante ativos e influentes nos tempos de Guerra. Meierhold, inclusive, é citado como um diretor dividido entre dois caminhos (ambos alheios à guerra): o convencional trabalho com os clássicos (novos e velhos) e o seu estúdio, onde o diretor explorava a comédia, o Kabuki e o barroco espanhol. Porém, apesar de estarem ambos também em plena atividade no período, optei por focar especificamente no trabalho dos diretores do TAM como uma forma de preparo para a seção subsequente, na qual tratar-se-á especificamente do Estúdio filiado ao TAM, criado por Stanislávski e Sulerjítiski. Com isso, diante de tudo o que foi exposto com relação ao caminho trilhado por Stanislávski a partir de 1914, talvez o mais importante seja aqui frisar dois pontos: 1) o fato de o Teatro de Arte de Moscou não ter se deixado sucumbir apesar da grande pressão externa que o cercava; e 2) o olhar cuidadoso que os diretores tiveram tanto em suas tentativas quanto nas efetivas escolhas do repertório durante o período. Ambos os diretores jamais ingressaram numa postura favorável à guerra. Muito pelo contrário, buscaram de várias formas ir contra a corrente da desilusão que se espalhava cada vez mais. O encontro com a alegria verdadeira durante a Guerra, no entanto, estava destinado a acontecer não no TAM, mas no Primeiro Estúdio, especificamente a partir de 1914...

²⁰⁴ Aleksandr Taírov (1885-1950), importante diretor e inovador teatral russo.

3 O PRIMEIRO ESTÚDIO DO TAM

Quem sabe a nossa arte difícil, incerta, atrasada, entenderá que essa tarefa é difícil, extensa e importante. Talvez ela seja louca e pretensiosa. Que seja! Então, se não a puder realizar, eu fracassarei. E com razão. Que outra pessoa ou todos juntos criem a partir de meus fragmentos aquilo sem o que a existência do teatro não vale a pena, sem o que ele é prejudicial e dissoluto, sem o que ele é um covil e não o templo do espírito humano. Que eu seja louco e sonhador, mas não posso e não quero ser diferente. Na minha idade é difícil mudar radicalmente.

Konstantin Stanislávski

O trecho acima faz parte de uma declaração escrita por Konstantin Stanislávski para a direção do TAM em 19 (31) de janeiro de 1910, isto é, mais de dois anos antes de o Estúdio ser inaugurado. Na época Stanislávski já vinha elaborando o seu Sistema, possuía projetos a seu respeito e, por isso, sentia-se frustrado diante da impossibilidade de experimentar com seus atores. O desespero que vinha sentindo em decorrência disso naquele momento, transborda ao longo deste documento, no qual, entre outras coisas, o mestre russo ressalta que:

Sem o trabalho não se pode ir para a frente. Peço aprovar essa regra e não fazer exceção para os meus discípulos. [...] Para as minhas pesquisas, preciso de material diferente, não somente artístico, mas também dos defeitos. Erradicar os defeitos é mais difícil do que dirigir corretamente as vantagens do talento. Contudo, preciso dos que têm dados artísticos não trabalhados, estagnados, anêmicos, preguiçosos, mas preciso também muito dos entusiasmados. Apenas com estudantes tão diversos posso verificar o trabalho que estou fazendo. É por isso que, às vezes, buscando o material, escolho pessoas que não estão envolvidas com teatro. (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.41-45)

Conforme já sabemos no Brasil graças às mais diversas pesquisas e traduções realizadas no campo dos estúdios teatrais russos e de sua pedagogia²⁰⁵, o Primeiro Estúdio do TAM acabou se tornando, com o tempo, um modelo que revolucionou o fazer teatral no século XX. O trabalho realizado neste laboratório experimental não apenas deu origem a

²⁰⁵ Já citei em meu trabalho até o presente momento alguns pesquisadores muito influentes neste sentido. Utilizo deste espaço para reforçar a importância dos desdobramentos das pesquisas sobre Stanislávski e os seus estúdios no Brasil também em espaços de aprendizado para atores e diretores, lembrando como há em nosso país diversas reverberações (por vezes até mesmo indiretas, isto é, sem que os professores se deem conta da quantidade de influência que absorveram de Stanislávski e de seu legado dos estúdios). Entre alguns dos espaços brasileiros marcados fortemente por características presentes nos Estúdios teatrais russos do início do século XX encontram-se: o Teatro Escola Macunaíma, o CLAPS, a Michael Chekhov Brasil, a ELT de Santo André e a Escola Atemporal de Artes, algo sobre o que falei em trabalho online apresentado durante a ABRALIC 2021.

outros estúdios com características semelhantes²⁰⁶, revelou as potencialidades do Sistema de Stanislávski — na época ainda em sua fase de desenvolvimento inicial²⁰⁷ — como também a de muitos atores e atrizes que encantaram quem teve a oportunidade de vê-los em cena ou se encarregaram de preencher o imaginário de quem só ouviu falar ou apenas pôde ler acerca de suas atuações impecáveis. Ou seja, dado o trabalho voltado para a técnica da atuação, desenvolveram-se ali com grande mérito atores e atrizes como Aleksei Díkii, Aleksei Popov, Boris Sushkevitch, Evguêni Vakhtângov, Lidia Deikun, Mikhail Tchékhev, Richard Boleslávski, Serafima Bírman, Sofia Giatsíntova e Vera Solovióva²⁰⁸, alguns deles chegando até mesmo a abrir seus próprios estúdios mais tarde – do que Mikhail Tchekhov e Evguêni Vakhtângov são bons exemplos.

²⁰⁶ No caso de Konstantin Stanislávski, foram sete os seus estúdios no total. Além do Estúdio da Povárskaia de 1905 e do Primeiro Estúdio de 1912, foram também criados o Segundo Estúdio em 1916, o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi em 1919, o Estúdio de Evguêni Vakhtângov/ fusão – Terceiro Estúdio do TAM em 1920; o Teatro do Terceiro Estúdio do TAM, na Rua Arbat em 1921 e o Estúdio de Ópera e Arte Dramática em 1935. Sobre este último, Diego Moschkovich (2019a) fala em sua dissertação de mestrado e no artigo da revista Sala preta (MOSCHKOVICH, 2019b), indicados nas referências bibliográficas. O livro de Toporkov – também indicado na bibliografia, trata das experiências teatrais do último Stanislávski realizadas neste estúdio.

²⁰⁷ Embora eu utilize a palavra “inicial”, gostaria de recordar que até hoje não existe uma versão final do Sistema. Seu próprio criador não o considerava acabado e exemplo disso é a famosa frase de um professor de interpretação que diz “Konstantin Sergueievitch, finalmente compreendi o seu ‘sistema’”, ao que Stanislávski responde: “Sorte sua, eu ainda não compreendi inteiramente” Portanto, é preciso sempre atentar para o fato de o Sistema estar até hoje em desenvolvimento, aberto. Apesar de Stanislávski ter morrido em 1938, estudiosos e especialistas como Elena Vássina costumam falar no Sistema como um “work in progress”, ainda hoje em constante movimento de evolução. Algo muito semelhante será dito por Paco Abreu (2020, p. 61) em sua tese, isto é: “Estudar uma tradição é problematizá-la, desenvolvê-la, resignificá-la. O ‘sistema’ de Stanislávski, vindo do outro lado do planeta, desenvolvido a partir da primeira década do século XX, continua em movimento, mesmo após a morte de seu criador, em 1938, por meio de diretores pedagogos, atores, teóricos, críticos teatrais, professores de teatro e seus alunos em diversos países.” Um último exemplo de que o Sistema estava em constante construção é o que diz Toporkov em Stanislávski ensaia. De acordo com o ator, durante os ensaios de O Tartufo onde Stanislávski (TOPORKOV, p.152) teria dito: “Muitos conhecem o sistema, mas apenas poucos sabem aplicá-lo. Eu, Stanislávski, conheço o sistema, mas ainda não consigo, ou melhor, apenas agora começo a conseguir aplicá-lo. Para dominar o sistema que eu mesmo desenvolvi, precisaria nascer uma segunda vez e, tendo vivido até os sessenta anos, começar minha carreira de ator do começo./ Esse pensamento, dito por Stanislávski, dá uma resposta incontestável a todos os vulgarizadores do sistema, independentemente de o aceitarem ou renegarem.” Há uma nota para esse trecho onde o autor diz ser importante notar que essa fala ocorreu em 1938 e que começou a se falar no sistema por volta de 1912). Os estenogramas traduzidos por Diego Moschkovich (2019, 2021) em sua dissertação de mestrado – posteriormente editada pela Perspectiva — também mostram muito bem esse caráter do Sistema em construção.

²⁰⁸ Aleksei Díkii (1889-1955), Aleksei Popov (1892-1961), Boris Sushkevich (1887-1946), Evguêni Vakhtângov(1883-1922), Lidia Deikun (1889-1980), Mikhail Tchékhev (1891-1955), Richard Boleslávski (1889-1937), Serafima Bírman (1890-1976), Sofia Giatsíntova (1895-1982) e Vera Solovióva (1892-1986). Estes jovens atores citados deixaram sua marca na história teatral russa e auxiliaram na divulgação do Sistema de Stanislávski, cada um a seu modo, ora aplicando-o, ora dando um passo além, divergindo do que haviam aprendido. Alguns, como Serafima Briman e Mikhail Tchekhov, descreveram suas trajetórias artísticas e revelaram seus pensamentos sobre o fazer teatral em “O caminho da atriz” e “O caminho do ator”, ainda inéditos em português. Outros, como Richard Boleslávski, tiveram importante papel no que diz respeito à expansão das ideias de Stanislávski nos EUA. Um excelente texto em português sobre como os integrantes do Estúdio foram importantes na difusão do teatro russo, do Sistema e da pedagogia laboratorial e prática dos estúdios encontra-se em: CAVALIERE A.; VASSINA, E. (org.) **Teatro Russo – Literatura e Espetáculo**. São Paulo : Ateliê Editorial, 2011.

O objetivo da seção “3 O PRIMEIRO ESTÚDIO DO TAM”, portanto, não é introduzir uma temática desconhecida em nosso país, mas trazer novos materiais levando em consideração o que já está disponível, para realizar o confronto entre o projeto utópico do estúdio em sua concretização e desdobramentos, e confrontá-los ao período histórico por que passava a Rússia no início do século XX. Trazendo desta vez Leopold Sulerjítiski — e principalmente suas confluências com o pensamento tolstoísta — como um fio condutor ao longo desta seção, a intenção é mesclar textos de pesquisadores russos e brasileiros, tecendo diálogos que nos permitam melhor compreender o que foi este fenômeno cultural chamado Primeiro Estúdio do TAM e como foi, afinal, que ele resistiu ao quadro geral apresentado na seção anterior deste trabalho.

3.1 AS INTER-RELAÇÕES DE LEOPOLD SULERJÍSKI E KONSTANTIN STANISLÁVSKI

Antes de tudo, porém, façamos uma digressão para entendermos mais claramente o que significou para o posterior desenvolvimento do Primeiro Estúdio²⁰⁹ o inusitado encontro entre Sulerjítiski e Stanislávski.

Quando fala sobre Leopold Sulerjítiski, a teatróloga russa Elena Poliakova (1970) nos dá uma série de pistas que permitem o entendimento do porquê de ambos terem se aproximado e compreendido tão rapidamente. Além de Sulerjítiski ter introduzido as brincadeiras, piadas e mascaradas no TAM devido à constante alegria que irradiava²¹⁰ — aspecto que deve ser lembrado por dialogar diretamente com a convicção de Stanislávski

²⁰⁹ Embora eu já tenha falado a este respeito em minha dissertação de mestrado na parte “Dialogando com K.S” (p.131-142 pela posterior edição da Perspectiva), e ainda que seja possível também termos noção dessa inter-relação por meio de materiais como o livro da coleção CLAPS de Michele Zaltron, o de Simone Shuba sobre a peça “Um mês no campo”, a dissertação de Camilo Scandola (2006), a obra de Guinsburg (2008), a de Ripellino (1996), e o livro *Stanislávski: vida, obra e sistema* de Aimar Labaki e Elena Vássina, acredito ser necessário ainda preencher algumas lacunas sobre este assunto antes de prosseguir e entrar especificamente no tema do Estúdio. Por ora, gostaria apenas de frisar que Sulerjítiski não surgiu repentinamente no Estúdio. Antes de iniciarem este projeto em conjunto, ele já trabalhava como assistente no Teatro de Arte de Moscou, desde o outono de 1906. Participou ativamente da montagem de *O pássaro azul* de Maeterlinck, foi o interprete de Craig no trabalho quando da encenação de *Hamlet* e depois, aplicando alguns princípios do Sistema em suas aulas na Escola Dramática de Adáchev, aos poucos se tornou mais do que um mero professor para cada um de seus discípulos.

²¹⁰ Este aspecto de seu temperamento é reforçado mais de uma vez por Pokiakova. Além disso, essa característica marcante da alegria é lembrada com grande frequência por todos aqueles que o conheciam e deixaram recordações. Para ficarmos em três exemplos, a filha de Liev Tolstói, Tatiana Tolstáia, fala sobre o seu hábito de sofrer com alegria e narra o espanto sentido após ver um Sulerjítiski alegre, mesmo durante a prisão (ele havia sido preso após recusar o ingresso no serviço militar, conforme falarei mais adiante neste capítulo); o ator Smychliáev o descreve como alguém que contagiava a todos, sempre alegre, espirituoso, ativo e vivo, isto é, “A vivacidade e a graça que lhe eram inerentes sempre o levavam a trabalhar com animação, alegria e interesse.” (POLIAKOVA, 1970, p.581); Birman, por sua vez, se refere a Sulerjítiski como um sujeito dotado de humor e autoestima e que, a partir disso, combatia a desumanidade de sua época. (ibidem, p.614)

sobre a importância da alegria na vida e na criação artística²¹¹ —, havia pontos de contato entre ambos, tais como: 1) o fato de Sulerjítiski, tal como Stanislávski, viver numa contínua busca pessoal, artística e pedagógica, nunca se dando por satisfeito com o que já havia encontrado; 2) ambos tinham a convicção de que ética e estética são indissolúveis no campo das artes; 3) Sulerjítiski e Stanislávski desejavam tirar de dentro do ator aquilo que de melhor ele teria a fornecer; 4) aperfeiçoamento moral era um elemento muito valorizado pelos dois; e, por fim, 5) tanto Stanislávski quanto Sulerjítiski nutriam profundo respeito e admiração por Liev Tolstói e seus ideais.

Sobre estas relações, que acabaram por tornar-se uma forte amizade em vez de ser apenas um contato trivial de dois homens que trabalham juntos, Elena Poliakova (1970, p.60, tradução nossa) enfatiza o seguinte:

O encontro de Stanislávski e Sulerjítiski não podia não se transformar em amizade, pois havia muitíssimo em comum na sua atitude para com o teatro. Para ambos o teatro interessava não como pura arte, não como um ofício, ainda que muito elevado, mas antes de tudo como uma grande escola da vida, como um espelho que reflete a vida e ajuda a transformá-la. Os dois se preocupam com questões de ética e estética e sua indissolubilidade. Asceta na arte e completamente entregue ao teatro, Stanislávski exigia também dos outros uma doação total, um serviço elevado e consciente para a arte, uma capacidade de subordinar-se a um coletivo, mas um coletivo teatral: às grandes tarefas sociais e educativas que a vida coloca diante da arte. Era com esse teatro que Stanislávski sonhava, era esse o teatro que ele criava. E apenas para criar esse tipo de arte poderia vir Sulerjítiski ao teatro, alguns anos após seu aparecimento com Gorki em ‘Romanovka’.

Apenas uma relação tão estreita entre visões de mundo e ideais pôde fazer com que, após a morte de Sulerjítiski, uma carta para Stanislávski (SOLOVIOVA, 2016, n.p., tradução nossa) contivesse o seguinte texto:

Para você, pessoalmente, a partida dele é um dano irreparável. É possível que o senhor, *par la force de choses*, nos últimos meses, já tenha se arranjado sem ele, talvez, inclusive, tenha deixado de sentir a mais aguda sensação de seu distanciamento do trabalho. E agora, a princípio, a falta desse benefício que ele trouxe à causa comum já não parece tão fatídica. Mesmo assim, o senhor perdeu seu principal suporte, seu principal amigo e certamente a melhor pessoa em todo o teatro que criou. Por acaso isso não é o essencial em um teatro dedicado (em princípio) à elevada tarefa de buscar e definir a dignidade humana?

²¹¹ Para Stanislávski (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.77) é impossível desvincular a arte e a alegria, pois “A criação deve conter alegria. Em que se encontra alegria? Antes de tudo, a alegria está na verdade.”

Tal proximidade, tão comentada por seus contemporâneos e, posteriormente, por estudiosos da área, pode ser mapeada através das cartas que trocavam.

Exemplo claro de como ambos estavam perto um do outro tanto na vida quanto no trabalho com a arte teatral, é a carta de 1 (13) de agosto de 1910²¹², quando Sulerjítiski (POLIAKOVA, 1970, p.455-8, tradução nossa) — nesta época já assistente de Stanislávski no TAM²¹³ — começa o texto dando conselhos para a vida de Stanislávski, mostrando o seu jeito positivo de encarar a vida e falando para Stanislávski não se preocupar com a epidemia do cólera:

não desanime, acalme-se, tudo isso em breve vai passar. Com todas essas possibilidades de morte diária e a cada minuto, por todos os acidentes e perigos que ameaçam constantemente nossa vida por todos os lados, o cólera torna-se uma causa absolutamente insignificante. O senhor só a vê porque todos os dias repórteres prestativos, recebendo 5 copeques por linha, apresentam informações sobre ela em negrito. Se eles também escrevessem sobre todas as mortes por outras causas, seria impossível viver. Basta ler um título da última página ("Vítimas de bonde", "Vítimas de carro", "Morte por contusão, queimadura, etc." e o senhor verá que essas mortes não acontecem menos, senão até mais vezes do que os casos de cólera. Absurdo! Isso tudo é feito pelos jornais, isso é um estado de espírito. A vida geralmente é muito difícil, concordo, mas é possível. É necessário apenas relacionar-se com tudo de forma mais calma e aguentar, aguentar. (POLIAKOVA, 1970, p.455-8, tradução nossa).

Mais adiante, nesta mesma carta, Sulerjítiski trata de questões teatrais, prazos, ensaios e tudo o que diz respeito ao trabalho artístico que vem sendo feito. E ressalta o fato de o teatro estar frio, escuro e empoeirado e barulhento, sendo difícil continuar ali, pois trata-se de “algun tipo de mina de carvão, mas não um teatro.” (ibidem,p.457, tradução nossa).

Este registro é valioso não apenas por conter uma prova de quão poderosas eram as conexões entre ambos os diretores, mas também por fazer saltar aos olhos o otimismo de Sulerjítiski, sua grande fé na vida e a maneira como aconselhava Stanislávski a “sofrer com alegria”, traço de comportamento inerente a Sulerjítiski, conforme afirmava a filha de Tolstói, Tatiana Tolstáia²¹⁴ (POLIAKOVA, 1970, p.520-4). Além disso, já estão aqui latentes algumas de suas visões de mundo mais tarde desenvolvidas dentro do estúdio (em frases presentes ao

²¹² A carta inteira encontra-se disponível Anexo C.

²¹³ Sulerjítiski tornou-se assistente oficial de Stanislávski no ano de 1906. A partir daí foi reconhecido principalmente por seu trabalho com as peças *O drama da vida*, *O pássaro azul* e *Hamlet*. Em 1911 passou a dar aulas na escola de Aleksander Ivanovitch Adáchev (1871-1934), ensinando o Sistema de Stanislávski quase como uma espécie de preparação para o Estúdio que estava por vir. Adáchev foi ator do TAM entre 1898 e 1913 e sua escola funcionou em Moscou de 1906 até 1913.

²¹⁴ Tatitana Tolstáia e Leopold Sulerjítiski travaram contato pela primeira vez no período em que estudavam na Escola de Arquitetura, Pintura e Escultura de Moscou. Graças a este encontro, Leopold Sulerjítiski passou a frequentar a casa dos Tolstói, tornando-se muito próximo a Liev Nikoláievitch.

longo da carta, tais como “Queria tanto transmitir aos atores tudo o que amo em Hamlet — por enquanto eles não tem nada — e dirigi-los como se deve”), bem como todo o seu rigor e diligência demonstrados em cada trabalho teatral que realizava. Afinal, tal como Stanislávski, Sulerjítiski era sempre extremamente rigoroso com cada detalhe presente em cena — ambos nutriam os mesmos ideais para com a arte —, o que fica evidente também em outros dois importantes registros encontrados. Primeiro, as observações feitas pelo diretor pedagogo durante um dos ensaios da última cena de *O pássaro azul*²¹⁵, quando as crianças despertam:

Colocar um pão de açúcar de verdade na prateleira onde está o açúcar e acrescentar nela garrafas e pacotes com alguma coisa, e debaixo da prateleira, incluir uma vassoura francesa.... Manchar e envelhecer muito os baldes. Pendurar uma colherzinha à esquerda, entre a mesa e a lareira. Entre a mesa e a gaveta da parede, e nela as panelas, na mesa, um pão, um jarro de leite com tampa, a carne e o repolho. Debaixo da mesa, a lenha. Todas as panelas são de estanho.... Sob a prateleira com o açúcar colocar uma bengala, colocar uma grande caixa com batatas espalhadas no topo e ali mesmo dois machados. Colar uma batata na outra para não se esparramarem e cobrir uma parte da caixa com um trapo... Obscurecer e manchar o relógio. Deixar a torneira brilhante e fazer que escorra água quando for aberta... (POLIAKOVA, 1970, p.64, tradução nossa)

Essa aspiração ao real, preenchendo a casa de Titil e Mitil com detalhes que a tornassem um espaço orgânico e habitável, lembra em grande medida algumas das descrições feitas por Ripellino (1996) em *O truque e a alma* ao abordar o ateliê de minúcias do Teatro de Arte de Moscou. O que não significa, evidentemente, que para eles um cenário realista fosse o principal em uma montagem²¹⁶, mas tão somente que se buscava levar determinada impressão ao público em pontos específicos da história narrada²¹⁷. Embora aqui, no momento do despertar das crianças, o foco esteja em detalhes realistas, no restante da montagem, quando as crianças sonham, há diversos efeitos que distanciam o público de uma montagem considerada realista²¹⁸. Ou seja, talvez os diretores só desejassem reforçar nesse exato

²¹⁵ Esta peça de Maurice Maeterlinck até hoje é encenada em Moscou tal qual a idealizaram Sulerjítiski e Stanislávski.

²¹⁶ É preciso relembrarmos constantemente o fato de Stanislávski não dever ser associado diretamente à corrente do realismo teatral. Apesar de o diretor ter investido muita energia na busca por detalhes em peças como “Tsar Fiodor”(primeira montagem do TAM, em 1898), por exemplo, foram poucas as montagens nessa linha realizadas pelo diretor, conforme nos recordou Elena Vássina na inauguração do CLAPS, realizada em 19 de outubro de 2018 e registrada no volume 15 da Revista Caderno de Registro Macu, no texto “Mitos e verdades de Stanislávski”(p.38-44). Cf. **CADERNO de Registro Macu**. O trabalho de si mesmo no papel através da ação. ISSN 2238-9334. n.15, II semestre, 2019.

²¹⁷ O professor Paco Abreu (2020, p.120) ressalta que: “A pedagogia de Stanislávski não está vinculada aos espetáculos do Teatro de Arte de Moscou (TAM), ligados ao naturalismo ou realismo. A universalidade de como se constitui a sua pedagogia ao longo de sua trajetória, dialoga com qualquer estética.”.

²¹⁸ A cena intitulada *A dança das horas* é um exemplo disso.

momento, à ideia de volta à realidade após a longa trajetória semelhante a um conto de fadas em busca do pássaro azul.

Quanto ao segundo registro onde vemos esse rigor excessivo de Sulerjítiski (POLIAKOVA, 1970, p.447-8, tradução nossa, Grifos do autor), trata-se de uma carta escrita na primavera de 1910²¹⁹ e na qual o diretor atribui certas tarefas à organizadora Dora Ossípovna²²⁰, entre as quais:

Para a senhora especificamente: não se preocupe, fique junto à cortina, sem fazer nenhuma observação a ninguém durante a ação: elogiar, incentivar, fazer crer que é um sucesso de público. Isso é indispensável para o vigor e o autodomínio dos participantes. Não deixe escapar nem um ai de maneira alguma durante toda a noite, não para mostrar externamente que algo vai mal, mas para fazer crer que tudo corre de forma esplêndida. E eu tenho certeza de que tudo correrá perfeitamente, mas, pelo amor de Deus, não se preocupe.

Não deixe absolutamente ninguém entrar no palco, exceto a senhora em pessoa, seja rude, como um zelador !!! Nem uma alma!!! – E o mesmo vale para os camarins. Nisso está metade do sucesso. Compreenda isso. Peça ainda: comece, conforme está no cartaz, pontualmente às oito horas. Se forem se atrasar, então que não seja mais do que dez ou quinze minutos. Vinte minutos já está proibido. (POLIAKOVA, 1970, p.447-8, tradução nossa, Grifos do autor),

Além do fato de esta carta em sua completude demonstrar o nível de rigor e detalhamento a que se apegava Leopold Sulerjítiski, o documento apresenta ainda muitas passagens onde o diretor pedagogo demonstra seu amor para com cada ator — há conselhos de atuação e frases como “Como um companheiro de cena, imploro aos senhores participantes que ajudem Dora Ossípovna, uma mulher inexperiente no sentido cênico. Ajudem-na, ajudem-se, o espetáculo também está em suas mãos!” (op.cit.), ou “De maneira geral, lembrem-se de que um gesto é melhor do que três. Lembrem-se de olhar o partner nos olhos.”(op.cit.) — e momentos que se encontram em consonância com o tipo de teatro almejado por Stanislávski. Não é estranho lermos neste documento a frase “É um hábito amador abominável começar meia hora depois ou mais em relação à hora marcada.” e nos recordarmos de como Stanislávski e Nemirovitch-Dântchenko eram exigentes neste sentido, fazendo questão de começar suas peças pontualmente. Assim como não é estranho recordarmos Stanislávski e apontamentos como “O mínimo possível de gestos. O máximo possível de tarefas.” (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.148) quando lemos nesta carta que “um gesto é melhor do que três.”. Ademais, nesta carta existe uma espécie de encontro entre uma

²¹⁹ Os trechos mais relevantes desta longuíssima carta também se encontram entre os anexos.

²²⁰ Conforme Poliakova (1970), aparentemente Dora Ossípovna Lazarieva era uma organizadora e assistente de direção de uma espécie de performance-concerto amadora ocorrida em Moscou. Na época, Sulerjítiski encontrava-se em São Petersburgo, onde o Teatro de Arte estava em turnê.

vontade rigorosa de educar e a alegria e jovialidade ao fazer isso — no mesmo clima do que fala Stanislávski (1989, p.477) sobre Sulerjítski em *Minha vida na Arte*, isto é:

Não é fácil educar pessoas já adultas, que querem ser independentes e ensinar os outros. Por sorte, Súler é de natureza jovial, leve, alegre. Suas reprimendas e sermões misturavam-se com brincadeiras e bobagens que ninguém sabia fazer melhor. É impossível enumerar todas as bobagens e molecagens que ele engendrava não só no tempo livre mas também nos ensaios, quando isso se fazia necessário para refrescar o clima. (STANISLÁVSKI, 1989, p.477)

Haveria ainda outras relações possíveis a serem feitas. Porém, atenho-me a destacar por ora o fato de ser esta carta de 1910 um significativo exemplo da maneira como mais tarde Sulerjítski se comportará no Primeiro Estúdio do TAM, isto é, sendo rigoroso com os detalhes cenográficos e o comportamento de cada um dentro e fora de cena, dando conselhos sobre a atuação para todos e, por fim, esbanjando uma postura otimista e promovendo a esperança por meio do seu tão típico modo de ser, cuja crença era um típico “vai ficar tudo bem”, conforme vimos em ambas as cartas aqui citadas.

Figura 7 – Fotografia. Konstantin Stanislávski com Aliosha Sulerjítski (filho de Súler) em Evpatória.



Fonte: POLIAKOVA, 1970, p.575.

Cartas como as que acabamos de ver talvez nos ajudem a entender melhor o que Stanislávski sentia e o porquê de sua ligação com Sulerjítski ser tão forte, a ponte de ele se admirar tanto e dizer:

Mas, realmente a natureza de Súler era complexa e multifacetada e ele era um artista, escritor, cantor, ator, administrador, um pouco músico,

e sentia perfeitamente a plasticidade e a dança, se interessava por filosofia, amava psicologia. etc. e etc. Acrescente a isso um bom gosto excepcional, o grandioso temperamento, a gigantesca capacidade de trabalho, e fica claro por que Súler ascendeu tão rapidamente ao papel de verdadeiro diretor e personalidade teatral. (POLIAKOVA, 1970, p.550, tradução nossa)

Ao abordarem o contato entre ambos e a admiração recíproca que tinham um pelo outro, muitos materiais disponíveis em russo parecem sugerir que foi graças a suas visões de mundo tão parecidas que o projeto do Estúdio seguiu adiante, sobretudo numa época em meio a uma época tão devastadora, tal qual me empenhei em demonstrar na seção 2 desta tese.

Conforme já indicado na introdução, a ideia de criação de um estúdio pressupunha a unificação de pessoas com os mesmos pontos de vista e ideais²²¹. Neste sentido, o projeto do Primeiro Estúdio tinha absolutamente tudo para obter sucesso, uma vez que tanto Stanislávski quanto Sulerjítiski possuíam ideais semelhantes e um grande e mesmo objetivo em comum. O próprio Stanislávski reforça isso em *Minha vida na arte* ao dizer que:

Sulerjítiski sonhava em criar junto comigo algo semelhante a uma ordem espiritual de artistas, cujos integrantes deviam ser pessoas de concepção sublimes, idéias amplas, vastos horizontes, conhecedoras da alma humana, que aspirassem a objetivos artísticos nobres e fossem capazes de sacrificar-se por uma idéia” (STANISLÁVSKI, 1989, p.477).

No entanto, para que se chegasse até o ponto de transformarem juntos um sonho em algo palpável, ou, antes disso, até que chegassem a ter intermináveis conversas sobre o Sistema num momento em que outros atores do TAM não lhe davam crédito (conforme relatado pela esposa de Sulerjítiski em suas recordações), foi preciso que ambos trilhassem um caminho pessoal juntos, e não apenas artístico. É precisamente esta questão que me leva a enfatizar ainda um ponto da inter-relação pessoal entre ambos antes de embarcarmos no próximo tópico.

Refiro-me à importância que Sulerjítiski teve durante a elaboração do Sistema e o fato de isso, por acaso, ter se ligado à doença de Stanislávski no ano de 1910, fator que os aproximou muito.

Durante este período, uma série de cartas é escrita por Sulerjítiski e cada uma delas se encarrega de registrar aspectos fundamentais de sua relação com Stanislávski, isto é, tanto a preocupação que ele nutria pelo diretor do TAM, quanto um imbricamento no que diz respeito

²²¹ O que não quer dizer que eles coincidiram em absolutamente tudo, conforme me empenhei em demonstrar durante o capítulo “Dialogando com K.S.” em minha dissertação de mestrado. Ambos tinham visões um pouco distintas sobre o Sistema, por exemplo. Enquanto Stanislávski via o Sistema como um caminho para a natureza do ator, Sulerjítiski dava a ele um significado mais radical, universal e pacificador (RUDNITSKI, 1990, p.178).

à arte e à vida, já que, mesmo doente, Stanislávski não conseguia se esquecer de seu trabalho com o teatro.

A primeira destas cartas a que me refiro aqui, escrita por Leopold Sulerjítiski (POLIAKOVA, 1970, p.458, tradução nossa), data de 10 (22) de agosto de 1910 e consta das seguintes palavras dirigidas à sua esposa:

Minha querida Olietchka, Konstantin Serguêievitch adoeceu, e é muito grave. 40 ° de febre, febre tifóide. ‘Hamlet’ está suspenso até a sua recuperação e, isso quer dizer, até o ano que vem. Assim que ‘Hamlet’ foi parado, decidi ir vê-lo em Kislovodsk e eis que agora estou escrevendo do trem, a caminho de lá. Tive febre tifóide e não tenho nada a temer, não se pega uma segunda vez, mas, ainda assim, serei o mais cuidadosos que puder, então não se preocupe, não se agite, vai ficar tudo bem. Não é verdade que eu precisava ir? Tenho certeza de que você diria ‘sim’, e por isso resolvi partir. [...] Pelo amor de Deus, não pense em nada desagradável, porque está tudo bem, exceto pela doença de Konstantin Serguêievitch, mas a tifo está em sua forma branda.

Indo contra todas as ordens do próprio TAM, Sulerjítiski deslocou-se para cuidar do enfermo²²², levando consigo tanto os medicamentos necessários, quanto a argila para que Stanislavski pudesse modelar os personagens de *Hamlet*. E a partir de então, durante os dois meses em que os estiveram juntos, o contato entre ambos apenas se intensificou.

Exemplo disso é a carta que escreve a Maksim Gorki²²³ (POLIAKOVA, 1970, p.459-60, tradução nossa) em agosto do mesmo ano²²⁴, na qual ele começa descrevendo o estado de saúde de Stanislávski, sua febre e os vários delírios, entre os quais acredito ser significativo o seguinte:

[Stanislávski] Fala com frequência sobre teatro, lembra-se de você, recentemente disse o seguinte: “O teatro deveria mostrar, mostrar tudo o que há de bom em si, ou seja, percorrer as províncias, mostrar-se para toda a Rússia e talvez também no exterior, e depois tornar-se acessível a todos e eu estarei exatamente aqui, trabalhando no estúdio e de vez em quando, talvez, encenando algo, de vez em quando atuando. O teatro não tem nada com que viver. Sempre mantivemos o teatro em um auge artificial, mas havia uma vida animada quando Tchekhov e Gorki estavam lá. Tchekhov morreu, Gorki foi embora, não há gente nova, e dentro de mais um ou dois anos o teatro não será mais capaz de manter-se em seu auge artificial. Precisamos acabar com esse teatro e começar outro, acessível a todos. Todos vão reviver, pôr mãos à obra, mas esse será um teatro diferente. E ficarei à margem, um velhinho tranquilo, mas na realidade inquieto porque,

²²² Essa atitude de estar ao lado de um doente, Sulerjítiski já havia tido também com Liev Tolstói anteriormente, algo sobre o que falaremos mais adiante.

²²³ Carta também disponível Anexo C deste trabalho.

²²⁴ A carta não tem dia certa indicado por Poliakova.

apesar de tudo, quando Vishnevski²²⁵ começar a gritar ‘que teatro maravilhoso!’, ele vai gritar mais baixinho se souber que estou aqui, por perto. Não tenho força suficiente para lutar e sustentar todo esse trabalho, vou trabalhar em silêncio’. (POLIAKOVA, 1970, p.459-60, tradução nossa)

Essa sua fala sobre o teatro durante um momento em que se encontrava febril pode parecer, a princípio, não tão relevante. Contudo, ela apenas reforça o quanto o teatro era a vida de Stanislávski, levando-o a refletir sobre sua arte mesmo em um momento no qual sua saúde estava em jogo.

Durante o tempo em que cuidou de Stanislávski, Sulerjitski se encarregou também de escrever as cartas que lhe eram ditadas pelo mestre russo, na época sem condições de fazê-lo por si mesmo. Em nova carta para Gorki²²⁶ (POLIAKOVA, 1970, p.465-6, tradução nossa) escrita entre setembro e outubro de 1910 —, vemos como Sulerjitski continuava mantendo grande preocupação em relação ao enfermo e registrado seus passos e pensamentos no que se refere à arte. Assim, Sulerjitski menciona o fato de ele estar escrevendo um trabalho grandioso sobre o ator e sua criação, sobre a ética cênica e a sinceridade em cena, algo que ajudaria os atores a se tornarem artistas-criadores, e não meros representantes. “(...) este é um trabalho enorme que tem ocupado os seus últimos cinco anos e que deve pôr o teatro de ponta-cabeça” (op.cit), diz Sulerjitski a este respeito nesta mesma carta. “Tudo isso é feito aos poucos na vida, e muitas coisas curiosas podem acontecer. Os jovens recebem tudo isso sedentos, e muitos dos velhos, cuja alma ainda não ficou seca, se entusiasma e trabalham sobre si mesmos com todo o ardor da juventude”. (op.cit.)

Além de esta carta fortalecer novamente a nossa percepção dos laços que os uniam, trata-se de um relevante material sobre os estudos de Stanislávski até então inédito no Brasil. Sua importância está no fato não apenas de reafirmar o quanto o diretor russo vinha se dedicando à escrita de um trabalho destinado à arte do ator, mas também por nos trazer o importante dado de que alguns velhos atores também se encontravam entusiasmados, retirando um pouco a nossa impressão de que apenas os jovens é que se dedicavam aos novos ensinamentos e ao Sistema.

E, para finalizar, uma última carta, desta vez escrita por Stanislávski²²⁷.

O caso é que após dois meses de cuidados com o enfermo, Sulerjitski voltou para Moscou, levando uma bagagem pequena, composta por manuscritos nos quais se encontravam

²²⁵ Aparentemente uma referência a Aleksander Leonidovich Vishnevski (1861-1943), ator russo importante no período de fundação do Teatro de Arte de Moscou.

²²⁶ Carta disponível Anexo C.

²²⁷ Ver carta entre os anexos.

as mais diversas anotações do Sistema feitas até então. Conforme solicitado por Stanislávski, Sulerjítski se ocupou em ordenar tudo, reimprimir e enviar de volta à Lilina, esposa de Stanislávski, para que esta conferisse todo o material e terminasse de organizá-lo. Assim, enquanto Sulerjítski se encontrava em Moscou, o convalescente Stanislávski (POLIAKOVA, 1970, p. 461-4, tradução nossa) escrevia em 6 (18) de setembro de 1910, inclusive falando em “nosso sistema”, em lugar de utilizar o pronome “meu”: “Estou muito feliz que nosso sistema esteja penetrando no seio do Teatro de Arte; pelo amor de Deus, dedique-se à pedagogia, o senhor tem grande capacidade para isso. O senhor não imagina a vantagem que trará para o Teatro de Arte e como isso vai prendê-lo com firmeza a ele.” (op.cit.).

Todo este material traduzido em conjunto, por mais que ainda não seja exatamente a utopia em si, vai nos dando indícios de sua construção. Mostrando os caminhos por que passaram os diretores até chegarem a ela e ao modo de vida do Estúdio. Pois nada foi feito simplesmente de uma hora para outra, com um dos dois dizendo ao outro “Criemos uma utopia artística!”. Não. Essa construção se deu paulatinamente, através de companheirismo, ideais semelhantes, vontade de melhorar o mundo e um trabalho com raízes muito profundas. Lembrando, é claro, que apesar de ter sido Sulerjítski quem mais levou os ensinamentos de Liev Tolstói para o Estúdio, os frutos no Estúdio só puderam ser colhidos porque o próprio Stanislávski também trazia consigo uma vasta e fenomenal bagagem de seu trabalho artístico desde a infância e a juventude.

3.2 SOL NASCENTE E COLHEITA INESPERADA

No capítulo sobre a juventude artística de Stanislávski em *Minha vida na arte*, há um episódio bastante significativo no qual, ao falar sobre as angústias sentidas durante a criação de seu personagem para a peça *O cavaleiro avaro* de Púchkin encenada em 1888²²⁸, o jovem Stanislávski decide apelar para um recurso ainda não tentado por ele até então. Em busca de uma saída para a situação de não conseguir penetrar no papel por inteiro e sentir seu personagem em seu corpo como se este fosse um casaco vestido às pressas, com apenas uma das mangas colocadas, o ator resolveu ir até um castelo medieval a alguns quilômetros de Vichni para pedir que lhe trancassem numa torre antiga por algumas horas. Acreditando naquele momento ser esta uma saída genial para o seu problema, ele viu na solidão terrível da

²²⁸ Sobre este ano: Jean Benedetti (STANISLÁVSKI, 2017, p.XVII) nos recorda que o Sistema estava na mente de Stanislávski desde então, quando o diretor russo, já concebia a ideia de uma ‘gramática’ da atuação. Ainda assim, o autor nos recorda que a primeira tentativa do Sistema (um projeto de manual) data de 1906. Curiosamente, isso se deu pouco depois de seu experimento frustrado no Estúdio da Povárskaia.

torre uma forma de encontrar o sentimento, ou, melhor dizendo, o estado geral e a sensação que lhe faltavam naquele momento.

Ocorre que apesar de sua tentativa, as duas horas trancadas no escuro da torre ao lado de ratazanas e em meio a umidade não apenas lhe impediram de concentrar-se e penetrar no papel, como também o impediram de ler o texto de forma adequada, tudo isso em conjunto fazendo com que o ator se sentisse um grande estúpido. Até o momento em que, transido de frio, ele começou a ter medo (medo de verdade e não o medo buscado para o papel!) de ficar com uma pneumonia e deixou de se preocupar com a peça por completo.

Ao rememorar esse episódio anos depois²²⁹ para escrever seu livro, Stanislávski conclui com tristeza e sagacidade que a sua alma fora vítima de uma ideia fixa e que o único resultado dessa sua experiência maluca foi um fortíssimo resfriado e ainda mais desespero. “Pelo visto, para alguém se tornar trágico não basta trancar-se num subsolo com ratos, é preciso algo diferente. Mas o que? Ao contrário, tudo indica que é necessário elevar-se bem alto, às altas esferas. Mas como chegar lá ninguém diz.” (STANISLÁVSKI, 1989, p.149-50), diz ele, “Os diretores explicam com talento o que querem obter, *o que é preciso* para uma peça; interessa a eles apenas o resultado final. Eles criticam, indicando ainda o que *não se deve fazer*, mas *como* obter o desejado é coisa que ninguém diz.”²³⁰ (op.cit., grifos do autor).

O fato de Stanislávski ter naquele momento essa sensação de não saber por que como proceder em sua criação cênica parece ter servido — ao lado de muitos outros episódios narrados em *Minha vida na arte* — de impulso para que mais tarde ele se empenhasse tanto em criar espaços laboratoriais para o ator. Principalmente porque esse tipo de situação não acontecia apenas com ele ou com atores amadores: ocorria no teatro de maneira geral, já que naquele tempo os atores ainda se encontravam muito apegados ao ato de copiar seus ídolos ou ao estilo de atuação francês, sendo necessária uma verdadeira revolução para que o trabalho do ator pudesse se desenvolver.

Uma prova²³¹ de que os atores daquele tempo não encontravam suporte para lidar com suas dificuldades mesmo no início do século XX, é a obra *Stanislávski ensaia - memórias*,

²²⁹ O livro levou anos para ficar pronto, tendo sido publicado pela primeira vez em 1924 nos EUA.

²³⁰ A continuação deste trecho é interessante, por mostrar o sofrimento por que passam muitos atores diante desse tipo de situação. Diz ele, em continuidade: ‘Vivam a personagem, sintam mais a fundo, com mais intensidade, vivam’ — dizem eles. — Ou: ‘você não vive a personagem! É preciso viver! Procurem sentir!’ E você tenta, se empenha com todas as forças, esforça-se, sente um nó no estômago, comprime a garganta até ficar rouco, esbugalha os olhos, o sangue lhe sobe à cabeça a ponto de provocar vertigem, você procura fazer esse trabalho forçado até ficar prostrado, empurra o sentimento para algum ponto do estômago e fica de tal forma exausto que não tem mais condições de repetir a cena exigida pelo diretor.

²³¹ Evidentemente que há muitos outros materiais e provas sobre o assunto em questão (aliás, talvez a maior parte dos materiais sobre o TAM ou escritos pelo próprio Stanislávski sirvam como prova dessa falta de uma escola para o ator). Entre os materiais disponíveis, cito *O ator no século XX* de Odette Aslan (2010), *História*

escrita pelo ator Toporkov²³² após seu aprendizado com Stanislávski dentro do Estúdio de Ópera e Arte dramática²³³. Neste livro, Toporkov (2016) revela quão diferente era o trabalho pedagógico antes da existência dos estúdios criados por Stanislávski. Ao relatar suas experiências em São Petersburgo entre os anos de 1906 e 1909, ele conta, por exemplo, sobre como procedia o pedagogo de maior prestígio da época, isto é, V. N. Davíдов²³⁴. De acordo com o autor da obra, Davíдов entrava na sala onde estavam os atores, dizia o que ia e o que não ia funcionar e falava de modo convincente. Bastava, porém, que os atores entrassem em cena, para que nada ocorresse conforme deveria. Subitamente tudo se tornava irrealizável, embora parecesse estar claro: “Sua fraca técnica não tinha condições de intensificar nem mesmo um centésimo das coisas que seu amado pedagogo lhes contava tão vividamente, e mais: quanto mais vívida fosse a descrição, mais inseguros e miseráveis os alunos se sentiam (TOPORKOV, 2016, p.18-19)

Assim, embora se refira às aulas de Davíдов como “extremamente interessantes”, Toporkov reconhece que este pedagogo, bem como os outros da época²³⁵ não tinha uma sólida base teórica e nem um sistema pedagógico concreto. Ou seja, a percepção de Stanislávski desde a sua juventude artística estava correta e os atores daquele tempo costumavam sentir-se desorientados em sua profissão.

Todos estes fatores contribuíram para que o surgimento do Primeiro Estúdio em 1912, bem como o desenvolvimento do Sistema, acabassem mesmo virando o mundo teatral “de ponta-cabeça”, conforme imaginou Sulerjítiski que aconteceria no momento em que escreveu sua profética carta a Gorki em 1910. Ou seja, tanto o Estúdio quanto o Sistema apareceram no início do século XX quase como uma fonte de energia solar vinda para irradiar novas percepções sobre a pedagogia e o trabalho do ator, construindo muito do que continuaria a ser

mundial do teatro, de Margot Berthold (2011) e *Stanislávski, Meierhold & cia*, de Jacó Guinsburg (2008, p.301-9), em que o texto final (*Crítica às condições do Teatro Russo no fim do século XIX*) mostra as dificuldades enfrentadas por atores e diretores russos de fins do século XIX, focando na necessidade de revisão para o trabalho de todos os envolvidos com atividades teatrais.

²³² Vassili Ossípovitch Toporkov (1889-1970), importante ator russo do século XIX. Muito significativo por disponibilizar materiais que auxiliam no entendimento do Último Stanislávski.

²³³ Trata-se do último estúdio criado pelo diretor.

²³⁴ Vladímir Nikoláevich Davíдов (1849-1925), ator e pedagogo teatral de São Petersburgo

²³⁵ No capítulo “Início do caminho” desta sua obra, Toporkov (2016, p.23) cita outros pedagogos de São Petersburgo, tais como S. Iákovlev, por exemplo. Ao citá-lo, o ator traz à tona alguns de seus métodos de ensino como a melodeclamação, além de dizer que “Iákovlev não tinha dúvidas de que, antes de mais nada, o ator devia ser dotado de temperamento, de emoções, e que se não conseguia trazê-las à tona em determinado momento, então deveria ser capaz de forçá-las pela repetição contínua do monólogo, da cena ou do verso em questão. Ele até mesmo utilizava-se de um método próprio para agir sobre os atores: batia irritantemente os pés no chão durante o ensaio para não interromper a interpretação, enquanto seria mais correto parar o ator que ‘estivesse tentando debulhar-se visceralmente’, acalmá-lo e conduzi-lo pela linha de pensamentos, visões e outros elementos da técnica cênica utilizados por Stanislávski para fazer aflorar no ator emoções vivas, autênticas.”

realizado posteriormente, tanto pelo próprio Stanislávski, quanto por seus discípulos e, futuramente, outros teatros e escolas de diversos outros países. Afinal, conforme nos recorda a pedagoga teatral brasileira Nair D'Agostini (ABREU, 2020, p.198) em entrevista fornecida ao professor Paco Abreu:

Stanislávski, em seu 'sistema', traz um complexo de princípios que abrangem a totalidade da arte do ator e do diretor. Nele, ainda hoje, encontramos uma base firme para a formação profissional de nossa arte; não somente uma psicotécnica, um arsenal de exercícios, mas, especialmente, o envolve grande parte da cultura, fundamentos éticos e grandes objetivos morais. Quase todas as indagações e inquietações sobre a arte teatral, na contemporaneidade, podemos dizer, já estavam lá e, se ele não encontrou respostas, é porque não lhe sobrou tempo de vida. Seu espírito instigante de eterno pesquisador e o profundo amor por sua arte e pelo ser humano são exemplos que nos estimulam a seguir na nossa busca pelo aperfeiçoamento artístico e humano dentro da profissão que escolhemos.

Em suma, apesar de o foco desta pesquisa continuar sendo o de desvendar as relações estabelecidas entre o Primeiro Estúdio do TAM e a Grande Guerra, é preciso que se compreenda aqui, primeiramente, o impacto que teve a criação deste espaço teatral e de uma nova pedagogia naquele tempo e como se dava o trabalho lá dentro antes de a guerra começar para só então, a partir daí, compreendermos também o grande embate travado a partir de 1914. É com essa descrição que me ocuparei brevemente a seguir.

3.2.2 Necessidade de Mudança e Justificação

Em posfácio à obra de Maria Knebel, o diretor Adolf Shapiro²³⁶ (KNEBEL, 2016, p.309) diz o seguinte:

Não há melhor lugar do que um estúdio para a formação de um diretor! Ali não há lugar para inércia ou ceticismo. No estúdio, o momento é curto e frutífero, quando a própria vontade de desvendar os segredos da profissão é mais forte do que a consciência de que aquilo que se deseja alcançar pode ser relativo; é a fase em que os solistas ainda querem cantar no coro; quando o teatro, tentando compreender a vida, começa a se situar nessa bagunça geral, em busca de si mesmo.

Talvez, no início do século XX, também não tenha havido melhor lugar do que o Primeiro Estúdio do TAM para a formação não apenas de um diretor, mas, eu diria, de um ator completo — preparado tanto na esfera profissional quanto no campo de formação humana. Ali, sem espaço para a inércia e sempre em busca de apanhar cada momento frutífero

²³⁶ Adolf Shapiro (1939-), diretor ucraniano muito influente atualmente.

e criativo que surgia, jovens atores, pela primeira vez, se ocupavam primordialmente em praticar e desvendar os fundamentos da arte do ator. Tinham como suas três tarefas fundamentais o desenvolvimento da criação da psicologia do ator, a preparação do estado geral do ator e a aproximação do ator com o autor (MARKÓV, 1974). Por meio do estudo da Hatha-yoga, da prática de études²³⁷ e do improviso com objetos imaginários, os discípulos do Primeiro Estúdio evoluíam diariamente em sua prática artística, ao mesmo tempo em que, guiados pelos preceitos éticos e tolstoístas propostos pelo perscrutador e animado Leopold Sulerjítiski, buscavam evoluir enquanto seres humanos. E tudo isso sem ter como meta a elaboração de um espetáculo teatral, uma vez que neste local visava-se a pesquisa e não o resultado.

Quando enveredamos pelo caminho da investigação sobre o período inicial deste Estúdio, nos deparamos com o registro de uma primeira reunião acerca do projeto, realizada com os acionistas do TAM em 5 (17) de janeiro de 1912. Neste primeiro encontro de que há registros, Vladímír Nemiróvitch-Dântchenko (SOLOVIOVA, 2016, n.p., tradução nossa) falou sobre o desejo da criação do local, alegando que:

[...] ele [Stanislávski] vai se ocupar do próprio sistema e preparar atores e inclusive encenações completas para o Teatro de Arte, fixadas por ele para o teatro, mas sem uma data determinada. O plano teatral (isto é, as três novas encenações) não deve depender do trabalho de K. S. no estúdio. Como diretor, KS não se recusa a aparecer a convite dos conselhos e nessas três produções. Enquanto ator, K.S. recusa grandes papéis, mas não tem nada contra os pequenos, como o de Abrezkov.

Tanto nesse primeiro encontro, quanto no seguinte — realizado em 14 (26) de janeiro do mesmo ano —, luta-se por evidenciar o caráter autônomo do Estúdio, isto é, a ideia de que esse espaço laboratorial seria vinculado ao TAM e auxiliaria na formação dos atores de acordo com o Sistema, mas sem nenhuma necessidade de datas concretas estipuladas para as apresentações, reforçando-se, com isso, o caráter experimental do projeto.

²³⁷ A palavra *étude* significa estudo, análise, esboço e aqui está no sentido dos improvisos feitos a partir de temas. O termo *étude* aparece pela primeira vez na pintura e Meierhold já o utiliza em 1905. O termo tem relação como processo de esboço, de desenhos, de pesquisa. Eles fazem uma equivalência no teatro. Há também o estudo musical. Em uma excelente definição para o termo, Maria Knebel diz que: “O *étude* tem o objetivo de aproximar o ator o máximo possível do texto do autor. Quando, depois do *étude*, o ator volta ao texto original, absorve sedentamente as palavras com as quais o autor expressou suas ideias. Comparando o léxico do autor às palavras que acabou de pronunciar, ele começa a entender todos os seus desvios em relação ao estilo do que está escrito.” (KNEBEL, 2016, p.54) Knebel cita mais adiante uma fala de Stanislávski durante uma conversa com os alunos (anotação feita por ela durante uma das aulas do Estúdio de Ópera e Drama, em 1936) – “Em primeiro lugar, como já disse, não decorem o texto enquanto não tiverem estudado nos mínimos detalhes o *seu conteúdo*. Só então o texto será necessário.” (KNEBEL, 2016, p.70)

Antes de abordarmos as especificidades deste projeto em si, recordemos um fato importante: a vontade de criar um espaço focado em experimentos não foi um fenômeno isolado na mente de Stanislávski, mas fez parte de um contexto muito mais amplo. Ao falar sobre o aparecimento dos estúdios teatrais na Rússia, o teatrólogo Pável Márkov (1974) nos recorda como antes da existência do Primeiro Estúdio já houvera outras tentativas de empreendimentos desse tipo no país. Tratava-se, porém, de algo esparso: experiências isoladas, na maior parte das vezes desconhecidas em Moscou ou mais voltadas para o mercado²³⁸.

É importante trazer este dado aqui, para que se compreenda o quanto o teatro russo deste período carregava consigo uma bandeira onde a palavra “insatisfação” estava inscrita. Não que todos os teatros russos estivessem a levantá-la. Mas aqueles, como o Teatro de Arte de Moscou, que se preocupavam em deixar para o público algo mais profundo do que um mero entretenimento, não tinham dúvidas de que era preciso erguê-la e, com teimosia, marchar em direção à renovação cênica²³⁹.

Um bom exemplo de texto onde vemos esse tipo de postura teatral de Stanislávski (1986) encontra-se disponível no livro *Trabajos teatrales*²⁴⁰. Ali, após dizer que o teatro é sim um entretenimento, mas que “existem entretenimentos e entretenimentos, Stanislávski (1986, p. 12)²⁴¹ menciona que quando a noite chega nós costumamos nos perguntar o que ficou da impressão da peça:

Mas eis que passa a noite e nós nos perguntamos o que fica, no dia seguinte, daquela impressão que nos causou o espetáculo. Praticamente nada. E depois de vários dias já não podemos recordar onde foi que aplaudimos de tal forma, chamando uma e outra vez os atores para a cena; se isso aconteceu no Teatro de Korch ou no de Neslobin ou na Ópera de Zimin. Sim, creio que foi no Korch. / Eu amo tais espetáculos. Gosto muito da variedade, também do vaudeville, sempre que não é sujo. / Mas existe outro tipo de teatro.

²³⁸ Márkov (1974) faz questão de lembrar que o caso do TAM era diferente, já que este teatro se aproximava de seus 15 anos de existência e já havia se consolidado no gosto público ao levar para os palcos os problemas psicológicos e contemporâneos. Ainda assim – recorda o autor – , Konstantin Stanislávski não se dava por satisfeito e continuava a trabalhar incessantemente em seu Sistema, acreditando na necessidade de um teatro vivo e orgânico, onde o ator fosse peça chave fundamental.

²³⁹ Para Márkov (1974), o TAM carregava consigo uma necessidade ainda maior de renovação e justificação do que qualquer outro teatro russo de seu tempo.

²⁴⁰ Sob o título “Palabras pronunciadas durante la clase inaugural a los alumnos, colaboradores y actores de la filial del MJAT”.

²⁴¹ A frase completa é: “Não diremos que o teatro é uma escola. Não, o teatro é um entretenimento. Não nos convém deixar de lado esse elemento, tão importante para nós. Que os espectadores venham sempre ao teatro com o entretenimento por finalidade. Mas eis que eles chegam, nós fechamos as portas, vem a escuridão e nós podemos introduzir em suas almas tudo o que queremos. Existem entretenimentos e entretenimentos.” (STANISLÁVSKI, 1986, p.12).

A seguir, ele nos dá o exemplo de um outro tipo de teatro: aquele em que o espectador assiste e pensa: “Acredito, acredito, acredito em tudo...”, aquele em que é possível reconhecer lugares e personagens, um teatro que inquieta e quase tira a vontade de aplaudir. O espectador fica mais concentrado e a tensão o obriga a se aprofundar no que acabou de assistir, pois ele enxergou nos personagens da cena uma parte da sua alma e é como se os personagens formassem parte do grupo das suas pessoas a partir de então. Stanislávski diz até mesmo conhecer pessoas que falam “Vamos aos Prozorov”, ou “Vamos ver o tio Vânia” e, resumindo, quando a peça toca o coração do espectador, este não tem vontade de sair de onde está para ir a um restaurante com um amigo: sua única vontade é voltar para casa, sentar-se junto ao samovar e ficar ali falando sobre intimidade, questões da vida e concepções filosóficas ou sociais. Ou seja, fica uma impressão completamente diferente do que aquela do primeiro caso, algo que leva Stanislávski a concluir: “Agora, ao contrário, suas impressões se introduziram mais profundamente em sua alma; ainda há questões muito sérias que precisam de resposta; vocês sentem que não captaram tudo, que é preciso voltar a presenciar a obra.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 12).

Era um teatro mais próximo do primeiro exemplo o que Stanislávski buscava. E isso, não apenas no próprio Teatro de Arte, como também nos estúdios.

Isso posto, voltemos a Márkov (1974). O autor destaca um ponto bastante significativo acerca da constituição dos estúdios enquanto um fenômeno cultural de relevância, isto é, o fato de este tipo de laboratório do ator surgir naquele momento como algo natural e até mesmo esperado. Tal fato é indicado por Márkov como consequência de dois acontecimentos da vida teatral russa: em primeiro lugar, porque já havia ficado claro que os grandes teatros não tinham condições de se tornarem locais destinados à experimentação — “A experiência mostrou que um ‘grande teatro’ não pode se tornar um teatro de buscas [...]”, diz o autor (MÁRKOV, 1974 p. 347, tradução nossa) e, em segundo lugar, porque o aparecimento dos estúdios exigia exatamente o tipo de atmosfera presente na vida cênica daqueles anos na Rússia, a saber, um tempo de crise e desgaste no qual a arte teatral estivesse sendo debatida e repensada. Precisamente a necessidade de uma saída para a situação de crise foi o que fez surgir “o exercício da organização de estúdios teatrais que absorve alguns anos e é um dos fenômenos mais interessantes e, repito, naturais da nossa vida cênica” (ibidem, p.348, tradução nossa).

Após deter-se neste ponto, o teatrólogo elenca algumas particularidades acerca da experiência dos estúdios russos que merecem ser destacadas aqui. Um delas diz respeito à difícil aceitação do público. De maneira geral, as pessoas recebiam que os atores de um

estúdio se fechassem muito e acabassem não olhando mais o mundo ao seu redor. A questão central em voga era: estes espaços de experimentação constituem algo limitante ou serão os responsáveis por abrir novos caminhos? Ou seja, haveria um salto posterior, da experimentação para o palco, ou os atores ficariam eternamente encerrados em suas buscas não postas à prova? Ou ainda, conforme as palavras do próprio autor, “Poderia um ‘mosteiro’ se tornar um ‘teatro’? Ou o ‘teatral’ estaria destinado a vencer e destruir o ‘monástico’?” (MÁRKOV, 1974, p.350, tradução nossa).

Conforme veremos no decorrer destas subseções da tese, o Primeiro Estúdio foi um exemplo de espaço laboratorial que conseguiu vencer o “monástico” no sentido apontado por Márkov, fazendo dos experimentos diários um trampolim para as futuras encenações. É claro que Sulerjítски (MÁRKOV, 1974, p.366, tradução nossa) entendia o principal e sempre dizia que: “Um estúdio não é um teatro. Nós não encenamos peças, apenas cultivamos um material cênico. A maior parte do material cultivado não é vista pelo público’.” Ainda assim, se havia algo a ser encenado, algo que estivesse dentro do esperado pelos atores e diretores, por que não se arriscar?

É importante observar também que o Estúdio possuía todas as características fundamentais intrínsecas a um espaço laboratorial apontadas em seu texto, a saber: 1) a existência de um diretor-pedagogo como o condutor dos atores; 2) o foco sobre o desenvolvimento profissional e pessoal de cada integrante; e principalmente 3) a constituição de um coletivo, isto é, uma comunidade de tarefas artísticas e uma mesma percepção de mundo, o que vinha a realçar e *justificar* o direito de o teatro existir. E uma vez que o Primeiro Estúdio possuía tudo isso, Márkov (1974, p.350, tradução nossa) nos recorda que: “Esse momento devia revelar-se particularmente forte para o Teatro de Arte, pois havia ali o ‘sistema’ de Stanislávski e um homem que trabalhou criativamente nesse ‘sistema’ junto com ele e encontrou caminhos para ensiná-lo: Sulerjítски”.

Figura 8: Fotografia. Leopold Sulerjítски



Fonte: POLIAKOVA,. (1970, p.16)

Como já foi dito anteriormente, Sulerjítски foi o verdadeiro animador e condutor do estúdio, se encarregando de guiar os discípulos ali presentes. Com sua personalidade multifacetada, seu amor pelo ser humano e pela natureza, a vontade de transformar o mundo a partir da arte e o seu dom pedagógico – sempre tão elogiado pelo próprio Stanislávski – ele levou um frescor para o novo ambiente de experimentações. O que quer dizer que além de o Estúdio ter como meta o desenvolvimento do trabalho do ator a partir do Sistema, puderam ainda se manifestar ali, graças à presença de Sulerjítски, outros elementos, tais como a busca pelo contato com a natureza²⁴² e os conceitos morais do escritor russo Liev Tolstói, de quem o pedagogo era conhecido e frequentava a casa, além de ser um grande admirador²⁴³.

Não por acaso, *todos* os depoimentos²⁴⁴ deixados por atores, diretores e pedagogos teatrais indicam a importância de Leopold Sulerjítски para a evolução deste local. Lidia

²⁴² A datcha de Eypatória frequentada pelos atores em cada verão e suas experiências de vida em comunidade ali são um excelente exemplo desta relação e serão abordados mais adiante.

²⁴³ Logo adiante abordarei isso com mais ênfase e precisão.

²⁴⁴ Todos os depoimentos encontram-se disponíveis no livro organizado por Elena Poliakova, tendo sido escritos após a morte de Sulerjítски. Nesta coletânea, artistas, amigos ou familiares são unânimes ao falar no quanto o diretor fez por eles enquanto pessoas, e não apenas como discípulos do Estúdio. São frequentes as recordações acerca de sua disposição para ensinar, ouvir e alegrar quem quer que fosse ou ajudar com coisas simples como não se importando em passar noites em claro para auxiliar na preparação de uma cena se fosse preciso.

Deikun, por exemplo se refere a ele como tendo sido um guia espiritual, um líder ideológico que ficava em sua sala como um capitão, seguindo atentamente o andamento correto do navio-estúdio. Ela recorda como não havia nenhum detalhe dentro e fora do estúdio no qual Sulerjítiski não penetrasse com seu olhar aguçado, bem como nenhuma encenação em que ele não participasse com vivacidade e inspiração. Ademais, “Em uma palavra, nossa vida no teatro borbuhlava. E a alma de todo esse trabalho que acontecia nas horas em que não havia aula era, é claro, Sulerjítiski. Ele sustentava a nossa energia, nos entusiasmava e aconselhava sobre como organizar melhor o trabalho” (POLIAKOVA, 1970, p.596, tradução nossa). A seguir, a atriz Serafima Birman o define como o dono de um modesto título de administrador do estúdio, mas que, por suas atividades desenvolvidas durante os quase 4 anos em que se dedicou ao espaço, adquira o direito de sentir que “O estúdio sou eu”. Ademais, na percepção de Birman (POLIAKOVA, 1970, p.613, tradução nossa):

Stanislávski é o projeto, Sulerjítiski, a encarnação do projeto. Stanislávski foi o ‘alfaiate’, Sulerjítiski nos “costurou” com minúcia, ponto por ponto, passajando os buracos em nossa consciência humana e profissional. E tudo isso com total desinteresse!... Um desinteresse surpreendente! Eu compreendo que alguém possa doar a metade de seu pão e ceder a cama a uma pessoa cansada, mas não consigo imaginar: como é possível com tamanha facilidade e benevolência que alguém entregue a outros a própria vida, toda ela, cada uma de seus dias e todo o seu trabalho sem esperar nada em troca para si?²⁴⁵...

Vakhângov, por sua vez, o enxergava como sendo um homem misterioso capaz de ver a beleza até em manchas (POLIAKOVA, 1970, p.553); Mikhail Tchekhov (2020, p.247) via nele “dois Súlers” — um modesto e outro gigantesco, com seus gestos éticos²⁴⁶—; para Gorki tratava-se não de um pardal, mas de “uma outra espécie de pássaro, amante da liberdade existente em um bom vôo: tão vivo, independente e inspirado pela paixão à vida”. (POLIAKOVA, 1970, p.527, tradução nossa); quanto a Smyshliáev, via-o como alguém que

²⁴⁵ Por todos os depoimentos de seus contemporâneos percebemos como Sulerjítiski seguia muito bem e à risca o preceito tolstoísta de viver para os demais. No calendário da sabedoria de Liev Tolstói há mais de um texto aconselhando esse tipo de comportamento. Um exemplo é o dia 20 de abril, onde lemos: “A mancha escura na luz do sol que cai sobre nós é a sombra criada por nossas próprias personalidades. Vivemos para nós mesmos só quando vivemos para os outros. Pode parecer estranho, mas tente, e o constatará por experiência própria.” (TOLSTÓI, 2005, p.71).

²⁴⁶ Neste trecho especificamente, Mikhail Tchekhov (2020, p.247) diz o seguinte: “E eu sentia o seguinte: aqui está um Súler, o pequeno e modesto; e cá está o outro: grande, surpreendente, importante e até, sem querer, dotado de poder sobre as pessoas. E estes dois Súlers andavam e se moviam de modo diferente. O pequeno de barbicha se inclinava para o lado balançando timidamente, afundando as mãos nas mangas longas, se fazendo um pouquinho de tolo e parecendo um tanto simplório (para se esconder). O outro, o grande Súler, sustentava a cabeça com orgulho – por isso a sua testa grande se tornava visível –, as mãos surgiam das mangas e seus gestos ficavam bonitos e concluídos, contendo sempre um mesmo e determinado caráter... como expressar isso... eles eram *éticos*.”.

carregava o estúdio sobre os ombros, lembrava os alunos de suas qualidades e era, além de tudo isso, alguém com quem qualquer pessoa se contagiava e sentia a necessidade de tornar-se melhor. Por fim, o próprio Stanislávski (POLIAKOVA, 1970, p.550, tradução nossa) diz, ao recordá-lo:

Ainda por cima, ele era um organizador. A necessidade de criar nunca o deixava, ele criava alguma coisa, ordenava, sistematizava... Sua natureza era primordialmente criativa. Mas a principal que o distinguia das personalidades cênicas mais comuns era o seu serviço ideológico à arte graças ao amor pelas pessoas, pela natureza e por tudo o que ele aprendeu com Liev Nikoláevitch e com a sua vida errante. Ele precisava da arte na medida em que ela lhe permitia revelar a essência de sua alma amorosa, terna e poética, tudo aquilo em que ele acreditava e que alegrava as pessoas.

Em poucas palavras, todas as suas qualidades inspiravam, contagiavam e iluminavam o ambiente do estúdio, fazendo com que a colheita artística fosse muito próspera ali dentro. Sobretudo porque, como todo bom pedagogo²⁴⁷, Sulerjtíski sabia tirar o melhor de seus discípulos. Conduzindo-os com paciência, sem complicar o Sistema através de termos muito difíceis de entender e, por fim, dando liberdade para que eles tivessem coragem de criar. O que demonstra o quanto realmente “Sulerjtíski não dissociava o processo de aperfeiçoamento humano do profissional. Esta indissociabilidade, aliás, pode ser considerada como um dos fundamentos dos seus procedimentos pedagógicos.” (SCANDOLARA, 2006, p.81)

Em suas recordações, Stanislávski (POLIAKOVA, 1970, p.550, tradução nossa) fala a este respeito, indicando como:

Súler foi um bom pedagogo. Ele conseguia explicar melhor do que eu aquilo que minha experiência artística havia me sugerido. Súler amava a juventude e ele mesmo era uma alma jovem. Era capaz de conversar com os alunos, não os assustando com os saberes científicos, perigosos para a arte. Isso fez dele um excelente guia do assim chamado ‘Sistema’, ele formou um pequeno grupo de alunos nos novos princípios de ensino. Este grupo entrou no núcleo do Primeiro Estúdio, que nós fundamos juntos. A esta tarefa ele entregou suas

²⁴⁷ Devemos fazer essa menção ao trabalho pedagógico, uma vez que isso era um dos pontos mais importantes deste novo espaço teatral. Na obra de Aimar Labaki e Elena Vássina (2015, p.66) há a tradução de uma carta de Stanislávski para Herbert Graft escrita em 11 de outubro de 1927, na qual lemos que: “Os princípios artísticos do Teatro de Arte de Moscou não têm como base o diretor-encenador tipo Meyerhold ou Taírov, mas o diretor-pedagogo do ator. O teatro principalmente elabora a técnica interior da criação e foi nisso, depois de um longo trabalho, que ele conseguiu resultados importantes. Precisamos da encenação externa na medida da criação interior dos atores. Meyerhold e Taírov têm princípios diferentes. Enquanto no nosso teatro, para o ator, o diretor é o obstetra que recebe a nova criação dada à luz pelo ator, para meus companheiros de arte, Meyerhold e Taírov, o diretor está na cabeça de tudo, ele cria sozinho e o ator é apenas o material nas mãos do criador principal. A abordagem externa à arte, que era tão popular no nosso teatro, nós achamos ultrapassada.” Ademais, a obra nos apresenta o fato de Stanislávski (VÁSSINA e LABAKI, 2015, p.15) falar sobre o diretor como um obstetra, pois trata-se de um trabalho em conjunto: uma divisão de papéis onde tudo é feito pela natureza (nem totalmente pelo ator e nem pelo diretor). Stanislávski compara o ator à mulher e o diretor ao obstetra, pois este dirige o andamento correto do trabalho de parto e corrige o feto na posição errada no momento certo ou aplica o fórceps.

últimas forças criadoras, administrativas, morais e pedagógicas. Aqui, nestas paredes, ele deixou uma grande parte do seu coração.

E ao deixar uma parte de seu coração naquelas paredes, não apenas encantou seus contemporâneos, como também auxiliou na construção de uma pedagogia teatral sólida, necessária²⁴⁸ e hoje já tão difundida mundo afora. Apesar de, mesmo na Rússia atual, poucos falarem acerca deste homem que foi um de seus precursores²⁴⁹...

No ano de 1910, em Capri, Gorki sugere a Stanislávski a criação de um ateliê com atores jovens para desenvolver um teatro de improvisação. De acordo com Guinsburg (2008, p.110), ao dar este estímulo ao diretor russo, Gorki tinha em mente algo muito próximo do canevais da *Commedia dell'Arte*. Sua aspiração era a de que os artistas se pusessem a trabalhar a partir de esboços de enredos e personagens, aprofundando as interpretações por meio de improvisos. Aos atores competiria contracenarem, criticarem e complementarem as elaborações uns dos outros, o que tornaria as personagens mais vivas e reais. Além disso, Gorki insistia na necessidade de os atores terem grande liberdade, enquanto ao diretor caberia apenas a função de evitar a aparição de situações ou expressões ‘literárias’ demais, bem como o exibicionismo pessoal. Ele acreditava que a partir daí seria possível a emergência de um texto teatral que posteriormente seria aperfeiçoado e teria condições suficientes de subsistir. Ao dramaturgo, caberia apenas dar a demão final, o acabamento.

²⁴⁸ Hoje essa ideia de uma pedagogia teatral está altamente consolidada e é recordada em diversos livros, por mais de um pesquisador, tanto na Rússia quanto no Brasil. Sobre este ponto, vejo a tese de Paco Abreu (2020) e a dissertação de mestrado de Camilo Scandolaro (2020) como grandes fontes de estudo capazes de demonstrar a forma como essa tradição foi disseminada e o quanto a personalidade de um pedagogo é uma imensa potência transformadora. Também acredito ser bastante significativa a fala da atriz, diretora e pedagoga teatral, professora da USP e uma das fundadoras da Escola Livre de Teatro em Santo André, Maria Thais Lima Santos (PIACENTINI; FAVARI, 2014 p.54): “Saliento aqui a relação ímpar que se constitui na tradição da encenação russa: a de ser o diretor um ‘par’ do ator, e de ser sua atribuição pensar as estratégias de criação, ou seja, ser o pedagogo, aquele que conduz o grupo de artista a percorrer e chegar, juntos, na obra artística. A pedagogia que emerge nas práticas artísticas aqui observadas tem um senso muito preciso: o pedagogo não é aquele que sabe e transfere o seu conhecimento, é aquele, como afirma Nietzsche, que conduz o outro, o aluno ‘a ser o que ele – aluno – é (e ainda não conhece).”

²⁴⁹ Em meu livro (MERINO, 2019) já tratei deste assunto, mostrando como o nome de Sulerjítiski foi apagado da história russa por anos, sendo posteriormente, pouco difundido. Não há estátuas, museus ou teatros com o nome de Sulerjítiski em Moscou, embora vejamos por toda parte referências a outros grandes nomes da dramaturgia e da direção na Rússia (Vakhtângov, Meierhold, Stanislávski e Tchekhov, para citar alguns). Diversos atores lamentam em suas recordações o fato de Sulerjítiski ter sido tão pouco conhecido. Serafima Birman, por exemplo, abre suas recordações falando que Sulerjítiski era diferente de todos os outros e partiu sem ser conhecido.

Tratava-se, em outras palavras, do que hoje chamamos de criação coletiva. E a criação coletiva – num tempo em que o dramaturgo ainda era praticamente a principal estrela da constelação teatral — era então uma das principais renovações almeçadas por Gorki no momento em que essa fagulha se acendeu em seu íntimo, fazendo com que o escritor a revelasse a Stanislávski²⁵⁰. Assim, sua sugestão vai exatamente ao encontro daquilo que o próprio Stanislávski idealizava, o que podemos verificar ao olharmos os tópicos elencados pelo próprio diretor em uma carta escrita a Nemiróvitch-Dântchenko em julho de 1912 (TAKEDA, 2003, p.343-5). Nela, além de começar com um agradecimento ao seu interlocutor por haver alugado um apartamento para o desenvolvimento do projeto na Tverskaia²⁵¹ (“Estou muito sensibilizado e agradecido ao senhor e ao teatro por confiarem em mim desta vez²⁵² e por ajudarem-me a fazer algo sem o qual, na minha opinião veemente, o teatro ficaria estagnado e morreria”), Stanislávski deixa bem claras todas as suas principais aspirações e objetivos iniciais, a saber: 1. ensaiar Molière em trabalhos de mesa; 2. Revezar com Sulerjítiski em aulas práticas com alunos que já conhecem a teoria; 3. Passar a teoria para alguns alunos ainda não familiarizados com ela (Stanislávski cita Mikhail Tchekhov neste item); 4. Trabalho colaborativo com alunos novos e antigos que desejem expandir seus conhecimentos (entre os quais inclui Vakthângov); 5. Realizações de apresentações inicialmente apenas entre si, sem a finalidade de levar qualquer apresentação a público.; 6. Início de um trabalho com diretores explorando novas possibilidades de iluminação, encenação, tipos de apresentação e direção; 7. Novos experimentos dramaturgicos.

Além destes apontamentos feitos em carta, encontramos também um programa do Primeiro Estúdio (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.201-2) no qual são elencados os seguintes pontos:

O Estúdio. O objetivo. 1. Divulgar o Sistema. Figurantes, escola, atores. 2. Continuar a desenvolver o Sistema. 3. Elaboração do programa. 4. Escola. 5. Elaboração da ética e sua aplicação na vida a fim de recuperar o que foi perdido pelo teatro (o padrão) (retorno ao precedente) (retorno ao antigo). 6. Implementação da disciplina. 7.

²⁵⁰ Guinsburg (2008) cita ainda o fato de que em 1913 Súlerjitski envia a Gorki um relatório do processo publicado no *Rússkie Védomosti*. Trata-se, de acordo com o autor, da primeira versão do que conhecemos atualmente como Processo Colaborativo.

²⁵¹ Trata-se do primeiro endereço do Estúdio. Vladímír Nemiróvitch-Dântchenko se encarregou de arranjar para o grupo uma sala pequena – comportando 120 lugares – de um cine-teatro localizado na rua Tverskáia no centro de Moscou. 1912.

²⁵² Não foi fácil para Stanislávski encontrar este espaço ou uma maneira de executar seu plano. Como é sabido, muitos atores do TAM não levavam as buscas do diretor à sério e, além disso, havia a dificuldade em encontrar um local adequado para a realização e manutenção das atividades idealizadas o que, pelo menos, foi sanado graças ao auxílio prestado por Nemiróvitch-Dântchenko. Desta carta, ressalto ainda o momento em que Stanislávski diz: “Algum de nós sabe o que devemos fazer agora, em qual direção conduzir os atores e quais peças apresentar? São tempos duros e difíceis. Devemos experimentar e experimentar novamente.” (TAKEDA, 2003, p. 343)

Forma exterior: busca de novos palcos arquitetônicos e outras possibilidades e formas cênicas. 8. Repertório (encenações). 9. Debates literários e artísticos, *jours fixes*. 10. Peças de um ato e miniaturas para a prática do Sistema 'e para os atores que não participam dos espetáculos' (que estudaram o Sistema). 11. Encenação de peças para o teatro. 12. Análise de peças para apresentações teatrais. 13. Espetáculos independentes para iniciantes (lentamente) (pessoal, escola). 14. Espetáculos independentes para Kóreneva, Koónen e outros atores experientes.”

Com um projeto em mente, um espaço disponível, atores sedentos por aperfeiçoar-se em sua caminhada teatral e um companheiro com quem dividir a difícil tarefa de levar adiante um projeto desta grandeza – numa época que, como vimos, não era das mais harmônicas na Rússia – o estúdio finalmente foi inaugurado oficialmente em 6 (18) de outubro de 1912. E eles puseram-se a trabalhar.

Antes de sua inauguração, porém, é interessante olharmos rapidamente para o registro deixado por Lidia Deikun acerca de uma prévia experiência com os études e o Sistema.

A atriz conta como algum tempo após ingressar no Teatro de Arte, mas antes mesmo de o Estúdio existir, ela e outros colegas passavam horas reunidos continuando os trabalhos fora do TAM, no apartamento de um certo V. M. Afônin. Ali, com disciplina e regularidade, sob a direção de Vakhtângov, os atores praticavam exercícios aprendidos e faziam études. Ao saber de seus experimentos, Sulerjítiski se interessou vivamente, contou a Stanislávski e logo os atores do TAM se reuniram para ver o que vinha sendo feito pelos mais jovens. De acordo com Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.595-6, tradução nossa), nesta aula de demonstração, dirigida por Vakhtângov:

Executamos uma série de exercícios sobre atenção, liberdade dos músculos, ação orgânica, etc. E depois Bírman e eu demonstramos um certo étude. Essa apresentação do grupo jovem causou grande impressão em todos. Konstantin Sergueievitch estava feliz que suas buscas e descobertas no campo da criação cênica estivessem começando a ganhar reconhecimento no Teatro de Arte.

Depois deste momento memorável, a atriz relata como alguns artistas mais velhos se juntaram aos jovens do grupo e passaram a estudar trechos de vaudevilles de Tchekhov, ou encenar contos de russos de autores, entre os quais Maksim Gorki, sempre focando seus trabalhos em exercícios do Sistema.

Após esta primeira experiência demonstrativa, o ideal de um lugar onde o trabalho com o Sistema fosse o foco tornou-se ainda mais forte e tão logo Vladímír Nemiróvitch-

Dântchenko arranhou para o grupo o pequeno espaço da Tverskáia, onde os atores pudessem ter a liberdade para criar e praticar, o Primeiro Estúdio teve sua inauguração e se estabeleceu enquanto laboratório de investigação para o trabalho do ator. Em seguida, após as primeiras experiências de descoberta, como já era de se esperar, passou a existir a necessidade por parte dos envolvidos de expandir e apresentar tudo o que era trabalhado ali diariamente: a necessidade de dar aquele já comentado salto a que Márkov se refere em seu texto, ou seja, a apresentar peças em que o trabalho investigativo pudesse se desdobrar. Por essa razão é que, embora não houvesse a busca por resultados, com o tempo no próprio estúdio foram encenadas algumas pequenas peças, bem como outra 4 maiores e de mais forte repercussão: *O naufrágio do Esperança*, do escritor holandês Herman Heijermans (encenada pela primeira vez em 15 (27) de janeiro de 1913); *A festa da paz* — também conhecida como *A reconciliação* — do dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann, cuja estreia se deu em 15 (27) de outubro do mesmo ano; a adaptação teatral da novela *O grilo na lareira* de Charles Dickens, escrita em forma de dramaturgia pelo ator Boris Sushkevitch e apresentada em 24 de novembro de 1914; *Os Kalikis*, de Vladimir Mikhailovitch Volkeinstein²⁵³, apresentada em 17 (29) de abril em São Petersburgo e, mais tarde, em 22 de dezembro de 1914 (3 de janeiro de 1915) em Moscou; e, finalmente, *O dilúvio*, do escritor sueco Henning Berguer (1872-1924), levada a público pela primeira vez em 14 (26) de dezembro de 1915, quase um ano depois dos *Kalikis*²⁵⁴.

Quando o estúdio consegue ter o seu próprio espaço e finalmente Stanislávski adentra o ambiente, o momento é de emoção. É Lidia Deikun (IVANOVNA, 2010, p.572, tradução nossa) novamente uma das atrizes que se encarrega de contar acerca deste primeiro encontro, ocorrido no dia 1 (13) do mês de setembro de 1912:

A sala estava limpa e de algum modo perfumada... Leopold Antônovitch desceu e esperou por Konstantin Serguêievitch no terraço de entrada. Vimos tudo isso pela janela, vimos como Konstantin Serguêievitch se aproximava²⁵⁵ com um certo jovem. Leopold Antônovitch subiu as escadas, abriu a porta da sala e disse: "Konstantin Serguêievitch chegou com Mikhail Tchekhov."... Konstantin Serguêievitch entrou e ficamos parados em ambos os lados da sala. Leopold Antônovitch abriu a cortina. Konstantin Serguêievitch chorava de emoção.

²⁵³ Vladimir Mikhailovitch Volkeinstein (1883-1974), dramaturgo russo.

²⁵⁴ Cf. SOLOVIOVA, 2007, p.206.

²⁵⁵ O verbo russo подѣхал indica que ele chegava em algum meio de transporte.

Outro registro relevante sobre o período inicial do estúdio — embora desta vez muito mais técnico do que o deixado por Deikun — remonta ao que se diz na revista semanal russa *Teamp u uskrucmbo*²⁵⁶ (Teatro e Arte), que publicou em 19 (31) de agosto²⁵⁷ de 1912:

A partir do começo da temporada é inaugurado o Estúdio do Teatro de Arte. Para o Estúdio já foi alugada uma instalação na esquina da via Tverskáia com a Gnezdnikovskaia. Esta será uma escola para a juventude artística teatral, onde praticarão sistematicamente as técnicas já elaboradas por Stanislávski, sob a sua orientação e a de seu assistente mais próximo, Sulerjítiski. Mas a principal tarefa será buscar e testar novos princípios de atuação. (АМФИТЕАТР, 2008, n.p.).

Após sua abertura, encontramos várias indicações sobre como se davam as atividades dentro do estúdio, qual a repercussão das grandes peças, o que os atores faziam ou a que materiais tinham acesso. Antes de concluir esta seção, opto por trazer alguns destes principais registros existentes entre 1912 e 1914 a fim de que se compreenda melhor a linha de evolução do estúdio até a chegada da Grande Guerra e não se tenha a impressão de que o estúdio simplesmente chegou às suas duas principais e mais comentadas encenações²⁵⁸ por acaso.

Entre os dias 12 e 15 (24 e 27) de setembro 1912, por exemplo, os atores liam *O doente imaginário* (IVANOVNA, 2010) e em 6 (18) de outubro do mesmo ano — já mencionada data oficial de inauguração do espaço —, Stanislávski relata em suas recordações:

Sulerjítiski assumiu a gestão artística e administrativa do estúdio e dei-lhe as directivas. Todos que desejam estudar de acordo com o meu ‘sistema’ se reuniram no novo estúdio. Comecei a ler para eles o treinamento completo do curso tal como eu o havia desenvolvido naquela época. Infelizmente, não pude dedicar muito tempo à prática no novo estúdio, mas Sulerjítiski — que, de acordo com as minhas instruções, realizava todos os tipos de exercício para criar o estado geral criativo, analisar o papel e compor uma partitura volitiva baseada na coerência e lógica do sentimento — trabalhou em dobro por mim... Paralelamente aos exercícios, ensaiávamos para apresentação pública da peça ‘O naufrágio do Esperança’. Os trabalhos preparatórios eram dirigidos por R. V. Bolieslávski Boleslavski e Sulerjítiski levou o trabalho ao público (ibidem, p.574, tradução nossa)

²⁵⁶ Revista existente de 1897 a 1918. Para publicações desta revista, Cf. АМФИТЕАТР. ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕРИОДИКА (Anfiteatro. Periódico teatral). Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека, 2008. Дизайн и разработка сайта — Studio Shweb. Disponível em: <http://ateatr.sptl.spb.ru/tp/journal-tii/>. Acesso em: 13 mai. 2021

²⁵⁷ Texto disponível no número 34, página 643

²⁵⁸ Naturalmente, refiro-me a *O grilo na lareira* e *O dilúvio*.

Em 15 (27) de janeiro de 1913, acontece a apresentação aberta da primeira grande peça do Estúdio, a dramaturgia *O Naufrágio do Esperança*, que trata da exploração sofrida por pescadores nas mãos de um rico armador, foi levada ao Estúdio por Richard Boleslavski. Sobre esta peça bem sucedida há uma grande quantidade de anotações, críticas teatrais e recordações deixadas pelos discípulos do estúdio. Como a peça não faz parte do repertório encenado durante a guerra, opto por trazer apenas três trechos de relatos que dão conta de revelar a importância deste espetáculo encenado no pequeno ambiente do estúdio, em vez do tradicional palco italiano utilizado pelo TAM.

Primeiro, o pequeno trecho do texto do ator A. Díkii (POLIAKOVA, 1970, p.641, tradução nossa), no qual ele diz:

Não tenho a intenção de menosprezar aqui o significado do ‘Grilo’, pelo contrário, quero defendê-lo; entretanto, penso que o desenvolvimento do estúdio passou por canais diferentes. ‘O naufrágio do Esperança’, com seus contrastes sociais, não foi um fenômeno do acaso na nossa prática; o ‘Esperança’ seguido do “O dilúvio” e da noite de trabalhos de A. P. Tchekhov talvez formem na história do estúdio não uma linha de menor importância, mas até maior do que a do ‘Grilo’ e dos espetáculos que de um ou outro modo estão associados a ele.

O segundo relato, refere-se novamente às recordações deixadas pela atriz Lidia Deikun. Ela rememora em seu texto o fato de Sulerjítiski aparecer nos ensaios e fazer observações curtas, mas nunca interferir muito na direção, dando liberdade²⁵⁹ a Richard Boleslávski, responsável por dirigi-la. Ensaiavam desde às oito da manhã e andavam empolgados por saberem que Stanislávski assistiria à uma apresentação quando tudo — absolutamente tudo, desde cenário e figurino até maquiagem e iluminação — estivesse pronto. Sobre a apresentação vista por Stanislávski²⁶⁰, Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.596-7, tradução nossa) narra o seguinte: Stanislávski chegou, eles apresentaram e, ao fim, os olhos bondosos e o sorriso de Stanislávski mostravam a ela que não falhara, o que levou a atriz a escrever posteriormente sobre a alegria que todos sentiram naquele momento e sobre o fato de que “nós, jovens, estamos seguindo um caminho independente, continuando ao mesmo tempo nosso trabalho no Teatro de Arte, em uma família amigável de artistas maravilhosos e

²⁵⁹ Enfatizo bastante esta questão da liberdade em meu livro sobre Leopold Sulerjítiski (MERINO, 2019). O diretor deixava seus alunos livres para que encontrassem seus próprios caminhos artísticos. Recordo um importante episódio de *Minha vida na Arte*, quando Konstantin Stanislávski (1989, p.226) se encontra novamente perdido e pede um conselho ao grande ator da época, Rossi. Ao perguntar, porém, “Mas onde e como aprender arte, e com quem?”, Stanislávski ouve, intrigado, a resposta: “Se você não tem a seu lado um grande mestre em que possa confiar, posso recomendá-lo apenas um mestre”. “Quem então? Quem, então?”, torna a perguntar Stanislávski. Ao que Rossi responde: “Você mesmo”.

²⁶⁰ Ver texto no Anexo C

amados, liderados por Konstantin Serguêievitch e Vladimir Ivanovitch!”. Depois, imaginando que os atores talvez pudessem mudar o comportamento, ela conta que “Stanislávski conversou conosco por muito tempo, disse muitas coisas boas e encerrou a conversa com seu conselho sábio e imutável: ‘Não sejam presunçosos!’”.

Este episódio é significativo por contrastar diretamente com aquilo que conta Stanislávski acerca de sua primeira experiência com um estúdio teatral, isto é, a sua participação pouco duradoura no projeto de 1905, que vinha sendo desenvolvido em parceria com o antigo ator do TAM, Vsevolod Meierhold. Ali, neste estúdio jamais inaugurado chamado de “Estúdio da Rua Povárskaia”, Stanislávski (1889, p.396) ficou desiludido com o que viu e, precisamente por isso, escreveu sobre isso em *Minha vida na arte* anos depois. Contou como o ensaio de *A morte de Titangiles* havia sido marcado para uma determinada data e como, ao vê-lo, tudo se fez claro. Ele percebeu que os atores, jovens e inexperientes, por mais que houvessem conseguido mostrar suas novas experiências em pequenos fragmentos, não conseguiram fazê-lo com uma peça maior de conteúdo interior e delicado. Houve ali algo de infantilidade e o diretor de cena tentava encobrir com seu próprio talento os demais artistas cênicos, tratando-os e moldando-os como se fossem argila. A grande queixa de Stanislávski foi que naquele momento ele se viu diante de atores sem técnica e incapazes de colocar em prática suas ideias. Isso fez com que o Estúdio da Povarskaia, primeira tentativa de estúdio de Stanislávski, fosse frustrada, e o diretor entendesse que:

os planos interessantes do estúdio se transformaram numa teoria abstrata, numa fórmula científica. Mais uma vez me convenci de que entre os sonhos de um diretor de cena e sua realização há uma grande distância, de que o teatro existe em primeiro lugar e sem ele não pode sobreviver, de que a arte nova precisa de novos atores com uma técnica completamente nova. E já que no estúdio não havia tais atores, sua triste sorte me parecia clara. (STANISLÁVSKI, 1889, p.396)

O interessante quando olhamos para esta contraposição existente entre o estúdio de 1905 e o de 1912 é percebermos não apenas como trabalhos feitos de forma diferente geram resultados totalmente distintos, senão também que: 1) a visão de mundo e as concepções teatrais de Sulerjitski estavam muito mais próximas das de Stanislávski do que as de Meierhold e isso influenciou diretamente no trabalho final apresentado; 2) a experiência de 1905 definiu as pesquisas futuras de Stanislávski; e 3) no Primeiro Estúdio do TAM parece começar a despontar o tipo de ator buscado há quase dez anos por Stanislávski. E isso é,

provavelmente, em grande medida, devido ao trabalho realizado a partir do Sistema e do novo tipo de pedagogia teatral em desenvolvimento.

Por fim, trago ainda sobre *O naufrágio do Esperança* um pequeno trecho do diário de Blok, que, ao assistir à apresentação da peça realizada em 25 de abril (7 de maio) em Petersburgo, escreveu:

O verdadeiro prazer dos atores na atuação. Recorda os velhos tempos do Teatro de Arte. Um ensemble. Ainda que sem convicção, é possível destacar dois (o ‘velho’ – de Tchekhov (sobrinho de Anton Pavlovitch) e o ‘contador’ Sushkevitch). As cenas de massa, os sons do mar e os sinos dos vapores, o cenário: o fascínio da simplicidade. O público chora. Todos atuam com os músculos e em círculo, raramente saindo da personagem. Tudo foi feito sem a ajuda dos mais velhos (mesmo o diretor é jovem), apenas com o espírito compenetrado em seu trabalho. (IVANOVNA, 2010, p. 577, tradução nossa).

Quanto a este trecho, trago-o para o trabalho por revelar mais uma particularidade do Primeiro Estúdio tão habitualmente comentada pelos críticos teatrais e, mais tarde, até mesmo pelo próprio Stanislávski (1989) em *Minha vida na arte*, isto é: o valor que os atores e diretores deste laboratório teatral davam à simplicidade em cada um de seus cenários. As montagens feitas no estúdio fascinavam e chamavam a atenção não apenas porque procuravam, antes de tudo, dar ao público, por exemplo, a “impressão do bar” (em *O dilúvio*) ou a “impressão da oficina de brinquedos” (em *O grilo na lareira*) mas porque, ao mesmo tempo, isso os distanciava muito do habitual, já que “A pobreza dos cenários contrastava nitidamente com a decoração dos espetáculos do TAM [...]” (RUDNITSKI, 1990, p.182, tradução nossa).

Voltando para os principais acontecimentos do Primeiro Estúdio, em 3 (15) de abril, os atores realizaram um ensaio aberto de *A festa da paz*, segunda grande peça montada pelos alunos do estúdio e Stanislávski aprovou o que assistiu, outra vez sendo isso muito diferente do que havia acontecido quando presenciou o primeiro ensaio de *A morte de Titangiles* no Estúdio da Povarskaia.

Entre 6 e 7 (18 e 19) de abril, Stanislávski escreveu à atriz Olga Vladimirovna Gzovskaia que a peça correu bem, embora ele a achasse pesada e enfadonha. De qualquer modo, é interessante notar que nesta mesma carta ele menciona os resultados do Estúdio no decorrer deste primeiro ano como tendo sido brilhantes e diz que o espaço já conseguirá arcar com os próprios gastos ao fim da temporada.

Nessa época, além disso, Stanislávski está procurando uma nova instalação para o Estúdio devido a uma proibição de apresentações públicas feita pelo corpo de bombeiros.

Tanto que o diretor menciona nesta sua carta o fato de a última apresentação da peça *A festa da paz* ter precisado acontecer no Clube da caça e não no espaço habitual do estúdio.

A preocupação de Stanislávski em encontrar um novo alojamento para o estúdio, aliás, é constante nessa época. Em carta a Igor K. Alekseiev²⁶¹, escrita em 20 de julho (1 de agosto) de 1913, encontramos o seguinte lamento de Stanislávski (2015, n.p., tradução nossa):

Sobre mim não digo nada. Você conhece tudo tão bem. Passo o dia inteiro escrevendo, só que desta vez não são anotações, mas cartas: quantas são!! Meu deus, e todas elas inadiáveis. Fico cerca de três horas sentado à mesa todos os dias. Metade do tempo é gasto na correspondência sobre o estúdio, na questão do apartamento. É uma correspondência tão complexa, em que eu preciso traçar planos e adivinhar o que houve, o que está havendo e o que pode acontecer. O mais terrível é: não há um apartamento, estamos sendo expulsos do antigo, não temos onde colocar nossos bens, eu fico quebrando a cabeça, [pensando] em como sair dessa posição, sentado aqui, à distância. Em breve todos vamos nos juntar e não há nem sombra do apartamento. Ai está um lado escuro da vida.

Em evidente oposição a isso, é curioso ver como uma série de cartas mostra a animação de Stanislávski após encontrarem um novo local de trabalho para o estúdio²⁶² e como essa alegria aumenta gradativamente. Em 27 de agosto (8 de setembro), Stanislávski (IVANOVNA, 2010, p.577, tradução nossa) escreve à esposa que:

O estúdio está uma bagunça completa. A instalação é boa. Estão bem dispostos. Começaram os ensaios de duas peças: ‘Os kalikis’ (Volkenshtein) – o diretor é Boleslávski e ‘O grilo na lareira’ de Dickens – o diretor é Sushkevítch. Logo começarão mais duas: ‘O soldadinho de Chocolate’ Shaw (Boleslávski) e uma pequena opereta (Offenbach²⁶³ ou outro) – Vakthângov.

Em 31 de agosto (12 de setembro) de 1913, Stanislávski (IVANOVNA, 2010, p.577, tradução nossa) escreve, novamente para Lilina, mas desta vez com grande animação: “O estúdio está se construindo, a instalação é esplêndida, há vida e fé total no trabalho...”. E em 25 de setembro (7 de outubro) de 1913, diz à filha²⁶⁴ que:

Há muito tempo não havia uma atmosfera tão boa no teatro. O estúdio deu a todos um trabalho e trouxe todas as direções para um mesmo denominador. E o trabalho é agradável. Agora, o teatro está dando ao estúdio uma boa, aliás, uma excelente instalação (a praça do General-

²⁶¹ Igor Konstantinovitch Alekseiev (1894-1975), filho de Stanislávski.

²⁶² Novamente na Tverskaia.

²⁶³ Jacques Offenbach (1819-1880), compositor e violoncelista francês.

²⁶⁴ Kira K. Alekseieva(1891-1977), filha de Stanislávski.

governador em frente ao monumento de Skobeliev²⁶⁵). Ainda não está pronta, mas muito em breve vai ficar. O trabalho dos jovens está em toda parte. (op.cit., tradução nossa)

Por fim, em 28 de outubro (9 de novembro) do mesmo ano — data de abertura da nova temporada do estúdio, na Tverskáia, edifício Varguin — toda a trupe do Teatro de Arte, bem como seus colaboradores e alunos, estão presentes e ouvem Vladímír Nemiróvitch-Dântchenko falar sobre as tarefas do estúdio e o planejamento de trabalho.

Durante a temporada, o estúdio consegue outra vez resultados surpreendentes. Por exemplo, em 15 de novembro, é apresentada a peça *A festa da paz* sob direção de Vakthângov. A respeito desta encenação, o crítico Serguei Iablonski²⁶⁶ escreve para a edição de 16 de novembro do jornal *Русское слово* (Palavra russa) o artigo “O Estúdio do Teatro de Arte. ‘A festa da paz’”(op.cit., p.578-9, tradução nossa):

No edifício público em frente ao monumento a Skobeliev há uma placa de alfaiate na entrada e ali mesmo, perto, uma pequena tabuinha com a inscrição: ‘Estúdio’. Não existe acesso para os cocheiros ou multidões, isso porque a sala de espetáculos é para cento e sessenta pessoas. Não é uma sala, mas um grande cômodo, o chão é elevado como um anfiteatro (пол в ней приподнят амфитеатром), e não há palco algum e nem qualquer linha separando a cena da platéia. Quando a cortina de lona cinza foi aberta, estávamos no mesmo cômodo com os intérpretes. Um passo a mais, e ele está ao meu lado; se quem anda sou eu, fico ao lado dele... Seria arte? Se for, isso realmente não foi alcançado por meio de gritos, braços se agitando ou olhos arregalados, mas por uma simplicidade de tom absolutamente extraordinária, uma simplicidade não alcançada nem pelo Teatro de Arte, uma simplicidade terrível e muito mais difícil de atingir do que qualquer tipo de elevação. As pessoas falam baixo, de forma cotidiana, e sob essa calma, ‘o caos se agita’. Deus esteja convosco, senhores! Não sei quão grandes são seus talentos; não sei o que vocês tem exatamente, se vem de Deus ou sabe se lá, de seus sábios professores: só sei que o espetáculo de ontem foi uma performance incrível, e eu sinceramente desejo que a chama de vocês arda futuramente — pois vocês estão todos no futuro — com brilho, alegria e beleza ...²⁶⁷

²⁶⁵ Mikhail Skobeliev - general russo, conquistador da Ásia Central. Famoso por seu heroísmo durante a Guerra Russo-Turca de 1877 a 1878, quando a Rússia desejava obter acesso ao Mar Mediterrâneo.

²⁶⁶ Serguei Viktorovitch Potressov (1870-1953), também conhecido pelo pseudônimo de Serguei Iablonski. Poeta, jornalista, crítico literário e teatral.

²⁶⁷ Curiosamente, foi após ver a essa apresentação que Sulerjítiski escreveu em seu diário um texto bastante longo sobre a histeria no teatro. Afinal, nem ele e nem Stanislávski ficaram muito contentes com o resultado de *A festa da paz*. O texto de diário em que Sulerjítiski fala acerca deste assunto encontra-se traduzido como anexo em meu livro (MERINO, 2019) da coleção CLAPS. Há também uma tradução deste mesmo texto disponível na Revista Moringa – Artes do espetáculo. Cf. SULERJÍTSKI, L. **Dos diários**. Tradução: Daniela S. T. Merino. **Revista Moringa**. Artes do espetáculo, João Pessoa, v.6, n.2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27190>. Acesso em: 8 jun. 2020.

Para finalizar, sobre a peça *Kaikhi perekhojie*, dirigida por Stanislávski e apresentada pela primeira vez em 17 (29) de abril de 1914 durante uma turnê em São Petersburgo, temos a seguinte crítica, escrita por Liubov Gurievitch²⁶⁸(IVANOVNA, 2010, p.579, tradução nossa) para o jornal *Речь* (O discurso):

Em todas as partes desta encenação, tanto nas cenas contidas, quanto nas de forte patetismo, de algum modo mais ásperas e grosseiras, sentem-se vislumbres de uma verdadeira criação artística, e o drama do jovem autor se revela em todo o seu conteúdo ideológico e psicológico, emociona, deixando na alma um sentimento poético brilhante apesar da trágica conclusão.

3.2.3. O Sistema e o Yoga na Prática

“Esforço”, “Estudo”, “Prática” e “trabalho” são palavras que aparecem constantemente quando falamos sobre ou a partir de Stanislávski. Todos são unânimes neste ponto e basta ler *Minha vida na arte* ou quaisquer outros livros escritos por seus alunos posteriormente para obtermos essa confirmação. Mesmo em um Rascunho para o prefácio original de *O trabalho do ator*, Stanislávski fala sobre a importância de aplicar uma teoria, acrescentando que no caso de o seu livro não ter algum benefício prático, sua leitura terá sido inútil.²⁶⁹ Outro exemplo é o que diz Smeliánski([s.d.], n.p., tradução nossa), isto é:

Fazendo justiça a todos os outros princípios da arte teatral, Stanislávski se esforça para estudar, conhecer e, em seguida, expressar em palavras (transmitir ao futuro) as bases internas e as leis da profissão do ator. *Do ponto de vista do artista* isso, e apenas isso, explica a inteireza do sistema, as suas contradições e o caráter aberto, dirigido para as buscas por caminhos conscientes cada vez mais novos em direção aos segredos do inconsciente secreto, as fontes com as quais se alimenta o ator-artista em contraste com o do ofício.

²⁶⁸ Liubov Gurievitch (1866-1940), editora, tradutora, jornalística e crítica russa.

²⁶⁹ Cf. *O trabalho do ator*, diário de um aluno, p. XXVIII. Ali, Stanislávski (2017, p. XXIX) diz também: “Tenho medo da impaciência, tão característica dos atores (não dos verdadeiros atores), e por isso gostaria de lembrar uma verdade elementar que é fácil de esquecer: m sistema precisa se tornar tão familiar que você acabe se esquecendo dele. É só depois que ele se tornou parte da sua carne, sangue e coração, que se pode começar, inconscientemente, a obter um real benefício dele./ Você deve absorver e filtrar qualquer sistema por você mesmo, torná-lo seu, manter sua essência e desenvolvê-lo à sua própria maneira.”

E, ainda, o capítulo “Conversa inicial e começo dos trabalhos práticos”²⁷⁰, do livro de Toporkov, onde o ator nos conta sobre a primeira fala de Stanislávski acerca de como seria o trabalho no estúdio de Ópera e Arte dramática:

A arte do Teatro de Arte é tal que requer a renovação constante, o trabalho constante sobre si mesmo. [...] Nossa arte é viva e como tudo o que vive, encontra-se em movimento e desenvolvimento. Algo que ontem foi bom, hoje já não serve mais. [...] Essa arte é bela. Repito: essa arte requer trabalho constante e árduo sobre si mesmo. [...] Nossa arte é muito frágil e se seus criadores não se preocupam constantemente com ela, não a movem adiante, não a desenvolvem, não a aperfeiçoam, ela rapidamente perece. [...] Nossa arte é coletiva. Intérpretes isoladamente bons num espetáculo não nos agradam. É preciso pensar o espetáculo como uma combinação harmônica de todos os elementos, como uma obra de arte inteira, completa. [...] (TOPORKOV, 2016, p.175-6)²⁷¹.

Se o trabalho constante era algo tão importante para Stanislávski — e também para Sulerjítiski, sempre lembrado como alguém com uma extraordinária capacidade para “arregaçar as mangas” — e, se, do mesmo modo, não se pode falar em um estúdio teatral sem trazer para o discurso a palavra “prática”, então seria impossível encerrar sobre a vida e evolução do Primeiro Estúdio do TAM sem olhar para este item. Assim, vejamos mais de perto um pouco sobre o caráter prático dos trabalhos realizados diariamente dentro do estúdio.

Em primeiro lugar, é fundamental recordarmos o caráter coletivo do estúdio. Ali, tudo era feito em grupo e, não por acaso, Sulerjítiski se posicionava com rigor quando via qualquer atitude capaz de interferir no andamento do grupo²⁷². Ele apelava ao coletivo das mais diversas formas e, para citarmos um exemplo, no dia 8 (20) de outubro de 1915, ocupou-se disso ao escrever uma longa carta²⁷³ presente no livro de registros do Estúdio²⁷⁴:

²⁷⁰ Neste capítulo, Toporkov fala sobre a importância da sinceridade, da coragem e do constante trabalho sobre si mesmo, aspirando a tornar-se um mestre.

²⁷¹ Outro bom exemplo disso é o que diz Toporkov (2016, p.96) sobre ter aprendido a importância do trabalho com Stanislávski: “Sem trabalho, nada acontece, e é valioso apenas aquilo que é adquirido com trabalho” – dizia Stanislávski.” Em sua obra, o ator se recorda ainda da seguinte fala de Stanislávski “Não esperar de mãos cruzadas que [o formalismo] passe, mas trabalhar. Alguém deve se preocupar em manter vivas as raízes da autêntica, grande e verdadeira arte, que hoje está sufocada sob as ervas daninhas. Podemos ficar tranquilos, pois chegará o tempo em que essas raízes brotarão e florescerão magnificamente. As ervas daninhas serão destruídas, mas é preciso manter as raízes vivas.” (TOPORKOV, 2016, p.129)

²⁷² É comum os estudiosos russos falarem sobre como Sulerjítiski chegava a interromper ensaios quando algo considerado errado (grosserias com funcionários, por exemplo) acontecia dentro do Primeiro Estúdio.

²⁷³ Esta carta encontra-se traduzida na íntegra em meu livro sobre Sulerjítiski (MERINO, 2019, p.92-6). Em tal missiva, de maneira geral e por meio de exemplos, Sulerjítiski critica a mesquinhez do ser humano e pede que os alunos sejam mais condescendentes e amorosos com os outros funcionários do lugar, que pensem em suas vidas áruas e que levem arte a eles em vez de tratá-los mal. Há, em cada uma de suas palavras, um claro apelo para que todos trabalhem coletivamente e se auxiliem entre si.

²⁷⁴ Sobre este livro, é muito interessante também um relato de Mikhail Tchekhov (2020, p.248) disponível na revista RUS, no qual podemos perceber como Sulerjítiski era rigoroso e ao mesmo tempo preocupado com o

Senhores estudantes,

Chamarei sua mais séria atenção para as coisas que desonram o Estúdio de vocês [...] Falo sobre a atitude de vocês com relação aos empregados. Não se deve aproveitar do trabalho destas pessoas sem prestar atenção em como elas vivem, em que condições, como dormem, como se vestem, como descansam, se têm lugar e tempo para almoçar, se não vivem no lodo, etc. O trabalho é muito árduo; vocês tomam delas o dia e a noite, mas dão apenas o ordenado e mais adiante cospem nelas completamente. [...] Prestem atenção vocês mesmos para que tudo isso seja mais humano. Não sejam passíveis de uma vergonha injustificada e, ainda que só um pouquinho, reconheçam como vivem estas pessoas que carregam por vocês o trabalho braçal, e se tentarem algum dia incluir qualquer gotinha de prazer em suas vidas, acreditem que essa gotinha não desaparecerá. [...] Eu gostaria que cada empregado pudesse dizer ‘nosso Estúdio’ tanto com amor quanto com um sentimento caloroso. E, além do mais, precisamos refletir sobre isso, de modo geral, para que o Estúdio seja mais caloroso e confortável a cada membro seu. Precisamos nos unir mais. Precisamos dar mais lugar ao trabalho dos outros [...] Não fiquem só agitando os braços e dizendo que isso é indispensável. Aí está a nossa força [...] Cada um deve se lembrar que apenas aquele que disser para si mesmo ‘Eu sou um estudante de teatro!’ poderá se tornar um estudante de teatro do Estúdio e que a partir deste momento vai acreditar que justamente dele depende toda a existência do Estúdio, de sua atenção e preocupação com cada aspecto da vida do Estúdio, de sua condescendência, de sua prontidão para trabalhar e doar o seu tempo, seu trabalho, sua experiência e muito, muito, muito mais. Quanto mais você sacrifica, mais ganha. Isso não é da crestomatia, mas da vida: olhem para a vida de todos os membros do Estúdio e vocês verão que é assim. Lembrem-se apenas de que vocês devem o quanto antes se sentir fortemente unidos entre si e fortemente unidos com aquele que os criou: o Teatro de Arte. (MERINO, 2019, p.92-6)

Esse caráter coletivo dos estúdios é também lembrado por Labáki e Vássina (2015, p.95), quando dizem que a concepção de laboratório esteve desde cedo fundamentada nos estúdios russos do TAM. De acordo com os autores, entre os princípios stanislavskianos que mais levaram adiante as atividades do Primeiro Estúdio estiveram, em primeiro lugar, a noção

trabalho dentro do Estúdio. Nas palavras de Mikhail Tchekhov: “Súler colocou no estúdio um livro em que cada um de nós podia anotar pensamentos sobre nossos espetáculos em curso e sobre a arte em geral. Súler atribuía grande significado a este livro. Tal como um Evangelho num facistol, ele ficava numa prateleirinha inclinada e especialmente construída perto da porta da sua sala no terceiro andar. Frequentemente ele dava uma espiada no livro e, embora soubesse de cor tudo o que havia ali, mesmo assim lia-o com atenção e seriedade. / Uma vez, passando pelo andar de cima, abri esse livro e desenhei nele caricaturas de Súler, Vakthângov e de mim mesmo. / Desenhei e desci correndo. / Quase que na mesma hora ressoou lá em cima um grito: “Quem fez isso? Quem se atreveu? Meu Deus, o que é isso?” / Havia um ensaio na sala de baixo. / Todos se detiveram e apuraram os ouvidos. / A voz de Súler se aproximava. Seus passos rápidos soavam pela escada. Ele gritava de um jeito cada vez mais furioso e assustador. Já estava correndo pela sala vizinha. / Escancarando as portas, sem fôlego e pálido pela corrida, ele gritou: “Preciso saber imediatamente, agora mesmo: quem teve a coragem de desenhar algo ali, no livro? Falem agora mesmo: quem?” / Levantei-me. “Fui eu, Leopold Antônovitch.” / “Pois muito bem, o que o senhor – pronunciado sem pensar muito e com a respiração ainda pesada – pois bem, ainda que desenhem, o que há de mau nisso. – e abrindo bastante os braços – Grande coisa, que crime. Como vai o ensaio? Muito bem, vamos, me mostrem.” / Dentro de um minuto ele já estava absorvido por completo pelo trabalho.”

de conjunto e de trabalho coletivo, ou seja, a hoje tão conhecida frase de Stanislávski ‘amar a arte em si, e não a si mesmo na arte’. Era essa a sua principal máxima, já muito presente no TAM e grande inspiradora da ética do trabalho no Estúdio, em que a ideia de coletivo foi levada ao ápice.

Faço questão de reforçar esta ideia de coletivo, já que ela será muito importante nos trabalhos práticos realizados no Estúdio, bem como para a noção de utopia.

Exemplo dessa importância dada ao coletivo é o que diz em suas recordações sobre Sulerjítiski a atriz Serafima Bírman. Ela fala sobre o extremo rigor que Sulerjítiski exigia de seus alunos na prática; o exibicionismo era punido como uma atitude antissocial e todo o trabalho era guiado por regras como: 1) não podia haver distrações e apenas os envolvidos com a peça a ser apresentada poderiam estar no estúdio antes e durante a realização do espetáculo (os demais, de jeito nenhum); 2) o silêncio por trás das cortinas deveria ser quase sepulcral durante uma encenação²⁷⁵; 3) todos precisavam ser absolutamente responsáveis e não se dispersar durante o trabalho²⁷⁶; 4) os atores mais velhos tinham a obrigação de ajudar os mais novos em sua evolução artística e pessoal.

Tudo isso nos mostra ser impossível dissociar a prática pedagógica de Sulerjítiski de sua obstinação por uma justificação ética do fazer teatral. Ou seja, ao mesmo tempo em que auxiliava os artistas do estúdio no desenvolvimento de suas próprias consciências artísticas, Sulerjítiski se empenhava também em estimular determinados tipos de comportamento. De acordo com Scandolara (2006, p. 76-7):

A atividade pedagógica baseada no ‘sistema’ não poderia, portanto, tornar-se um instrumento de massificação, de produção de uma nova série de clichês cênicos. Para Sulerjítiski ela se apresentava como uma possibilidade de auxiliar pessoas dispostas a se empenhar integralmente em seu ofício a produzirem um mergulho em sua própria individualidade, em busca de materiais orgânicos o suficiente para provocarem uma poderosa e transformadora experiência do humano.

Além do rigor e da busca pela ética de trabalho, Sulerjítiski dava muito valor à criatividade. Ainda de acordo com Birman, ele o fazia num tempo em que o Teatro de Arte ainda estava tateando e tentando definir o papel da intuição dentro do fazer artístico teatral.

²⁷⁵ Birman recorda que isso chegava a beirar o absurdo. Ela narra o caso de um aluno que chegou ao camarim e estava apenas lendo um jornal em silêncio, mas, ainda assim, foi expulso de lá por Sulerjítiski como se fosse um elemento externo. O estudante se ofendeu e registrou isso no “livro de reclamações” do estúdio.

²⁷⁶ Ao falar sobre essa última exigência, Birman diz que o estilo de Súler era arcaico, mas que deveria estender-se para qualquer teatro moderno.

Na opinião da atriz, aliás, isso se aliava perfeitamente às buscas stanislávskianas, já que “Um dos méritos do sistema de Stanislávski reside precisamente no fato de que ao introduzir uma racionalidade elevada no processo criativo do ator, ele destrói a racionalidade.” (POLIAKOVA, 1970, p.617, tradução nossa) Ao tocar neste ponto, a atriz diz que:

Sulerjítiski há muito já havia fundido toda a sua vida com as buscas de Konstantin Sergueievitch. Não coube à Stanislávski a incumbência de criar atores de um novo tipo: cultivar uma geração de seguidores leais ao novo ensinamento se tornou objetivo do próprio Sulerjítiski. Ele honrou o trabalho, trabalhou em si mesmo e nos forçou a trabalharmos sobre nós. Havia muito trabalho. ... Stanislavski juntou em si a prática e a teoria do teatro, então ele definiu duas tarefas diante de Sulerjítiski e do estúdio: 1) desenvolver um método criativo (a ciência da criação do ator), 2) criar fortes quadros a partir dos jovens atores.... (POLIAKOVA, 1970, p.617, tradução nossa).

Desde a época em que Sulerjítiski começou a dar aulas, na escola de Adáchev, em 1911, foi assim: com Sulerjítiski dando vida à teoria proposta por Stanislávski. Ao falar de sua experiência como aluna da escola de Adáchev²⁷⁷ e das primeiras aulas com Sulerjítiski, outra atriz do estúdio, Lidia Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.589, tradução nossa), diz que:

Assim, começaram as nossas aulas com L. A. Sulerjítiski. Nelas, pela primeira vez esbarramos no conhecimento das buscas e descobertas de K.S. Stanislavski no campo da criação do ator, entramos em contato com um novo método²⁷⁸ de acesso à formação do ator, com novas técnicas de trabalho sobre trechos, sobre o papel. Em uma palavra, Leopold Antonovich foi para nós o arauto daquelas verdades imutáveis iniciais que Konstantin Serguêievitch posteriormente enriqueceu com suas novas descobertas no campo da arte teatral e incorporou tudo isso no harmonioso "sistema Stanislávski".

²⁷⁷ É interessante o que diz Lidia Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.586-604) sobre o primeiro dia de aula com Sulerjítiski. Os alunos estavam esperando pelo novo professor, mas quando Sulerjítiski passou por todos, com sua baixa estatura, sua barba e a camisa de lã macia, pensaram que fosse o eletricitista. Às cinco da tarde, quando Adáchev entrou e apresentou Sulerjítiski a todos, dizendo “Aqui está, meus amigos... Peço que o amem respeitem. Este é o nosso novo pedagogo, Leopold Antônovitch Sulerjítiski.” Lidia Deikun diz que foi uma completa decepção por parte de todos os atores. Em suas palavras: “Como? Então é este o rebelde, amigo de escritores conhecidos, amado por todos os atores do Teatro de Arte, o diretor, amigo de Stanislávski, que pratica na vida as suas buscas na região da criação cênica!” A atriz diz ainda que Sulerjítiski percebeu a decepção geral, mas sorriu de forma traquinas em resposta para a saudação incoerente e convidou que se sentassem em círculo. Depois que Adáchev foi embora, Lidia Deikun diz não se recordar agora — no momento em que escreve o texto sobre Sulerjítiski, anos depois — com detalhes do que ele falou, porém uma coisa ficou gravada em sua memória: o fato de que ele havia pintado para todos perspectivas atraentes acerca do trabalho futuro. Olhava para cada um dos alunos com curiosidade e falava sobre as descobertas de Stanislávski no campo da criação cênica. Essa primeira conversa acabou aproximadamente à uma hora da manhã, ao que Deikun (POLIAKOVA, 1970, 588, tradução nossa) conclui, dizendo: “Nós havíamos sido conquistados. Esquecemos nossos ingênuos sonhos românticos sobre o ‘lobo do mar’: diante de nós estava uma pessoa próxima de nós, amada desde o primeiro encontro, o vivo Sulerjítiski.”

²⁷⁸ Ela usa mesmo a palavra método aqui, e não sistema.

Ou seja, desde as aulas em Adáchev o Sistema, ainda em estágio embrionário, era aplicado e, de acordo com a atriz, isso acontecia tanto por meio de conversas, quanto de testes, exercícios e études. “E é preciso dizer” continua Deilkun, “que nós, discípulos de Leopold Antônovitch, encantados por ele, nos entregamos com fé ilimitada a todo tipo de experimentos e buscas da verdade orgânica em cena.” (POLIAKOVA, 1970, p.589, tradução nossa).

Falando então acerca das questões realmente práticas e dos exercícios vivenciados pelos alunos, a própria Deikun (POLIAKOVA, 1970) se encarrega de nos dar uma mostra disso em seu texto. A atriz nos conta, por exemplo, como os atores faziam improvisos – ora sérios, ora engraçados, mas sempre buscando trabalhar o sentimento de fé e ingenuidade que despertam a fantasia criadora²⁷⁹. E isso era realizado onde quer que estivessem, mesmo quando eles passeavam fora do estúdio. Ou seja, Sulerjítiski estimulava-os e recomendava que observassem o mundo ao redor com curiosidade, sem perder um único acontecimento sequer e para, em seguida, guardar tudo o que viam “em um compartimento especial do cérebro”, conforme a atriz diz que ele sugeria.

Outro ponto importante relatado por Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.590, tradução nossa) diz respeito à questão de aproveitamento do tempo:

Exigia-se de nós uma distribuição muito precisa do tempo. Uma hora antes das aulas devíamos nos reunir, ficar concentrados e dirigir toda a nossa atenção ao trabalho que viria. Por causa disso Leopold Antônovitch recomendava que passássemos as horas livres da maneira mais despreocupada possível. ‘Saíam para passear, divirtam-se com os companheiros, cantem, dancem: esqueçam a escola e as aulas’.

Sobre o tempo, aliás, ela diz que muitas vezes, por estar envolvido com os ensaios de *O pássaro azul* no TAM, ele chegava ao estúdio às dez horas da noite e não às cinco ou seis, como era esperado. Mesmo assim, exigia que não desperdiçassem sua energia com ninharias ou tagarelices enquanto o esperavam. Os atores deveriam deitar em seus bancos e aguardar em silêncio absoluto.

Também são mencionados pela atriz como ponto importante os trabalhos feitos com vaudevilles. A atriz relembra um vaudeville intitulado “O vizinho e a vizinha”, no qual ela

²⁷⁹ A respeito da fantasia criadora, gostaria de lembrar o que diz Edgar Morin (2004, p. 21), i.e: “A importância da fantasia e do imaginário no ser humano é inimaginável; dado que as vias de entrada e de saída do sistema neurocerebral, que colocam o organismo em conexão com o mundo exterior, representam apenas 2% do conjunto, enquanto 98% se referem ao funcionamento interno, constituiu-se um mundo psíquico relativamente independente, em que fermentam necessidades, sonhos, desejos, idéias, imagens, fantasias, e este mundo infiltra-se em nossa visão ou concepção do mundo exterior.”

atuou com o ator Vaghângov. Durante a apresentação deste vaudeville²⁸⁰, Evguenie Vakthângov pôs-se a tossir e Sulerjítiski, voltando-se para ele com o seu temperamento indomável, disse-lhe que a tosse, bem como o jeito de andar, não poderiam ser iguais dentro e fora de cena, isto é, que não se podia tossir num palco tal como se tosse na vida.

De acordo com a atriz, tanto Stanislávski quanto Sulerjítiski gostavam bastante de trabalhar com os vaudevilles, pois acreditavam nesse gênero como sendo muito importante para a educação da juventude teatral. Talvez porque, como diz Stanislávski mais de uma vez em *Minha vida na arte*, é perigoso para o ator tentar fazer algo acima de suas forças e, quando isso acontece, “apelamos naturalmente para toda sorte de subterfúgios, ou seja, desviamos-nos da rota principal.” (STANISLÁVSKI, 1989, p.136) Mas, se como vimos, Sulerjítiski e Stanislávski tentavam combater todos os clichês e, conseqüentemente, toda sorte de subterfúgios, é natural que apelassem para os gêneros mais simples em vez de começar com dramaturgias mais extensas.

Ao falar sobre as conclusões obtidas a partir dos trabalhos feitos com os vaudevilles, Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.590, tradução nossa) rememora:

Ser extremamente ingênuo em cena, conseguir justificar para si qualquer situação, até mesmo a mais disparatada, perceber tragicamente cada dificuldade insignificante, mudar com facilidade da ação para uma cançoneta e para a dança: ai está o que conseguiam nossos professores de nós por meio da interpretação de um vaudeville no palco.

Além dos trabalhos com vaudevilles, a atriz menciona o fato de eles continuamente brincarem e não perceberem que estavam trabalhando como atores. Como no caso em que, certa vez, fora do estúdio, Sulerjítiski e Vakthângov se fizeram passar por bêbados e, mesmo quando apareceu um policial, eles não saíram de seus “personagens”, deixando para a própria Deikun a difícil missão de não permitir que o policial os levasse.

Tudo isso é relevante a partir do momento em que revela não apenas como os atores se empenhavam em trabalhar a fé cênica e outros elementos do Sistema, mas também que o faziam de maneira leve e alegre. Após contar sobre esses “études” feitos na rua (a atriz relembra mais de um), Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.603, tradução nossa) conclui:

Ai estava um dos milhares de exercícios que ele usava para que sempre estívéssemos em um estado criativo consciente: tudo o que ele fazia era colorido com alegria, diversão e humor autênticos. Oh, como

²⁸⁰ Não fica claro se ela está narrando uma experiência vivida em Adáchev ou no estúdio.

ele tinha estoque de tudo isso! Ele dizia que antes de começar a trabalhar (inclusive antes do drama) era preciso rir bem, para encher todo o seu ser com alegria.

Esse tipo de associação brilhante entre o trágico e o cômico, a seriedade e o riso, era algo típico a Sulerjítiski. Indo numa linha semelhante, vemos nas recordações deixadas por Mikhail Tchekhov (2020, p.252-253) que:

Ensaíamos “O dilúvio” por muito tempo e não foi fácil para nós. A peça não possuía um estilo expresso de maneira clara e não revelava a individualidade do ator. Não sabíamos se convinha representá-la como um drama ou uma comédia. Ambas eram possibilidades.

Optamos pela representação de uma comédia. Mas o humor logo se esgotou e os ensaios se desenrolavam sem entusiasmo nem alegria.

Leopold Antônovitch apareceu e disse: “‘O dilúvio’ é uma tragédia. Vamos ensaiar cada momento com toda a sinceridade e importância: como algo profundamente trágico.”

Dentro de meia hora a gargalhada estava em cena. Como tragédia, “O dilúvio” mostrou-se incrivelmente cômico.

Súler celebrou: ele havia restituído para nós o humor de “O dilúvio”. Logo a peça foi apresentada ao público.

Por fim, relacionado a tudo o que acontecia dentro do estúdio e foi dito até agora, encontram-se a extraordinária capacidade que Sulerjítiski tinha para se dedicar ao trabalho (à semelhança do que indicamos mais acima sobre Stanislávski), a energia que ele se empenhava em aplicar em cada atividade do estúdio e, por fim, a sua modéstia, isto é, o seu desinteresse pelo sucesso — um pouco na mesma linha do que diz Stanislávski (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.75) em um trecho de seu pequeno texto, hoje famoso, escrito após a celebração dos seus 70 anos²⁸¹: “E sucesso? Vaidade. Que chatice receber parabéns, responder cumprimentos, escrever cartas de agradecimento e dar entrevistas. Não, melhor ficar em casa e observar como uma nova personagem vai se formando dentro de mim.

A este respeito, é ainda a atriz Lidia Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.603-4, tradução nossa) quem nos deixa um revelador depoimento:

²⁸¹ Alguns dias após completar 70 anos em 17 de janeiro de 1933, Stanislávski teve um encontro com a atriz Nina Tikhomírova. Ela pediu que Stanislávski lhe escrevesse algumas palavras como recordação deste dia memorável. Ao que ele, pegando um pequeno pedaço de papel de embrulho de um buquê, escreveu: “Tive uma longa vida. Vi muito. Era rico. Depois fiquei pobre. Vi o mundo. Tive uma boa família, filhos. A vida espalhou-os todos pelo mundo. Procurei fama. Encontrei. Tive honras, fui jovem. Envelheci. Em breve será preciso morrer. Agora me pergunte: em que consiste a felicidade nesta terra? Em conhecimento. Em arte e em trabalho, no conhecimento da arte. Descobrir a arte em si, descobre-se a natureza, a vida do mundo, o sentido da vida, descobre-se a alma-talento. Não existe felicidade maior do que esta. E sucesso? Vaidade. Que chatice receber parabéns, responder cumprimento, escrever cartas de agradecimentos e ditar entrevistas. Não, melhor ficar em casa e observar como uma nova personagem vai se formando dentro de mim.”. (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.75)

Enquanto trabalhava, o seu coração ardia, mas o final chegava, e era necessário "colher os louros", mas Leopold Antônovich sempre desaparecia em algum lugar. Quando ele era nosso professor na escola, as melhores passagens eram dele, quando ele fazia de conta quê; e assim, ele nos ajudava um pouquinho, e nós mesmos fazíamos o principal. Algumas das melhores encenações do TAM em matéria de capacidade inventiva e buscas criativas ("O Drama da Vida", "Hamlet", "A Vida de um Homem", "Pássaro Azul") foram encenações de Leopold Antônovitch. É improvável que o amplo público soubesse disso.

Todas as invenções luminosas de "O pássaro azul" são dele. E quem sabe disso?

Quando nosso teatro foi criado, Leopold Antônovitch era nossa mente, coração, nervos e músculos. Vieram os espetáculos e ele se afastava com modéstia para o canto, e novamente nos dava a "doçura do sucesso".

Sua energia e capacidade para o trabalho eram inesgotáveis. Ele é quem depositou em nós um amor infinito pelo teatro, o respeito mútuo. Ele dizia: "Vocês podem brigar, se engalfinhar, podem odiar um ao outro, mas isso fora do teatro; dentro do teatro, começaram a trabalhar e deve haver apenas um grande amor entre vocês.

Apenas mais três pontos antes de encerrarmos esta subseção.

Em primeiro lugar, a questão da atmosfera de trabalho dentro do estúdio.

Os depoimentos de alunos e conhecidos também são unânimes a este respeito, mostrando como Leopold Sulerjítiski tinha uma grande capacidade para envolver a todos em uma atmosfera de alegria e, no caso do trabalho no estúdio, a atmosfera proposta pelo texto a ser encenado.

Evguênie Vakhângov (MERINO, 2019, p.70) conta como certa vez, em busca da atmosfera mais adequada para uma melhor aproximação com *O grilo na lareira*, Sulerjítiski pensou ser importante modificarem tudo e começarem os ensaios no Monasterio da Paixão:

outra vez tomou o lápis, fez um gesto qualquer de chamamento e nos disse: 'Não sei, talvez precisemos de uma aproximação particular com o 'Grilo', talvez precisemos começar os ensaios não como sempre fizemos, talvez o melhor seja irmos agora para o Monastério da Paixão, ficarmos lá em silêncio, voltarmos, acendermos a lareira, comermos ao seu redor todos juntos e lermos o Evangelho ao lado de uma vela.'

O ator Mikhail Tchekhov também fala a este respeito, demonstrando por meio de suas memórias como Sulerjítiski os embestia diariamente na atmosfera de bondade e alegria presente no texto de Dickens²⁸². Além disso, ele nos traz o interessante dado de que:

Absolutamente contrário àquele Súler da época do “Grilo” foi o do trabalho com “A festa da paz” de Hauptmann.

Pungente, nervoso e perspicaz, ele nos inseriu na atmosfera da peça, optando – juntamente com Vakhângov – pela complicada psicologia das “pessoas doentes”.

E foi diferente no período da encenação de “O dilúvio”.. (TCHEKHOV, 2020,p.253)

Sobre este ponto, aliás, não seria um equívoco dizer que muito provavelmente foi ali, dentro do estúdio, que Mikhail Tchekhov começou a observar e se interessar vivamente por esta questão da atmosfera. De tal forma que, posteriormente, deu atenção a este elemento em vários de seus textos (exemplo claro disso é a obra *Para o ator*, onde um capítulo inteiro é dedicado ao tema da atmosfera) e em seu próprio estúdio²⁸³. A atriz Maria Knebel (1967, p.73, tradução nossa), aluna de Tchekhov, recorda este ponto em *Вся жизнь* (Toda a vida)²⁸⁴:

Em suas aulas Tchekhov dedicava imensa atenção ao problema criativo que é a “atmosfera”.

— A atmosfera é sonora, — dizia ele. — Precisamos ser capazes de ouvi-la.

Nós fazíamos uma grande quantidade de exercícios e études para compreender o que era a “atmosfera”.

— Imaginem que vocês estão entrando na galeria Tretiakov, — Tchekhov nos fazia fantasiar. — Primeiro vocês estão andando pela grande escadaria de mármore, provavelmente não estarão indo com toda pressa por ela ... Agora caminhem mentalmente pelas salas. Se vocês forem sensíveis, então sentirão que na sala onde estão pendurados os [quadros] de Surikov²⁸⁵ há uma atmosfera, enquanto ali, onde está Levitan²⁸⁶, há outra. O lugar da ação é um só: a Galeria Tretiakov. O mesmo tipo de arte — a pintura, e mais precisamente a pintura russa — exerce influência sobre nós. Mas nessa influência

²⁸² Sobre esta sensação de atmosfera gerada pela peça trabalhada, lemos ainda que: “Na época do trabalho com ‘O grilo na lareira’ Leopold Antônovitch – que participou de todas as encenações como diretor artístico – revelou para nós a alma desta obra de Dickens. Como ele fez isso? Não através de discursos nem por meio de explicações ou pela interpretação da peça, mas pelo fato de que durante o trabalho ele mesmo se transformava num tipo dickensiano, principalmente em Caleb Plummer, o fazedor de brinquedos. / Não penso que ele tivesse consciência dessa transformação em si mesmo.” (TCHEKHOV, 2020, p.251)

²⁸³ O estúdio de Tchekhov teve muito de inspiração no Primeiro Estúdio do TAM e sobre isso logo falaremos.

²⁸⁴ Obra ainda não traduzida para o português na íntegra. Um de seus capítulos, porém, encontra-se disponível em português na obra: KNEBEL, M. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. Organização, adaptação e notas: Anatoli Vassíliev. Tradução e notas adicionais: Marina Tenório e Diego Moschkovich. Revisão técnica: Natália Issáeva. Posfácio: Adolf Shapiro. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

²⁸⁵ Vasíli Ivánovitch Súrikov (1848 – 1916) – pintor russo realista filiado ao gênero da pintura histórica. Pintou o famoso quadro da boiarda Morozova.

²⁸⁶ Isaak Ilich Levitan (1861 – 1900) – pintor de origem judaica filiado a correntes como o realismo e o impressionismo. Suas obras retratam a paisagem russa.

geral, contudo, distinguem-se particularidades individuais e cedemos a elas...

Mas deixemos para falar a respeito da influência que o estúdio exerceu sobre Tchekhov mais adiante.

Além da questão da atmosfera de trabalho diária, o yoga (segundo ponto ao qual pretendo chamar a atenção) foi uma atividade fundamental na vida do estúdio. Ao juntar o físico, o mental e o espiritual em sua meta por unir o espírito humano com o ser essencial, a prática do yoga parecia conectar-se perfeitamente aos objetivos do estúdio.

A presença do yoga no Primeiro Estúdio deve ser mencionada²⁸⁷ e estudada a partir do momento em que houve um apagamento desta prática durante o período soviético. Tcherkásski relembra como a partir de 1920 os ideólogos stalinistas passaram a fazer do TAM o cume do ‘realismo socialista’ (TCHERKÁSSKI, 2019, p.14) e, além disso, foram tiradas dos manuscritos de Stanislávski e publicações quase todas as menções ao yoga: “Na compreensão dos ideólogos stalinistas, o mestre da arte do realismo socialista não poderia extrair nada da doutrina mística dos monges indianos. Assim, então, começou o silêncio sobre uma das mais importantes fontes do Sistema” (ibidem,p.15).

Outros importantes pesquisadores da herança stanislavskiana, como Marie-Christine Autant-Mauthieu, dão atenção a este ponto do ofuscamento e da impossibilidade de hoje em dia continuarmos neste caminho:

Os praticantes ignoraram por muito tempo a importância maior da ioga e da filosofia oriental no ensinamento de Stanislávski. Ao longo de todo seu percurso, ele vai se apoiar na circulação do prana, trabalhar com a irradiação de energia e questionar-se sobre a parte de inconsciente no trabalho criador. Privilegia a espiritualidade e utiliza metáforas pouquíssimo materialistas. [...] cria-se um mito nos anos 1940 e 1950 a respeito do abandono de Stanislávski do trabalho interior, que parte do consciente para chegar ao inconsciente, no proveito de um dito ‘método’ das Ações Físicas, baseado no princípio de ação reação. [...] Uma leitura atenta dos estenogramas dos últimos anos mostra que, pelo contrário, Stanislávski nunca deixou de trabalhar em paralelo as duas linhas, a do espírito e a do corpo do personagem. (PIACENTINI; FAVARI org., 2014 p.25-26)

Aimar Labaki e Elena Vássina (2015, p. 117) trazem à tona a importância desta prática ao dizerem que:

Stanislávski foi a primeira pessoa, na arte dramática ocidental, a utilizar a prática e a filosofia milenares da ioga. A parte espiritual de seu pensamento encontra aqui uma correspondência perfeita, desde a ideia da transmissão dos ensinamentos do mestre para alunos até a aspiração ao aperfeiçoamento pessoal. Da noção de meditação na ioga

²⁸⁷ De acordo com Tcherkásski (2019, p.30)“O Primeiro Estúdio do Teatro de Arte, assim, tornou-se o território onde Stanislávski fundiu a antiga prática hindu à formação do ator”.

— e sua prática — é que derivaram os exercícios de concentração, indispensáveis para atingir o estado criador do ator. O conceito de prana usa, entre outras coisas, a noção de importância do plexo solar.

E, mais adiante, reforçarão a influência posterior desta prática enfatizando que “Um dos pilares da pedagogia no Primeiro Estúdio, a ioga, será usada mais tarde nos treinamentos do Segundo Estúdio (criado em 1916) e no Estúdio de Ópera do Bolchói” (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.119). Tendo isso em vista e, se como diz Serguei Tcherkásski, as primeiras experiências práticas com o yoga aconteceram dentro do Primeiro Estúdio²⁸⁸, precisamos recordá-las aqui, ainda que brevemente.

De acordo com Tcherkásski, ao que tudo indica, Stanislávski toma conhecimento da Doutrina do yoga em 1911, quando esteve na França. Ali, foi Nikolai Demídov (1884-1953), tutor de seu filho, bem como pedagogo teatral, diretor e seu assistente, quem lhe falou sobre a *Hatha-Yoga* pela primeira vez. No entanto, um olhar mais aguçado nos faz ver que

[...] segundo algumas fontes, Stanislávski poderia ter tido contato com as ideias dos filósofos hindus ainda antes, o que não é nenhuma surpresa: o interesse para com o Oriente permeava a arte na transição entre os séculos XIX e XX. Liev Tolstói, por exemplo, cuja influência sobre Stanislávski é reconhecidamente enorme, correspondeu-se durante muitos anos com Mahatma Gandhi; os clássicos orientais, como o Mahabharata, os Upanishades e os Vedas eram parte importante das leituras de muitos, à época – tanto do filósofo Vladimir Solovióv, do poeta Maximilian Voloshin, quanto do compositor Aleksáedr Skriábin, para citar alguns.” (TCHERKÁSSKI, 2019,p.27)

Tcherkásski não cita o nome de Leopold Sulerjítiski neste momento, mas logo adiante traz o interessante dado de que, segundo algumas versões, Sulerjítiski teria introduzido a Stanislávski a prática *dukhobor* da meditação matinal sobre as tarefas diárias. Ou seja, ambos sentavam-se relaxados e passavam mentalmente as atividades que seriam realizadas naquele mesmo dia. Isso, de acordo com o estudioso russo, certamente influenciou Stanislávski em práticas de como imaginar mentalmente as tarefas do papel.

Ademais, é constante a afirmação de que Leopold Sulerjítiski possuía grande influência do Oriente. Essa influência pode ser sentida em grande medida através de uma de carta²⁸⁹

²⁸⁸ Tcherkásski se refere a isso mais de uma vez em seu livro *Stanislávski e o yoga* até dizer, por fim, em sua conclusão: “Esse encontro, ocorrido pela primeira vez no início do século XX durante a criação da escola de educação de atores por Stanislávski, continua mesmo hoje a definir a pedagogia e a prática teatrais contemporâneas, tanto na Rússia quanto no mundo.” (p.114)

²⁸⁹ Ver carta no Anexo C.

escrita por Sulerjítiski (POLIAKOVA, 1970, p.497-9, tradução nossa) a Durássova²⁹⁰ em 8 (20) de dezembro de 1913.

Sulerjítiski principia esta carta dizendo que os dias se esvaem entre relações superficiais, falta de profundidade, e que os nervos tensos dos artistas ficam tensos, sendo que isso não deveria ocorrer desta forma, já que “Os nervos não são o espírito, são o corpo, mas se não estiverem em ordem, então é mais difícil para o espírito.” (op.cit). Em seguida, relata à atriz como ele consegue ser transportado para lugares longínquos por alguns sábios, entre os quais se encontram Lao-Tzu e, mais adiante, no fim da carta, o próprio Liev Tolstói. É deles que Leopold Sulerjítiski se lembra nestes instantes de serenidade e alegria: deles e de seus ensinamentos morais e sabedoria, tais como “A dignidade da alma está no silêncio infinito.” Ou “Observar a doçura significa ser forte.” Ou “A crueldade e a força são companheiras da morte.” Ou “Responda à hostilidade com o bem” ...²⁹¹”

Deixemos que os leitores se encarreguem de traçar as mais diversas relações possíveis entre este texto e tudo o que já foi dito sobre Tolstói e o Oriente na seção 2 desta tese. Ainda mais que o professor Radha Balasubramanian (GOMIDE, 2010, p.96) traz o dado de que em 1912 o poeta Andrei Bieli enxerga a tendência de Liev Tolstói em unir o Oriente e o Ocidente, dizendo ser Tolstói um professor da consciência capaz de imergir como o ápice da iluminação, semelhante a um autointitulado iogue, pois cria ao mesmo tempo seu próprio Evangelho cristão e o incorpora à antiga sabedoria do Oriente. De acordo Balasubramanian, era notável para Bieli o modo como Tolstói conseguira chegar às pessoas com sua verdade através de histórias e parábolas muito simples. Além disso, o poeta via semelhanças entre o pensamento de Tolstói e a Bagavadeguitá²⁹², obra que contém a busca de ações altruístas e que domina essencialmente todo o pensamento de Tolstói.

Além de esta carta reforçar a personalidade de Sulerjítiski já traçada por seus contemporâneos, suas palavras corroboram para a compreensão das relações entre Sulerjítiski e suas influências (tanto orientais, quanto ocidentais, mas sempre ligadas ao bem e ao aperfeiçoamento moral), bem como para o seu trabalho com o yoga dentro do Estúdio. “O objetivo dos iogues, claro, é o aperfeiçoamento do ser humano”, escreverá Evguenie

²⁹⁰ Maria Aleksandrovna Durássova (1891-1974), atriz do Primeiro Estúdio.

²⁹¹ Em nota para esta carta, Elena Poliakova diz: “Esses aforismos são atribuídos a Lao-Tzu (Lao-Tse). Filósofo chinês, fundador da religião do Taoísmo. Liev Tolstói era encantado por seus ensinamentos (ver Jubileu ed., Vol. 40, p. 354). Em 1910, a editora Posrednik publicou o livrinho “Máximas do sábio chinês Lao-Tzu, selecionadas por Liev Tolstói”. Foram essas as máximas de que Sulerjítiski se lembrou.”

²⁹² Texto hindu datado de IV a.C. Parte do poema hindu *Mahabharata*.

Vakhângov durante uma aula de 15 (27) de fevereiro de 1915.²⁹³ Ou seja, há um ponto de contato com o tolstoísmo aqui e isso deve ser lembrado.

É claro que o trabalho com a prática do yoga se inseriu no estúdio por ter ainda uma relação direta com o trabalho corporal, tão necessário para qualquer ator. Tcherkásski nos lembra isso ao dizer:

Parece que Stanislávski entendia bem que o mais valioso que o yoga podia trazer era precisamente a ligação profunda dos exercícios físicos exteriores com a educação espiritual, a multilateralidade da infinitude de exercícios trespassados pela linha ascendente do autoaperfeiçoamento. Esse zelo pela cadeia ininterrupta de aprendizagem é, claro, central para Stanislávski. (TCHERKÁSSKI, 2019, p.66-7)

No entanto, dou maior ênfase à relação com o lado espiritual e o tolstoísmo²⁹⁴ em vez de focar na relação com o corpo, pelo simples fato de Stanislávski ter escolhido não uma atividade exclusivamente corporal, mas uma que tem por objetivos libertar os homens da roda do sofrimento, afastá-los das reações à vida terrena e aproximá-los do absoluto eterno. (TCHERKÁSSKI, 2019, p.60)

No que diz respeito a estes objetivos, porém, é preciso recordarmos ainda uma diferença crucial existente entre os iogues e o projeto de Stanislávski: enquanto os iogues transportavam sua meta para o mundo além da vida, o diretor russo a transmitia para a criação artística.²⁹⁵ A partir disso, utilizava-se no Estúdio alguns elementos diretamente ligados à doutrina do yoga – tais como liberação dos músculos, irradiação, atenção e visão – sempre com o foco na arte. De forma que “Para o yoga, o objeto de meditação é Deus. Para Stanislávski, é o papel.” (ibidem, p.108)

²⁹³ Ver TCHERKÁSSKI, 2019, p.43.

²⁹⁴ Também aproveito para recordar que uma citação de Carnicke presente no livro de Tcherkasski (p.99), traz-se a ideia de que a ‘experiência do vivo’ tolstoiana como o estado desejado para um ator se relaciona diretamente com a espiritualidade oriental.

²⁹⁵ Tcherkásski fala sobre esta aspiração artística e o fato de Stanislávski ter se baseado no yoga para criar o seu esquema de degraus de criação, pelos quais deve ascender quem dedica sua vida à arte. Nas anotações de Stanislávski do Estúdio de Ópera começa-se pelos seguintes 4 degraus: 1) concentração; 2) Atenção; 3) Destemor/ audácia da criação; 4) calma criadora. Depois destes, vem os elevados objetivos da criação artística: 5) Levar todas as emoções e pensamentos, transformados em ação física à tensão máxima – até a precisão da tensão heroica. 6) estar ligado à cultura do encanto cênico do ator, qualidade que deve ser purificada pelas paixões. (libertar-se das paixões) e 7) alegria, sem o que é impossível viver na arte. Para completar sua explicação, Tcherkásski diz que: “Nessa aspiração à alegria da criação como fim do processo de educação do ator, estão a lição mais importante às gerações futuras e o cerne da posição ética de Stanislávski.” (TCHERKÁSSKI, 2019, p.62)

Poderíamos citar ainda alguns outros pontos abordados por Tcherkásski²⁹⁶, segundo quem “podemos afirmar que, quando um ator treina no sistema de Stanislávski, ele se apoiou na experiência milenar do yoga, mesmo que nunca o tenha praticado.” No entanto, prefiro me ater a falar sobre a prática do yoga especificamente dentro do Estúdio e trago alguns exemplos.

Começando por Labaki e Vássina (2015, p.117), segundo quem Stanislávski dizia²⁹⁷ “Transmitam o prana por aqui, eu quero transmiti-lo pelos pontos dos meus dedos. Transmita-o para Deus, para os céus e, em seguida, para o parceiro. Eu acredito na minha energia interior, eu irradio e propago essa energia.”. Além disso, os estudiosos nos recordam que:

O primeiro período de formação do Sistema foi de 1906 a 1917. Na década de 1910, foi no Primeiro Estúdio que Stanislávski descobriu quase todos os elementos da psicotécnica do ator. Ele viria a mudar os nomes de alguns elementos — às vezes por desenvolvimento das ideias, às vezes para fugir à censura ideológica —, mas sua essência permaneceria a mesma. Foi lá, a partir de 1915, que ele começou a pesquisar o que seria chamado no futuro de ‘método das ações físicas’. (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p. 108-9)

Para além disso, trago aqui dois pequenos textos sobre essa relação. Primeiramente, um registro feito por Stanislávski no decorrer da primeira aula realizada no Estúdio, durante o inverno de 1913: “1) Eu avisei: entender significa sentir. Dei diversos exercícios (inclusive “O Último Dia de Pompéia”). Falei sobre o Hatha-Yoga. Dei tarefas para tensão e o relaxamento muscular... 18) Fiz com que todos testassem um “círculo” no palco”. (IVANOVNA, 2010, p.579, tradução nossa) E, a seguir, o que diz Elena Poliakova sobre o assunto, mostrando que além da prática, o yoga — bem como o mundo oriental — era absorvido pelos alunos do Estúdio por meio de textos diversos:

As improvisações são intercaladas com a leitura da Hatha-Yoga. Essas traduções livres, os relatos sobre os fundamentos da filosofia indiana, as biografias de Buda e os ensinamentos da reencarnação surgiram na Rússia ainda nos anos oitenta e noventa. Multiplicaram-se no século

²⁹⁶ Há muitos pontos que mereceriam ser destacados. Entre estes, trago a questão do subconsciente como um caminho para o superconsciente a partir de uma citação de Stanislávski a este respeito presente no livro de Tcherkásski (2019, p.105): 1) “O conselho prático que os iogues hindus dão sobre o campo do superconsciente é o seguinte: pegue um punhado de ideias – dizem – e jogue no bolsão do subconsciente; bom, diga, não tenho tempo para ocupar-me disso, então, por favor, faça isso para mim (o subconsciente!). Depois, vá dormir. Ao acordar, pergunte ao subconsciente: está pronto? – ainda não. Então pegue mais um punhado de ideias, abra o bolsão do subconsciente e jogue-as lá, também. Saia para passear. Ao voltar, pergunte: já está pronto? – Não. Então, siga fazendo isso, até que um belo dia o subconsciente vai trazer de volta, pronto, aquilo que você deixou ali trabalhando [isso tudo é uma citação livre de Ramacharaca – S. T.]”.

²⁹⁷ Esses relatos são da atriz Vera Soloviova.

de Prata. O próprio Stanislávski se envolverá em exercícios de ioga, neles encontrando tanto o "círculo de atenção" quanto a possibilidade de se voltar para as fontes ocultas da energia humana. (POLIAKOVA, 2006, p.184)

Com isso, concluo aqui sobre a prática do yoga dentro do Primeiro Estúdio e, tomando a fala de Poliakova como ponto de partida para o terceiro ponto a ser abordado, trago à tona a questão dos improvisos e jogos teatrais ali realizados.

Esta questão do jogo é altamente significativa e precisa ser enfatizada, uma vez que não diz respeito apenas à arte, mas também à vida. Principalmente porque o jogo, a arte e a diversão constituem todo um lado da cultura humana e são capazes de nos libertar da realidade indesejada que nos cerca (ORTEGA Y GASSET, 2014, p.56).²⁹⁸

Em *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, por exemplo, o sociólogo francês Edgar Morin (2004), diz que o século XXI deve abandonar a visão unilateral que define o homem pela racionalidade (*homo sapiens*) e técnica (*faber*), atividades econômicas (*economicus*). O ser humano é complexo e traz em si caracteres antagonistas: é sábio e louco, trabalhador e lúdico, empírico e imaginário, econômico e consumista, prosaico e poético. Ou seja:

[...] o ser humano não só vive de racionalidade e de técnica; ele se desgasta, se entrega, se dedica a danças, transe, mitos, magias, ritos; crê nas virtudes do sacrifício, viveu frequentemente para preparar sua outra vida além da morte. Por toda parte, uma atividade técnica, prática, intelectual, testemunha a inteligência empírico-racional; em toda parte, festas, cerimônias, cultos com suas possessões, exaltações, desperdícios, 'consumismos', testemunham o *Homo ludens, poeticus, consumans, imaginarius, demens*. As atividades de jogo, de festas, de ritos não são apenas pausas antes de retomar a vida prática ou o trabalho; as crenças nos deuses e nas idéias não podem ser reduzidas a ilusões ou superstições: possuem raízes que mergulham nas profundezas antropológicas; referem-se ao ser humano em sua natureza. Há relação manifesta ou subterrânea entre o psiquismo, a afetividade, a magia, o mito, a religião. Existe ao mesmo tempo unidade e dualidade entre *Homo faber, Homo ludens, Homo sapiens e Homo demens*. E, no ser humano, o desenvolvimento do conhecimento racional-empírico-técnico jamais anulou o conhecimento simbólico, mítico, mágico ou poético." (MORIN, 2004, p.59)

²⁹⁸ Ortega y Gasset (2014) aborda este tema em *A ideia do teatro*, livro resultante de uma conferência dada pelo filósofo em Madri nos dias 13 de abril e 4 de maio de 1946. Neste texto, o autor chega à conclusão de que as belas-artes são as que mais conseguem nos libertar da vida que não desejamos e que, entre estas artes, a que consegue fazer isso melhor do que todas é o teatro. "Pois bem," diz ele "o que constitui o cimo desses métodos de evasão que são as belas artes, aquilo que mais completamente permitiu ao Homem escapar de seu penoso destino, foi o Teatro em suas épocas do 'ser em forma' — quanto, por coincidir com sua sensibilidade, ator, cena e poeta conseguiam ser plenamente arrebatados pela grande fantasmagoria do cenário. Em nosso tempo isto não acontece; nem a cena, nem o ator, nem o autor se acham à altura de nossos nervos, e a mágica metamorfose, a prodigiosa transfiguração não costumam produzir-se. Nosso teatro atual não está à la page de nossa sensibilidade e é a ruína do Teatro." (ORTEGA Y GASSET, 2014, p.57)

Também sobre a relevância do aspecto lúdico (desta vez com certa ênfase na arte teatral) fala o filósofo Ortega y Gasset (2014) em *A ideia do teatro*. Após mostrar como a vida é uma prisão (pois não nos cabe escolher em que mundo existiremos), o autor reflete sobre a necessidade de o ser humano evadir-se, descansar do peso da existência e viver outras realidades de alguma maneira:

Por isso, senhores, a vida – o Homem – se esforçou sempre em acrescentar a todos os fazeres impostos pela realidade o mais estranho e surpreendente fazer, um fazer, uma ocupação que consiste precisamente em deixar de fazer tudo o mais que fazemos seriamente. Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais é... jogar. Enquanto jogamos não fazemos nada – entende-se, não fazemos nada a sério. O jogo é a mais pura invenção do homem: todas as demais vêm, mais ou menos, impostas e pre-formadas pela realidade. Porém as regras de um jogo — e não o jogo sem regras – criam um mundo que não existe. E as regras são pura invenção humana. Deus fez o mundo, este mundo; bem, mas o homem fez o xadrez — o xadrez e todos os demais jogos. O homem fez, faz... o *outro mundo*, o verdadeiramente outro, o que não existe, o mundo que é brincadeira e farsa.

O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, *trazer-se* a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal. Este *trazer-se da vida real* para uma vida irreal imaginária, fantasmagórica é *dis-trair-se*. O jogo é distração. O homem necessita descansar de seu viver e para isso pôr-se em contato, voltar-se para ou *verter-se* em uma ultravida. Esta volta ou versão de nosso ser para o ultravital ou irreal é a *diversão*. A distração, a diversão, é algo consubstancial à vida humana, não é um acidente, não é algo de que se possa prescindir. E não é frívolo, senhores, aquele que se diverte, senão aquele que crê que não há que divertir-se. O que, com efeito, não tem sentido é querer fazer da vida toda puro divertimento e distração, porque então não temos de que nos divertir, de que nos distrair. Notem vocês que a ideia de diversão supões dois termos: um *terminus a quo* e um *terminus ad quem* – aquilo *de que* nos divertimos, aquilo com que nos divertimos. (ORTEGA Y GASSET, 2014, p.55-56)

Obviamente que no Primeiro Estúdio não havia essa busca por diversão ou evasão da realidade abordada neste segundo excerto. Não se trata disso, mas de propósitos diferentes, como aponta Stanislávski (IVANOVNA, 2010, p.578, tradução nossa) em 29 de outubro de 1913, em entrevista dada ao jornal “Teatp” (Teatro):

Os exercícios de improvisação no “Estúdio” são extremamente interessantes. Neles — diz K.S. Stanislavski — não perseguimos a tarefa da ressurreição histórica da commedia dell’arte, nós queremos cultivar o processo da “perejivanie”²⁹⁹ na improvisação. As

²⁹⁹ De acordo com a pesquisadora Michele Zaltron em seu livro da coleção CLAPS, “A *perejivanie* consiste em uma noção fundamental para o entendimento da investigação de Stanislávski sobre a arte do ator. Em geral, foi

improvisações, do meu ponto de vista, tem um significado gigante tanto para um ator quanto para um autor.

Ainda assim, apesar de o objetivo de Stanislávski estar relacionado diretamente ao cultivo da *pereživánie* e não a uma fuga consciente ou inconsciente da realidade, o texto de Ortega y Gasset (2014) é trazido neste momento por dois motivos: 1) reforçar a ideia dos jogos como uma necessidade humana básica, e 2) mostrar que Stanislávski e Sulerjítiski deram um salto com relação à função de evasão dos jogos, e isso num tempo em que o teatro não os utilizava. Pode ser que os jogos servissem também para que os atores tivessem o seu momento de fuga da realidade (por que não?). No entanto, mais importante do que isso, é fato de que os jogos, ali no Estúdio, existiam com uma proposta de caráter formativo — talvez um pouco na mesma linha do que diz Edgar Morin (2004) quando fala sobre a necessidade de darmos aos alunos uma formação mais completa. Principalmente pelo caráter do Sistema que, sendo uma cultura inteira³⁰⁰, tinha como um de seus objetivos “o cultivo de uma personalidade artística capaz não só de irradiar, transformar artisticamente e amplificar a energia, mas também de gerá-la.” (SOLOVIOVA, 2007, p.191) E, é claro, precisamos recordar ainda o fato de o mestre russo não desejar rigidez absoluta e valorizar a diversão, o lazer e a alegria. Conforme Labaki, e Vássina (2015) inclusive, ele já dizia desde 1906 que se houvesse um manual ou gramática querendo encaixar o teatro em limites *rígidos e entediantes* a arte deixaria de existir. (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p. 77) Além disso, graças aos experimentos realizados no Estúdio e propagados mundo afora posteriormente³⁰¹, hoje sabemos a importância dos jogos e improvisos para que o teatro se encha de vida e os atores tenham momentos integradores de experiência humana em seu trabalho:

Por meio das oficinas de jogos teatrais é possível construir liberdade dentro de regras estabelecidas por acordo grupal. A matéria do teatro, gestos e atitudes, é experimentado concretamente no jogo, sendo que a

traduzida por vivência, revivescência, experiência, emoção. Embora especialmente em seu emprego na vida cotidiana, possa ainda ser traduzida por aflição ou preocupação. A *pereživánie* pode ser tanto alegre e prazerosa, quanto triste e capaz de provocar sofrimento. Dito isso, detaco a seguinte definição de *pereživánie* na língua russa: “estado de alma que se expressa na presença de sensações e impressões intensas experimentadas por alguém.” (ZALTRON, 2021, p.33)

³⁰⁰ Anatoli Smelianski olha para o Sistema como essa cultura inteira, algo de dimensões que extrapolam as barreiras do teatral. Labaki e Vássina (2015, p.123) relembram isso e acrescentam que o Sistema “se dirige ao infinito aprimoramento do homem que se dedica à arte, à ampliação de sua experiência espiritual e emocional, ao conhecimento do outro como a si mesmo”. Ou seja, o objetivo não é apenas o aprimoramento do ator, mas do ser humano como um todo.

³⁰¹ Uma pessoa muito importante influenciada pelos jogos será a autora e diretora teatral americana Viola Spolin (1906-1994). Graças a ela e seus livros sobre jogos teatrais houve uma grande divulgação deste tipo de trabalho. Koudela (2010, p.2) nos recorda que: “Imigrante russa nos EUA na década de trinta, Viola Spolin recebeu influência de Stanislávski a quem faz uma dedicatória em **Improvisação para o Teatro.**”

conquista gradativa da expressão física, corporificada, nasce da relação estabelecida com a sensorialidade.” (KOUDELA, 2010, p.7)

No que diz respeito às improvisações feitas no Estúdio, Elena Poliakova (POLIAKOVA, 2006, p.183-5, tradução nossa) se encarrega de nos trazer algumas pistas sobre o que ocorria lá dentro:

As improvisações vakhtangov-tchekhovianas são maravilhosas. Mikhail Tchekhov, o Micha, é sobrinho de Anton Pavlovitch. [...] Vakhtângov é inesgotável na imagem de vendedores, administradores e caixeiros-viajantes do sul, memórias da sua juventude caucasiana. Uma improvisação de Moscou: desta vez, um caucasiano não vende guarda-chuvas, chapéus ou um elixir para crescer bigodes ou cobrir a careca, mas vende caixões. Quer vender mais caro e o comprador, naturalmente, deseja comprar por um preço mais baixo:

— Há para o papai. — Há para a mamãe...

— E para um pão³⁰²? — pergunta o comprador sério.

A improvisação com um tema cotidiano torna-se imediatamente uma fantasmagoria. No espírito de Hoffmann. Ou, melhor, Dickens.

[...] O repertório para o trabalho de estudos não repete o repertório usual das escolas. O vaudeville, é claro, é indispensável. O clássico de costumes, também. A prosa oferece novas possibilidades. Na Rússia, as novelas e contos são dialógicos, o autor-narrador frequentemente dá a palavra ao personagem... A fala reflete sua personalidade, o ambiente, o nível profissional e educacional. Os discípulos do estúdio recebem "Noites brancas", com a trama nas vozes do Sonhador e de Nastienka. Tem destaque nos destinos dos humilhados e ofendidos o "romance de Natasha", "Pitomka" de Sleptsov³⁰³, os contos de Gleb Uspienski e Shchedrin.

A improvisação livre vai incentivar o retorno à palavra do autor. O principal é a fé dos espectadores na improvisação, no fato de que o diálogo está nascendo ali. [...] Naqueles anos, Nemirovitch-Dântchenko era irônico sobre o entusiasmo imediato de Alekseiev e ele mesmo tinha medo de ser "tragado"³⁰⁴. Alekseiev, como uma cachoeira, leva o barco. Os jovens são levados à atenção extrema no estúdio, às leituras de ensaios filosóficos de Merejkovski, Zaratustra e a Hatha-Yoga, às discussões sobre a missão-significativa do teatro. Porém, de modo algum se transformam em "girinos" por causa disso, discutindo apenas sobre ética e estética, linhas de roupas (o линиях костюмов) e leis da declamação. Mas evitam o trabalho teatral cotidiano, temendo, inclusive, os espetáculos, a respiração, o riso ou as lágrimas do plateia.

Além desses improvisos, os alunos praticavam os jogos teatrais, sobre o que conta Poliakova (2006, p.183, tradução nossa) mais adiante, neste mesmo livro dedicado à Sulerjiski:

³⁰² Em russo há a junção das palavras usadas antes: papai e mamãe. Tentei fazer o mesmo em português.

³⁰³ Vassili Alekseievitch Sleptsov (1836-1878), escritor e publicitário russo.

³⁰⁴ Labaki e Vássina (2015,p.39) também falam sobre essa postura de Dântchenko: “Nemiróvitch expressava uma reação que era também a de vários integrantes do TAM. Para eles, as primeiras experiências de Stanislávski na direção do que seria o Sistema pareciam brincadeiras de criança, incompatíveis com o trabalho de profissionais adultos. Talvez houvesse também uma reação a procedimentos que tinham objetivo pedagógico em meio a um trabalho que era considerado por todos como o processo da criação artística.”

No Estúdio, Súler ou Vakthângov dão um tema para o improviso, determinam um *tempo*. Vocês viverão meia hora ou quarenta minutos as circunstâncias propostas. Vocês são Robinsons, lançados na beira do mar. Piratas, que encontraram um baú de tesouros. Patrões, trabalhadores emporcalhados até o chapéu ou que estão na oficina de alfaiates. Ou de calçados. Ou trabalhadores de uma funerária. Ao se reunirem, sejam livres, saudáveis, alegres. [...] Aliás, é possível se exercitar com objetos imaginários. Passar com um ferro imaginário — de forma que o espectador acredite em seu peso, em sua temperatura, no fato de que vocês queimaram um dedo — ou enfiar uma linha invisível numa agulha. Ao mesmo tempo, bebe-se de um copo ilusório, come-se uma maçã ou uma laranja invisível, ou toma-se uma sopa fervente: como se houvesse uma colher, como se houvesse uma tigela.

É interessante observarmos a presença dos jogos no Estúdio do TAM também a partir do olhar de Vadim Vassilievich Shverubovitch³⁰⁵. Ao recordar Sulerjítiski em suas memórias³⁰⁶, este pedagogo teatral conta como o “titio Liopa” (forma como chamava Sulerjítiski), foi marcante em sua infância. Sulerjítiski frequentava a casa de dos familiares de Vadim e conseguiu encantá-lo (e a todos os demais) por meio das brincadeiras, fogueiras e viagens reais e imaginárias que fazia com as crianças da região. Após relatar diversos exemplos de momentos alegres vivenciados em sua infância graças a Sulerjítiski, Vadim Shverubovitch (POLIAKOVA, 1970) conta também como os adultos costumavam não gostar de algumas destas brincadeiras e acabar com elas, fosse por medo de que as crianças se ferissem ou se afogassem, fosse pela descrença no que estavam fazendo. Em seguida, ele diz que o mais importante de tudo era o fato de que Sulerjítiski realmente acreditava naquilo que estava vivenciando. Ele propunha os jogos e vivências mais ousados e inimagináveis (caça a túmulos antigos, história de princesas de dois mil anos, tesouros escondidos) e jamais demonstrava ter dúvidas sobre aquilo ser verdadeiro, de modo a nunca estragar a fé das crianças na verdade do que estava acontecendo. Como diz o autor do texto³⁰⁷: “Desses nossos jogos, dos quais Súler era não o diretor, mas apenas um participante, foi feito um caminho direto e trilhado para a vida do Primeiro Estúdio, onde Súler foi o guia. (POLIAKOVA, 1970, p.629-30, tradução nossa)

³⁰⁵ Vadim Vassilievich Shverubovitch (1901-1981), pedagogo teatral, filho do famoso ator V.I.Katchálov (1875-1948), a quem Leopold Sulerjítiski era bastante ligado. Tinha cinco anos na época em que Sulerjítiski frequentava a sua casa, enquanto o filho de Sulerjítiski tinha três (o que os levava a brincarem juntos). Suas memórias sobre Sulerjítiski encontram-se disponíveis no livro organizado por Poliakova.

³⁰⁶ Disponíveis no livro de Poliakova, na parte de recordações.

³⁰⁷ Ver esse texto entre os anexos.

Grande parte dos elementos do Sistema já estava ali, sendo vivenciada por Sulerjítiski na prática, antes mesmo de ele fazer parte do TAM ou do Estúdio (as recordações se referem ao ano de 1905). Além disso, é instigante ver como Vadim Shverubovitch consegue mostrar em seu texto o quanto Sulerjítiski era amoroso, criativo e sempre cheio de histórias para inventar ou contar. Portanto, quando comparamos este texto aos que foram escritos pelos alunos do estúdio, quando vemos como o próprio Stanislávski fala em suas recordações sobre a grande bagagem cultural e diversificada que Sulerjítiski carregava consigo ou, ainda, quando dizemos que Stanislávski e Sulerjítiski tinham muitos pontos em comum, estamos de algum modo fazendo eco ao texto de Vadim Shverubovitch (POLIAKOVA, 1970, p.625, tradução nossa) , que em determinado momento resume seu contemporâneo do seguinte modo:

Sim, Súler conseguia transformar os adultos em crianças, fazê-los rejuvenescerem, ficarem mais puros, abrir suas almas para o encontro com tudo o que há de melhor. E, o principal, fazer isso não com tédio, não com pregações ou ensinamentos, mas espalhando a atmosfera da alegria, dos jogos, da diversão.

Mas, voltando para a questão dos jogos teatrais — e já prestes a encerrá-la — creio ser necessário um último acréscimo, isto é: não deixemos de dar a devida atenção ao fato de esse tipo de experiência ter se originado exatamente ali, no Primeiro Estúdio. Hoje em dia a ideia de jogos teatrais pode nos parecer algo corriqueiro, talvez até banal por fazer parte da maioria das escolas onde se ensina teatro. Porém, naquele momento, tratava-se de uma grande inovação e isso deve ser lembrado. Conforme Tcherkásski (2019, p.93):

Hoje, quando tão costumeiramente realizamos com nossos alunos o exercício, em que pedimos que apresentem cenas metamorfoseando-se em animais, plantas, objetos e mesmo pedras, nem sequer nos vem à cabeça a revolução dessa ampliação do território temático do treinamento do ator, desenvolvido por Stanislávski durante o Primeiro Estúdio, fortemente sob influência da visão de mundo oriental.

E isso tudo, vale dizer, contra todas as expectativas, já que a situação histórica e social dos russos encontrava-se em grande desordem e agitação, como vimos.

Aliás, foi bom lembrar este ponto. Já está mais do que na hora de abandonarmos essa reflexão fugidia acerca dos jogos teatrais.

Voltemos para o ano de 1914.

3.3. O PENSAMENTO DE LIEV TOLSTÓI VIVE!

Entre as reivindicações predominantes dos futuristas estavam a fusão da arte com a vida e a busca pelo despontar de um novo homem. “Se o homem nasce da mãe-terra, o homem futurista nasce do ventre da oficina”³⁰⁸ (FABRIS, A. 1987, p. 61), era uma das ideias propagadas pelos futuristas, cuja vontade residia em modificar o mundo através da ação estética. No caso dos artistas do Primeiro Estúdio, também se buscava de alguma maneira um novo tipo de homem e de ator, bem como a fusão entre a arte e a vida. Mas tudo isso era de outra ordem e, em grande medida, guiado pela enorme influência que Liev Tolstói exercia ali, principalmente via Leopold Sulerjítiski.

Já apontamos aqui, em mais de um momento, o fato de Liev Tolstói e o tolstoísmo estarem presentes no estúdio. Sobre isso também há alguns anos vem se falando em diversas obras já mencionadas nesta tese³⁰⁹. Ou seja, provavelmente o leitor já tenha entendido que:

As ideias de Tolstói na prática do Primeiro Estúdio são lidas com ainda mais nitidez porque o assistente mais próximo de Stanislávski neste seu negócio foi Sulerjítiski, que ligou sua vida e mudanças decisivas a Tolstói, tendo sido cordialmente próximo dele. O estúdio revelou-se semelhante a inúmeras provas de organização do trabalho e da vida de acordo com a interpretação tolstoísta do Evangelho: suas interrupções morais, conhecidas desde cedo, repetirão os dramas dessas provações "na terra". O clima moral no Primeiro Estúdio se tornará muito mais difícil do que no próprio Teatro de Arte e os conflitos entre as pessoas, mais confusos e dolorosos. (SOLOVIOVA, 2007, p.194, tradução nossa)

Ainda assim, precisamos ver tal influência mais de perto antes de podermos falar no Estúdio como uma utopia artística. Afinal, entre alguns dos traços mais importantes de uma utopia encontram-se a formação de um trabalho coletivo e a negação da realidade vivida em determinado momento histórico. E, no caso do Primeiro Estúdios, ambos os traços encontram-se inextricavelmente conectados ao pensamento tolstoísta.

³⁰⁸ No texto de A. Fabris (1987), encontramos este trecho de um manifesto futurista no seguinte excerto: “ ‘Se o homem nasce da mãe-terra, o homem futurista nasce do ventre da oficina, se abebera do negro ‘leite’ poluído pelas escórias da produção industrial e, finalmente ressurgido do Futurismo’. Não se trata de um fato novo como acontecimento cultural. O movimento nascido na França em 1886 já proclamava isso. Mas como Marinetti era mais ousado, suas palavras eram junto com seu guia, traz ao mundo a mensagem que anuncia a morte do velho (a Nike de Samotrácia) e o advento do novo (o automóvel da corrida).” (FABRIS, A. 1987, p. 61)

³⁰⁹ Sobre tudo, em português, as obras de Ripellino (1996), Guinsburg (2008), Shuba (2016), Labaki e Vássina (2015), Merino (2019) e Michele Zaltron (2021).

Se pararmos para observar mais atentamente, perceberemos que a autoridade moral de Tolstói influenciou não apenas sobre Sulerjítiski e o Estúdio, mas, antes disso, sobre Stanislávski e próprio TAM. A teatróloga Stroieva (1977, p.43, tradução nossa) recorda que:

A morte de Tolstói³¹⁰ foi uma perda gigantesca para o Teatro de Arte que, nas palavras de Nemiróvich-Dântchenko, teve a sua vida inteira imbuída pela ‘visão de mundo tolstoista’. ‘Que alegria termos vivido no tempo de Tolstói’, escreveu Stanislávski, ‘e como é terrível permanecer na Terra sem ele. É tão assustador quanto perder a consciência e um ideal’. Tudo o que o teatro concebeu, tudo o que o teatro criou naqueles anos, foi percebido como que pelo prisma do exemplo moral e humano de Tolstói e verificado por seu ideal ético.

Ademais, há indícios de que os pensamentos de Stanislávski sobre a arte tenham sido guiados em grande medida pelas ideias de Tolstói, inclusive — e talvez até, eu diria, principalmente — as deste “último Tolstói” do qual já falamos aqui.

De acordo com Soloviova (2007), costuma-se associar a criação do Primeiro Estúdio ao desapontamento que Stanislávski sentia por não conseguir cativar os atores e levá-los a apoiarem o Sistema. A teatróloga diz, no entanto, que apesar de não podermos desconsiderar essa questão, devemos olhar para outros motivos que levaram Stanislávski à criação do Estúdio. Precisamos levar em conta que:

o próprio ‘sistema’ na época da criação do estúdio tinha em mente não tanto a renovação da técnica do ator, mas a justificação da profissão do ator em seus fundamentos. Os pensamentos de Stanislávski sobre Tolstói, seu horror diante do descaramento na ausência de Tolstói não foram transitórios. As ideias de Tolstói sobre arte ligavam-se pela raiz com as do Teatro de Arte. A brochura ‘O que é Arte?’ apareceu no ano da criação do TAM e vários exemplares foram adquiridos, um deles podendo ser visto na biblioteca de Stanislávski e o proprietário, ao que tudo indica, tomou-o para ler ainda antes de chegar em casa: as páginas não foram cortadas, mas separadas com o dedo. (2007, p.190, tradução nossa)

Ainda segundo a teatróloga, desde o início o Primeiro Estúdio se propunha a dar continuidade à tarefa proposta pelo próprio Teatro de Arte, quando inaugurado em 1898. Ou seja, desde o início, uma das aspirações do TAM era iluminar a vida obscura da “pobre humanidade” e dar-lhe momentos de alegria, não apenas no que diz respeito ao prazer estético. E tudo isso, por acaso, não está de acordo com muito daquilo que Tolstói dizia? Por exemplo, quando ele diz em *O que é arte?* que: “A arte não dá prazer, consolação ou divertimento; é algo grandioso. Ela é um órgão da vida da humanidade, que transmuta a consciência racional das pessoas em sentimento[...] sua tarefa é enorme.” (TOLSTÓI, 2002,

³¹⁰ Tolstói morre em 1910.

p.271); ou, quando escreve o *Apelo ao clero*³¹¹ (TOLSTÓI, 2011, p.241), onde lemos: “[...] não pode haver aspiração à mentira; todas as pessoas sempre caminharam e caminharão da treva à luz, e vocês, estando mais próximos da luz, devem se esforçar para torná-la acessível aos outros, e não para encobri-la.” Seguindo o ideal de Liev Tolstói, para quem a arte é uma forma de comunhão, o próprio projeto inicial do TAM já englobava a ideia de contagiar o público com os sentimentos experimentados pelos artistas envolvidos (o autor, os atores e o diretor). Foi essa busca o ponto de partida para uma conexão com o pensamento de Liev Tolstói sobre a arte. E foi a partir dela que, mais tarde, o Primeiro Estúdio se formou.

Em suma, talvez o mais importante seja entendermos que o Primeiro Estúdio do TAM se constituiu como um espaço de formação do ser humano a partir de algumas ideias de Liev Tolstói. Lembrar que Stanislávski “Logo no início, já percebia o que seria uma linha transversal no processo da elaboração do Sistema: a busca pelo elemento transformador para criar a ‘atmosfera espiritual’ da arte do ator.” (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p. 82) Mas lembrar, sobretudo, que isso se deu em determinado contexto histórico e, mais do que isso, em absoluto contraste com tal contexto.

Este ponto sobre a existência de um contraste com a guerra³¹² talvez pudesse nos suscitar um questionamento: seria o estúdio, então, uma exceção no mundo teatral? Apenas ele teria se insurgido contra a guerra, ou tratou-se de uma tendência comum para os teatros russos daquele tempo?

Quando lemos acerca do teatro na Rússia das primeiras décadas do século XX, nos deparamos com o seguinte: uma vida teatral agitada e que não parou nem com o Domingo

³¹¹ Mesmo sendo um texto de 1902 (e, portanto, posterior à criação do TAM) acredito não ser um equívoco citá-lo, visto que as ideias neste texto apresentadas já são propagadas por Tolstói desde antes da virada do século. Além disso, apesar de ser um apelo ao clero e não aos artistas, a arte é uma das atividades responsáveis por iluminar a humanidade. (no prefácio a *Sadhana*. O caminho da realização se enfatiza que “Artistas, sábios e místicos são os grandes educadores da humanidade. São eles que caminham à frente no tempo, no espaço e na profundidade do próprio ser, a todos revelando os caminhos e os horizontes que todos temos dentro de nós.” – ver TAGORE, 1994, p.7) e, por isso, tal apelo faria sentido se dirigido àqueles que detém a luz, i.e, os artistas.

³¹² Alguns textos abordam ou tocam nesta questão da relação e do contraste entre o teatro e a guerra ou a revolução, entre os quais, cito o de Tatiana Batchélis presente no livro organizado por Elena Vássina e Arlete Cavliere. Neste texto, a autora diz que: “Não, aparentemente não havia nada mais oposto, na história da cena russa dos últimos anos anteriores à Revolução, do que o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte com seu *O grilo na Lareira* e o Estúdio de Meyerhold da rua Borodínskaia, inaugurado à mesma data, mas sem espetáculos públicos, com o seu culto a Gozzi. Alma e corpo, ética e estética, tudo o que compõe a unidade do teatro nos períodos históricos do seu florescimento como que estava, então, bipartido e aparecera nesses estúdios em separado, rechaçando-se mutuamente. Desfizera-se a ligação que apenas um métodos artístico maduro e a integridade de visão de mundo dão à arte. É impossível não enxergar nas crises, nos extremos, na discórdia e na febril troca de temas e buscas que sacudiram o teatro dos últimos anos anteriores à Revolução, uma certa expressão indireta das contradições da época. A própria sociedade necessitava da ruptura revolucionária, depois de esgotar as suas potências. A época estava prenhe de revolução, porquanto as contradições haviam-se tornado manifestas e haviam entrado em colisão interna, antes de saltarem à superfície da História como uma explosão da insurreição popular.” (CAVALIERE; VASSINA, 2011, p. 50)

Sangrento, nem com a Grande Guerra e, menos ainda, com a Guerra Civil. Ou seja, apesar do clima turbulento vivenciado no país em decorrência de todos estes acontecimentos, o mundo artístico apresentava-se efervescente. Este fator é recordado por Ripellino (1996, p.191), por exemplo, num momento em que o autor se empenha em explorar tais contrastes:

Moscou estava fria, exausta, esfomeada. Os bondes parados. Sobre as calçadas, altos montes de neve. Pelas janelas deponham os tubos de exíguos aquecedores de lata chamados burjúiki. Nas vitrinas vazias, os quadrados dos cartazes de Maiakóvski. Os habitantes nutriam-se de arenques rançosos, de batatas emboloradas. / Mas quanto mais áspera e difícil a vida durante a guerra civil, tanto mais prosperava o teatro. Anos de teatromania. Como células enlouquecidas, multiplicavam-se os círculos, os pequenos palcos, os estúdios, os laboratórios dramáticos. Nas festas até mesmo as praças transformavam-se em teatros, enfeitando-se de painéis e marchetes pintados em cores berrantes. Faltava tecido para os vestidos, mas todo diretor sempre acabava conseguindo desencavar preciosos veludos e brocados para os figurinos. À noite, as ‘largas goelas dos teatro’ (como se lê num verso de Mandelstam) derramavam sobre as ruas desertas, entre o gelo, na escuridão, multidões ‘tétrico-jocosas’ de espectadores. (RIPELLINO,1965, p.191)

Claro que aqui estamos falando de um momento posterior ao nascimento do Estúdio: Ripellino (1996) aborda especificamente o tempo da Guerra Civil russa, após a Revolução. Ainda assim, já não havia falado também Fiódor Sologúb sobre a existência de contrastes em seu texto “Sombras da tragédia”, escrito em 1914? Não havia dito ele que, apesar de a Europa ter 20.000 personalidades teatrais desempregadas, “Petrogrado e Moscou ainda assim se deleitam com as artes cênicas”?

Lembrando ainda que a efervescência dos futuristas tem seu início num período anterior à guerra e percorre-a toda, do começo ao fim. Em outras palavras, as noitadas futuristas russas acontecem durante a Grande Guerra, atravessando-a de ponta a ponta. Tanto em *O truque e a alma*, quanto em *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, Ripellino (1971) recorda como os futuristas se reuniam nos tempos da guerra em espaços como o Viralatas para a leitura de poemas³¹³, escreviam para o teatro (Kliébnikov foi um dos autores que mais o fez, de acordo com Ripellino), ou se encontravam absortos em uma vida artística bastante

³¹³ Relembro o já citado fato de *O truque e a Alma*, quando Maiakóvski lê em 11 (23) de fevereiro de 1915 o poema *A vocês*, causando grande agitação. Este poema é citado por Ripellino (RIPELLINO, 1996, p.180) com a seguinte tradução, feita por Augusto de Campos: “Vocês, que vão de orgia em orgia, vocês/ Que têm mornos bidês e W.C.s./ Não se envergonham ao ler os noticiários/ Sobre a cruz de São Jorge nos diários? / Sabem vocês, inúteis, diletantes/ Que só pensam encher a pança e o cofre./Que talvez uma bomba neste instante/ Arranca as pernas ao tenente Pietróv?.../ E se ele, conduzido ao matadouro, / Pudesse vislumbrar, banhado em sangue,/ Como vocês, lábios untados de gordura, Lúbricos trauteiam Sievieriánin!/ Vocês, gozadores de fêmeas e de pratos,/ Dar a vida por suas bacanais?/ Mil vezes antes no bar às putas/ Ficar servindo suco de ananás.”

agitada³¹⁴. E essa agitação artística não era algo posterior à guerra ou simplesmente nascido a partir da revolução. Era algo do contexto cultural russo, borbulhante desde o início do século.

Tudo isso reforça a ideia – já apresentada na seção 2 da tese – de que tanto o TAM como o Primeiro Estúdio não eram os únicos espaços teatrais existentes ou fortemente atuantes naquele momento conturbado. Havia centenas deles. Mas nem todos eram antibelicistas; muitos deles tinham apenas a intenção de entreter; outros, experimentavam novas formas ou se dedicavam a questões mais voltadas para a teatralidade (pensemos em Taírov ou Meierhold, por exemplo). E pode até ser que alguns outros, ainda, se utilizassem de armas próprias para questionar a guerra à sua maneira (seria preciso percorrer a Rússia inteira para descobrir tudo o que havia). Mas a questão central é: se por acaso houve tais espaços teatrais na Rússia daquele tempo, isto é, se por acaso outros teatros também optaram por confrontar a Grande Guerra de algum modo, nenhum deles teve tanta ousadia ou repercussão e nem mesmo um destino tão significativo quanto o foi o do Primeiro Estúdio do TAM.

E o principal fator que levou a este resultado foi o alinhamento em que se encontravam os pensamentos de Konstantin Stanislávski e Leopold Sulerjítiski, ambos em consonância aos do já falecido (porém vivo através de seus escritos!) Liev Tolstói. Assim, enquanto o teatro dos futuristas buscava estabelecer relações entre o homem e a modernidade, a velocidade, a força, a guerra e a eletricidade³¹⁵, e, enquanto outros teatros ou dramaturgos (tais como Leonid Andréiev) trabalhavam com um repertório militar, a tão afirmada e reafirmada influência tolstoísta fazia com que no Estúdio os valores fossem outros: o novo ser-humano-ator procurado fosse outro.

Quando a teatróloga Stroieva aborda o surgimento do Primeiro Estúdio do TAM e fala acerca deste contexto de contradições, percebemos o quanto os pensamentos de Liev Tolstói foram marcantes para este espaço:

³¹⁴ Por exemplo, quando o autor recorda o retorno de Maiakóvski a Moscou e nós compreendemos imediatamente que, apesar de ter acabado a guerra para os russos há algum tempo, a cidade já se encontrava fervilhante antes disso. Diz o autor: “A 5 de dezembro de 1917 Maiakóvski transferiu-se para Moscou. A cidade fervilhava de cafés literários, onde, em torno a poetas e escritores, reuniam-se traficantes, soldados em licença, aventureiros de toda espécie. recordemos a ‘Estrebaria do Pégaso’, abrigo dos imaginistas, o ‘Cofrezinho musical’, o ‘Pitoresco’, ornamentado com vistosas pinturas de Iakulov e Tátlin ‘estupendo brinquedo nas mãos de gente adulta demais’, nas palavras de Erenburg. Com suas noitadas barulhentas, estes locais supriam a escassez dos jornais impressos então em papel de embrulho com tinta péssima.” (RIPELLINO, 1965, p.70)

³¹⁵ Basta lembrarmos o que diz A. Fabris (1987, p.62): “O homem futurista que emerge do fosso, rosto sujo, contundido, mas impávido, demonstra cabalmente ser portador de uma nova concepção de mundo, fundada na práxis, na ação efetiva, na afirmação de valores novos que permitem ler em transparência a visão que Marinetti tem da cultura e da vida italiana [...] novos valores de comportamento — amor pelo perigo, energia, temeridade, coragem, audácia, rebelião, agressividade — são transmitidos também na poesia e na arte em oposição à ‘imobilidade pensativa’, ao ‘êxtase’, ao ‘sono’, à pura contemplação do passado. É por isso que Marinetti propõe o paradigma de uma arte agressiva[...].”

Era o ano de 1912. O país estava entrando em um novo período de ascensão social, quando ‘um vento distinto soprou’ e ‘puxou outra vez em direção à revolução’. O medo e o desespero da época de reação mudaram a disposição para melhor. Entretanto, para os artistas, seus pensamentos sobre o futuro ainda estavam associados, como antes, não às idéias de transformação revolucionária da vida, mas principalmente à fé tolstoísta no poder de aperfeiçoamento moral do ser humano. “Despertar o humano” nas pessoas: eis o único propósito digno e eterno da arte. Essa convicção persistente e conquistada com dificuldade formou a base das buscas pelo novo estúdio. (STROIEVA, 1977, p.48, tradução nossa)

Por fim, a tão afirmada e reafirmada influência de Liev Tolstói sobre o Estúdio fazia com que o repertório selecionado e as encenações feitas tivessem base no tolstoísmo, o qual podia ser visto, no fundo, quase como um grandioso manifesto antibelico. De acordo com Soloviova (2007, p.208, tradução nossa):

:

O estúdio se desenvolveu como um todo e ressuscitou o enredo nas proximidades dos próprios trabalhos. No centro de cada um deles surgia a possibilidade ou impossibilidade da união entre os seres humanos (como nos lembramos, precisamente nisso, em servir à união entre os homens no bem, é que o TAM, seguindo Tolstói, supunha estar o significado da arte). Não teria sido intencional, mas ocorreu de um, outro, e o terceiro espetáculos do estúdio elegerem como o tempo da ação os dias de Natal³¹⁶, quando se proclama: ‘Paz na terra aos homens de boa vontade.’ (É possível acrescentar: no primeiro ato de ‘O pássaro azul’, encenado por Stanislavski e Sulerjítiski, as crianças olham pela janela para um pinheiro na casa em frente: há festas de Natal. E todas as suas peregrinações são na noite de festas.

De modo que, a partir de tudo o que foi dito, opto por este novo tópico do trabalho como um espaço para traçar algumas conexões possíveis entre o trabalho feito no Estúdio, a guerra e Liev Tolstói. A intenção é mostrar que: enquanto “a guerra é uma triste escola para a juventude! Mendiga-se sem vergonha, rouba-se sem escrúpulos, mente-se, tudo isso naturalmente.” (BECKER, 2014, p. 234)³¹⁷ e “Viver tornara-se insuportável. O futuro parecia vago, sem horizontes.”³¹⁸ (TOLSTÓI, A. ,1966, p. 205), o Estúdio construía uma história muito diferente. Sendo um local onde a juventude buscava aprimorar-se moralmente, este pequeno laboratório teatral se fazia imenso, enxergando um futuro com horizontes e levando a esperança de um mundo melhor também para o público.

Para tanto, dividirei esta seção em três partes. Na primeira, abordarei alguns dos principais pontos de contato existentes entre Liev Tolstói e Leopold Sulerjítiski (o maior

³¹⁶ A peça *A festa da paz*, por exemplo, traz uma família que se reúne numa noite de natal em busca de reconciliação.

³¹⁷ Anotação de uma civil feita durante a Grande Guerra. Datada de 29 de dezembro de 1917.

³¹⁸ Trecho da obra *O caminho dos tormentos*, que realmente mostra uma Rússia desiludida após a Grande Guerra.

representante de suas ideias dentro do estúdio). Na segunda, abordarei essa repercussão no trabalho posterior de Mikhail Tchekhov e tratarei das duas peças já bastante mencionadas (*O grilo na lareira* e *O dilúvio*) e de suas encenações feitas durante o período da guerra, focando nas contradições. Por fim, na terceira parte, trarei à tona um pouco da experiência de Evpatória, tão significativa quando relacionada à ideia de utopia.

3.4 AS INTER-RELAÇÕES DE LEOPOLD SULERJÍSKI E LIEV TOLSTÓI

Que Leopold Sulerjítiski e Liev Tolstói tiveram contato já é fator bastante conhecido. Também já foram expostas em vários lugares diferentes as questões de seu tolstoísmo incomum³¹⁹, o que é muito bem resumido por Mikhail Tchekhov quando o ator diz que apesar de chamarem Sulerjítiski de tolstoista “(...) ele era um tipo singular de tolstoista. Não havia nele sinal de fanatismo ou de sectarismo. Tudo o que ele fazia de bem e de bom partia dele mesmo, era de seu feitio e as ideias de Tolstói não sobrepunham nele uma marca externa.” (TCHEKHOV, 2020, p.253-4). Ou seja, Leopold Sulerjítiski tinha seu próprio modo de encarnar aquilo que Tolstói ou o próprio Stanislávski diziam e isso era o seu diferencial. Ainda conforme Mikhail Tchekhov, “Tolstói ou o sistema de Stanislávski – ele [Sulerjítiski] sempre elaborava em si mesmo e tornava seu; não imitava ninguém, era singular e original em tudo. (TCHEKHOV, 2020, p.253-4)

Que restaria então dizer sobre estas inter-relações?

Muito ainda. Pois, na verdade, sabemos tão pouco...

Dediquemo-nos a preencher, portanto, algumas lacunas. Afinal, o diálogo estabelecido entre Leopold Sulerjítiski e Liev Tolstói talvez tenha muito a nos dizer e, ademais, tornou-se fundamental em cada uma das atividades realizadas dentro do estúdio (do que já tivemos uma pequena amostra na seção precedente).

³¹⁹ Em muitos dos textos já citados sobre Sulerjítiski e disponíveis em português fala-se a este respeito. Aproveito apenas para recordar que muitos contemporâneos de Sulerjítiski apontam o seguinte fato: apesar de ser visto como tolstoísta, ele não era exatamente um, ou seja, não era um fanático. Serafima Birman (POLIAKOVA, 1970) vai se questionar, por exemplo, se por acaso o amor por Tolstói e pelos outros seres humanos seria o suficiente para fazer dele um tolstoísta. Além disso, a atriz diz: “Amando a vida com ardor em todas as suas manifestações, amando as pessoas com todas as suas faltas e virtudes, das quais a principal é a aspiração ao melhor, Sulerjítiski não ficava falando, mas fazia.” (ibidem, p. 613-4)

Começamos recordando a falta que Liev Tolstói fazia a Leopold Sulerjítiski após sua partida³²⁰ por meio de uma carta escrita a Tatiana Tolstáia em 16 (28) de junho de 1911:

Estou sempre pensando em Lev Nikoláievitch e simplesmente não consigo lidar com a ideia de que ele poderia ter vivido ainda por muito, muito tempo.

Estivemos lendo *O cadáver* esses dias: é uma das peças mais incríveis já escritas. Todos nós temos uma admiração infinita. Que Deus apenas nos permita encontrar uma maneira de atuar nela. Sei o que a senhora pensa: especificamente que é necessário atuar de qualquer jeito. Mas em nosso trabalho, esse é também o jeito mais difícil. (POLIAKOVA, 1970, p.482-3)

Não é de se estranhar que ele tenha escrito isso menos de um ano após a morte de Liev Tolstói, em 8 de novembro de 1910, porquanto diversos são os registros anteriores em que se expressa a admiração que ele nutria pelo escritor russo. Em uma das cartas que Leopold Sulerjítiski (POLIAKOIVA, 1970, p. 404, tradução nossa) escreve à esposa em 6 (18) de fevereiro de 1902 (época em que Tolstói teve uma grave pneumonia), lemos o seguinte:

... Liev Nikolaievitch piorou outra vez. A propósito, queria dizer-lhe: leia Tolstói, minha pombinha. Tolstói, pois realmente, verdade seja dita, atormenta-me muito que você não o conheça de todo. Apenas me prometa que você vai ler principalmente este livro durante o inverno. Por acaso já terminou “Anna Kariênina”? Ali há uma descrição incrível da condição de Lievin diante do casamento e da linhagem de Kitty: escreva-me contando se gostou. E, em geral, após a leitura de cada obra de Tolstói, escreva-me o que acabou de ler e o que achou. Especialmente aquela onde estão “Sobre o censo” e

³²⁰ A perda de Tolstói e a forma como Sulerjítiski o sentiu podem ser sentidas por meio de uma longa carta a Stanislávski, já traduzida e disponível em meu livro sobre Sulerjítiski (MERINO, 2019, p.126-131). Desta carta, que acaba por recordar um pouco do que escreveu Gorki após a morte de Anton Tchekhov, em carta traduzida por Takeda (2013, p.291) para o livro *O cotidiano de uma lenda*, trago alguns trechos que me parecem suficientes por ora para captarmos um pouco de sua sensação após a morte de Tolstói em 8 (20) de novembro de 1910: “[...] A multidão não me incomodou, mas na minha opinião, em nenhum lugar ela esteve tão alheia a alguém que enterrou como esteve alheia a Tolstói. Assim me parecia. [...] Eu fiquei de pé junto ao caixão o tempo todo e não conseguia me apartar desta fronte querida, da boca bondosa e oculta pelos bigodes em vida, da mão conhecida, na qual eu conhecia cada unha. / ‘O grande’: assim sentiam-no o tempo todo, ainda mais agora do que durante a vida. Mas quando eu me lembrei de como ele amava as piadas e as canções e de como gargalhava enfiando as mãos no cinto com um riso infantil, diante de mim veio à tona o outro, que apenas eu e mais alguns conhecemos. E como foi doloroso perder isso./ O grande ficou e se conservará para sempre, e por isso ele não foi perdido, não se foi; mas aquele, o bom, o amigo, o terno e carinhoso, o dócil e paciente já não existe e nem existirá. / Aquele que sofreu, que soluçava cobrindo o rosto com as mãos, como uma criança, pelo sofrimento espiritual e pelos insultos que suportava para si, em casa, de pessoas próximas, no ano de 83, aquele já não existe. Não é possível acariciá-lo nem ter pena, nem consolar, nem acalmar. [...] Agora todos nós nos reunimos atrás dele, todos chegaram e ficaram olhando o que foi perdido, mas agora nós não somos necessários a ele. É tarde. / Eu encontrei um livrinho no qual ele escreveu: ‘Para L. Sulerjítiski, em sinal de amizade – Tolstói.’ E eu tinha me esquecido de que havia tal livrinho, que havia tal inscrição. Eu lembrava apenas do ‘grande’ e havia esquecido completamente aquele que foi o amigo! [...] Percorri todos os quartos, examinei todos os cantos, sente-me em sua poltrona. E assim parecia que agora ele ia entrar. /Todos os velhos amigos do passado se juntaram e calmamente se lembraram dele e decidimos que todos os anos, no dia sete de novembro, vamos nos reunir em sua memória, com Aleksandra Lvovna./Depois eu fui embora, às doze horas da noite, como sempre ia antes. Mas tive a impressão de que já não vou mais voltar lá.”(MERINO, 2019,p.126-131)

"Então, o que devemos fazer?". E ainda aquela a respeito da "Fome".³²¹ Imploro avocê.

Que corja de canalhas há em toda a literatura agora! Iássinski (Maksím Belinski) publica uma revista mensal, da qual participa Liev Lvovitch, que assina como "Conde Liev Tolstói (filho)", eles brincam com isso³²². O senhor Merejovski³²³ também está lá. Recentemente, ele se destacou por completo ao proclamar em uma reunião literária que "temos de escolher entre Cristo e Tolstói. Cristo é mais caro a mim.": aí está o tal Merejovski! Muitos pararam de apertar a mão dele.

Thekhov³²⁴ diz que após a morte de Lev Nikoláievitch, a literatura cairá terrivelmente. "Um gigante assim como que sustenta toda a literatura!" E ergueu ambas as mãos para o alto.

Através desta carta já conseguimos notar tanto a admiração que Sulerjítiski tinha por Liev Tolstói e suas obras, como as suas preferências em relação ao que Tolstói vinha escrevendo nos últimos anos (justamente os textos onde se falava acerca de questões sociais da Rússia) e o seu desgosto com a literatura de seu tempo. Tal ponto é relevante, na medida em que começa a nos esboçar alguns caminhos pelos quais Sulerjítiski desejava seguir e o tipo de arte e literatura contra o que desejava lutar.

Também é relevante verificarmos a preocupação com a doença de Tolstói, que se estende e aparece em mais de uma carta à esposa. Em 3 (15) de fevereiro, por exemplo, Sulerjítiski (POLIAKOVA, 1970, p.403) relata o fato de Liev Tolstói estar se recuperando, estar escrevendo "Sobre a Religião" e, apesar de todas as dificuldades da doença, continuar trabalhando. "Que força incrível na alma!", diz ele em sua carta³²⁵. E, pouco depois, em 12 (24) de fevereiro do mesmo ano Sulerjítiski prossegue em seus relatos sobre o enfermo³²⁶, contando como foi chamado para ajudar a virá-lo e se assustou com o que viu, pois o escritor russo parecia estar prestes a morrer. Nesta mesma carta, ele diz algo que precisa ser destacado aqui por evidenciar, ainda mais, a importância que Leopold Sulerjítiski dava à vida do escritor russo, a saber: "Eu também nunca tive tão claro em minha consciência como agora que tipo de gigante ele é. Que colosso de pensamento, verdade e liberdade. Sinto que ficarei órfão, nós ficaremos — a Rússia inteira e o mundo —, após a sua morte. É medonho..." (POLIAKOVA, 1970, p.406, tradução nossa) Até que em 20 de fevereiro (4 de março), Sulerjítiski envia outra

³²¹ De acordo com Elena Poliakova (1970) em nota, trata-se de obras publicitárias de Tolstói reveladoras da crescente pobreza dos trabalhadores e camponeses da Rússia e das péssimas condições de vida do povo.

³²² I. I. Iássinski (1850 - 1931), escritor reacionário cujo pseudônimo era "Maksim Belinski". De acordo com Poliakov em nota para esta parte da carta, Liev Lvovitch Tolstói, "em suas obras literárias um tanto medíocres, enfatizou sua discordância com as opiniões de seu pai."

³²³ Dimitri Serguêievitch Mejerovski (1865 - 1941): escritor e poeta. Recebe destaque como um dos fundadores do simbolismo russo e das tendências filosóficas religiosas e místicas na virada dos séculos XIX - XX.

³²⁴ Aqui refere-se a Anton Tchekhov, com quem Sulerjítiski manteve contato e trocava cartas.

³²⁵ Ver Anexo C.

³²⁶ Ver Anexo C.

carta³²⁷ (op.cit) à esposa, desta vez com notícias mais animadoras acerca do estado de Liev Tolstói, que estava visivelmente melhor.

Observadas em conjunto e aliadas aos demais materiais que já temos disponíveis em língua portuguesa, estas cartas³²⁸ nos trazem a dimensão do grau de proximidade existente entre Liev Tolstói e Leopold Sulerjítiski. Particularmente a última, onde vemos que Sulerjítiski tinha acesso até mesmo aos diários do escritor. Além disso, tal material reitera a ideia do quanto Sulerjítiski considerava Liev Tolstói, seus escritos e seus pensamentos necessários não apenas para toda a Rússia, mas também para o mundo. Mesmo assim, se por acaso ainda restam dúvidas sobre a importância de suas inter-relações, vejamos mais alguns pontos.

3.4.1 Três Aspectos em Leopold Sulerjítiski: a Criança, a Recusa e o Amor

Quase numa espécie de “Deixai vir a mim os pequeninos porque deles é o reino da literatura e da arte”, Liev Tolstói (GOMIDE, 2013, p.337-64) desenvolve o seu texto “Quem deve aprender a escrever com quem, as crianças camponesas conosco ou nós com as crianças camponesas?”, no qual chega à conclusão de que:

Não é possível e não faz sentido ensinar e educar a criança, pela simples razão de que ela está mais próxima do que eu, do que qualquer adulto, daqueles ideais de harmonia, verdade, beleza e bem, aos quais almejo elevá-la, devido ao meu orgulho. A consciência desse ideal é mais forte nela do que em mim. (GOMIDE, 2013, p.363)

Neste texto, a partir de uma série de exemplos, somos levados a ver que os pequenos alunos de Tolstói³²⁹ possuem grande maestria em seus escritos e que, de fato, “Cada palavra artística, não importa se pertence a Goethe ou Fiedka, é distinta de uma palavra não artística justamente porque provoca uma infinidade de pensamentos, imagens e explicações.” (GOMIDE, 2013, p.345). Em sua sabedoria, honestidade e simplicidade na forma de

³²⁷ Ver Anexo C.

³²⁸ Creio ser suficiente para a minha demonstração as quatro cartas aqui traduzidas (a primeira, que está no corpo do texto e as 3 que se encontram em anexo). Porém, é importante mencionar, o nome de Liev Tolstói aparece ainda em outros materiais documentais deste tipo. Nestes a que me refiro, Sulerjítiski pede detalhes da saúde de Tolstói em cartas a familiares escritas nos dias 18 de junho e 9 e 20 de julho do mesmo ano. Além disso, troca mais de uma carta com os filhos de Tolstói. Com um deles chega a fazer uma aposta sobre o sexo de seu filho que estava para nascer. Como Sulerjítiski ganha a aposta e tem um menino, o filho de Tolstói tem de enviar as obras do pai para o vencedor.

³²⁹ Em 1862, Liev Tolstói dava aulas para os filhos de camponeses. Nessas aulas, realizava experimentos pedagógicos e os apresentava em uma revista chamada *Iásnaia Poliana*. Para o escritor, as escolas populares deveriam ter caráter laboratorial e se empenhar em investigar novos métodos de ensino.

escrever, as crianças da escola conseguem encantar e arrebatar o conde³³⁰, fazendo com que ele próprio reveja a sua maneira de colocar as frases no papel.

Após passar por essa experiência de escrever em conjunto com as crianças camponesas e, ao mesmo tempo, se redescobrir enquanto escritor, Liev Tolstói (GOMIDE, 2013, p.362-3) ainda compõe o supracitado texto, onde expõe algumas reflexões acerca da criança e da educação.

Uma criança saudável nasce, satisfazendo perfeitamente os requisitos da harmonia absoluta em relação à verdade, à beleza e ao bem que trazemos em nós; ela está próxima aos seres inanimados, às plantas, aos animais, à natureza e constantemente representam para nós aquela verdade, a beleza e o bem que buscamos e desejamos. Em todos os tempos e entre todas as pessoas, a criança sempre foi considerada um modelo de inocência, sem pecado, o bem, a verdade e a beleza. O ser humano nasce perfeito: esta é uma grande expressão de Rousseau e, como uma rocha permanecerá sólida e verdadeira. Ao nascer, o homem representa o protótipo da harmonia da verdade, da beleza e do bem. Mas a cada hora da vida, a cada minuto, aumentam os espaços, as quantidades e os tempos entre aquelas relações que, no momento do nascimento, encontravam-se em harmonia total, e cada passo, cada momento ameaça violar esta harmonia, cada passo posterior e cada momento posterior ameaçam violar novamente, e não há esperança de restabelecimento da harmonia violada.³³¹

³³⁰ Em determinado momento do texto, Liev Tolstói (GOMIDE, 2013, p.346) diz: “[...] propus fazê-lo pensar no futuro do filho, nas futuras relações do filho com o velho, que o velho ensinaria Seriôja a ler e escrever etc. Fiedka fez uma careta, disse ‘sim, sim, está bem’, mas via-se que ele não gostava desta frase, e por duas vezes ele a ignorou. O senso de proporção era mais forte nele do que em todos os escritores que eu conheço, aquele senso de proporção que, com enorme esforço e estudo, alguns raros artistas adquirem, esse senso de proporção manifestava-se em sua plena força primitiva na alma infantil e pura de Fiedka. / Deixei a aula, pois estava por demais emocionado. ‘O que aconteceu, o senhor está pálido, talvez o senhor não esteja bem?’ — perguntou-me meu colega. Realmente, duas ou três vezes na vida eu havia experimentado uma impressão tão forte como a daquela noite, e durante muito tempo não pude me dar conta do que havia experimentado. Parecia-me vagamente que eu, como um criminoso, havia espiado numa colmeia de vidro o trabalho das abelhas, secreto para os olhos de um mortal; parecia-me que eu havia depravado uma alma pura, primitiva, de uma criança camponesa. Eu sentia vagamente uma contrição por algum sacrilégio. Lembrava-me das crianças que os velhos ociosos e devassos obrigam a fazer trejeitos e representar dramalhões para excitar sua imaginação cansada e desgastada, e ao mesmo tempo eu sentia a alegria que deve sentir uma pessoa que viu aquilo que ninguém nunca antes havia visto.”

³³¹ Ainda deste texto, é interessante o que Tolstói (GOMIDE, 2013, p.362-3) diz em sua continuação: “A maioria dos educadores não leva em conta que a infância é o protótipo da harmonia, e consideram como objetivo o desenvolvimento da criança, o que acontece de qualquer maneira, segundo leis invariáveis. O desenvolvimento é considerado erroneamente como um objetivo porque, com os educadores, acontece o mesmo que ocorre com os maus escultores. Em vez de tentar interromper o excessivo desenvolvimento localizado ou interromper o desenvolvimento geral para esperar uma nova ocasião que elimine a falha ocorrida, tal como um mau escultor, que, em vez de raspar o excesso, acrescenta ainda mais material, os educadores parecem simplesmente se esforçar para que o processo de desenvolvimento não se interrompa de maneira alguma e, se pensam na harmonia, sempre tentam alcançá-la aproximando-se de um protótipo futuro, desconhecido por nós, e afastando-se do protótipo do presente e do passado. Por mais equivocado que seja o desenvolvimento da criança, sempre restam nela os traços primevos da harmonia. Ainda é possível ter a esperança de conquistar pelo menos certa aproximação à justiça e à harmonia, moderando ou, pelo menos, não contribuindo para o desenvolvimento. Mas estamos tão seguros de nós mesmo, tão fantasiosamente fiéis ao falso ideal da perfeição adulta, tão intolerantes com as falhas que nos rodeiam e tão convencidos de nossa capacidade de corrigi-las, tão pouco sabemos compreender e apreciar a beleza primitiva de uma criança que, o mais rápido possível, insuflamos, tapamos as falhas que nos saltam aos olhos, corrigimos e educamos a criança. Desenvolvem mais e mais a criança e, mais e mais, afastam-se do antigo protótipo eliminado, tornando cada vez mais impossível a obtenção do protótipo

Trago parte deste valioso texto para meu trabalho como uma forma de mostrar o quanto Liev Tolstói valorizava certas características presentes nas crianças. Talvez isso nos ajude a entender a admiração que nutria por Leopold Sulerjítiski, a quem, de acordo com Pavel Márkov (1974), Tolstói chamava de “criança sábia”.

Diversos relatos³³² dão conta de nos mostrar como Sulerjítiski era querido e admirado por Tolstói e seus familiares, sendo considerado uma espécie de “favorito geral”. Sempre alegre e espirituoso, Sulerjítiski cantava, contava piadas e anedotas, era um ótimo contador de histórias e imitador, e inundava a casa dos Tolstói de riso e alegria durante as refeições. Tatiana Tolstáia (POLIAKOVA, 1970, p.522, tradução nossa) recorda que:

Súler começou a visitar nossa casa com cada vez mais frequência. Ele perdia a noção do tempo lendo os escritos filosóficos e religiosos do [meu] pai, ouvindo suas conversas com numerosos visitantes e logo se tornou uma pessoa muito próxima em seus pontos de vista e convicções.

Mas, ao contrário de muitos dos chamados "tolstoianos", Suler, caindo sob a influência de Tolstói, não perdeu sua originalidade. Apesar do pensamento profundo que constantemente trabalhava na cabeça de Suler, ele continuava sendo o galhofeiro alegre e o artista delicado que era antes.

Às vezes, durante o almoço, Suler lançava uma anedota atrás da outra, e todos, com meu pai à cabeceira, caíam na gargalhada.

E se levantando da mesa, ele ora compõe, ora dança, ora representa alguém: e todos olham para ele com um sorriso de prazer.

Graças ao seu espírito de observação perspicaz, Súler conseguia imitar de forma surpreendente pessoas, animais, pássaros e até objetos. E uma vez que sua intuição artística não permitia nada banal, rude e vulgar, era um verdadeiro prazer estético olhar para ele e escutá-lo.

Não é por acaso que ao descrever um encontro entre Liev Tolstói e Sulerjítiski ocorrido em 1905, Meierhold (MERINO, 2019,p.105) diz ter visto o rosto do escritor se iluminar com extraordinária alegria e os cantos da estepe de Súler e“(…) durante um dia inteiro houve na casa aquela vivacidade que Tolstói buscava tão apaixonadamente. E então pareceu-me que o que Tolstói amava em Sulerjítiski era não apenas o representante de suas ideias, mas, principalmente, a sua alma de vagabundo.” (op.cit.)

Também Serafima Bírman recorda como todos os grandes homens (a atriz cita Stanislávski, Tolstói, Tchekhov e Chaliápin ao falar nestes grandes) admiravam Sulerjítiski

imaginário da perfeição de um ser adulto. O nosso ideal está atrás, e não à frente. A educação estraga e não corrige as pessoas. Quanto mais estragada é a criança, tanto menos será necessário educá-la, tanto mais liberdade ela necessitará.”

³³² Alguns destes relatos a que me refiro encontram-se expostos em meu livro sobre Sulerjítiski. Cf. MERINO, 2019.

como um homem fora do comum. Em sua opinião, eles o chamavam de Súler não apenas por se tratar de um diminutivo carinhoso, mas por verem nele uma criança. “Parecia-lhes uma criança,” diz Bírman em seu texto: “sábria, mas, ainda assim, uma criança.” (POLIAKOVA, 1970, p. 613-4, tradução nossa)

Este seu caráter infantil, a sua alegria, o espírito vagabundo e a propensão à liberdade, são uma constante nos relatos sobre Sulerjítski. Em um deles, por exemplo, o compositor Rakhmánov³³³, de *O grilo na lareira*, conta-nos um interessante caso onde algumas destas características estão visíveis. O compositor começa o seu relato contando como Leopold Sulerjítski desejava para a peça um determinado som simples e familiar. Ele queria que os “gluglus” da chaleira fossem suaves e atingissem a plateia, aproximando-a da peça. Após falar sobre algumas explicações e demonstrações com relação ao que se estava buscando para a encenação do Estúdio, Rakhmánov (POLIAKOVA, 1970, p.583-4, tradução nossa) narra o seguinte episódio:

Restava-me apenas “arranjar” isso em um formato rítmico e melodioso. Peguei um lápis e um papel e tentei registrar alguma coisa. E então lhe mostrei a anotação e executei a melodia e ele disse naquele mesmo ritmo: “Há algo aí, há algo! Reflita e venha uma próxima vez.”

Permaneci sentado ao piano.

Após sua demonstração Leopold Antônovitch estava cansado e quis beber algo. Pegou um copo com uma mão e um jarro de água com a outra, verteu a água no copo e pôs-se a beber calmamente e, pensativo, ficou perambulando pela sala.

De repente ele parou e pronunciou: “Ora, se fosse possível o seu piano encher de água para que os gluglus viessem juntamente com o som. Daria um bom resultado?! O que o senhor acha?”

Resoluto, aproximou-se do instrumento e... verteu no piano o jarro com água... E evidentemente que ele mesmo se assustou e começou a olhar para cada um de nós com culpa e preocupação nos olhos, buscando simpatia. Depois horrorizando-se, olhou para a tampa levantada do piano do estúdio e abaixou a cabeça. O aspecto de Leopold Antônovitch era tão engraçado que todos se puseram a gargalhar como loucos!

O instrumento, é verdade, não morreu, mas tiveram que chamar um mestre para colocá-lo em ordem.

E não haveria aqui, por acaso — tanto em sua ingenuidade ao jogar a água no piano quanto em sua forma de ajudar o compositor, retirando os “truques” da melodia —, qualquer semelhança com as crianças camponesas da escola de Tolstói?

Também Mikhail Tchekhov (2020, p.249) nos deixa um bom exemplo de como a sua personalidade alegre, descontraída e por vezes até desatenta reverberava no estúdio. Ele conta como o pedagogo certa vez disse a todos os discípulos do estúdio com ar sério que todos

³³³ Nikolai Nikolaievitch Rakhmánov (1892-1964), compositor russo.

deveriam ir falar com ele após a apresentação. Receosos, eles foram. Quando eles apareceram para conversar, porém, Sulerjítiski não se lembrava de ter dido nada daquilo, tomou um susto e passou a gargalhar³³⁴.

São também significativos os relatos de brincadeiras do já citado pedagogo teatral Vadim Vassilievich Shverubovitch. Não apenas por nos revelarem como em sua casa ele era considerado a alma e o coração das ideias, piadas e brincadeiras³³⁵; não só por reforçarem a ideia de que Sulerjítiski transformava os adultos em crianças; mas principalmente por mostrarem que Leopold Sulerjítiski, com toda a sua forma infantil de ser, conseguia educar. Todas as manhãs ele dividia tarefas aos moradores locais, fazia um “grande conselho da tribo”, inventava jogos de tarefas, ensinava a importância de serem úteis: e fazia tudo isso brincando.³³⁶

Nestas recordações, o pedagogo se empenha, ainda, em contar como no ano de 1912 Sulerjítiski passava horas com as crianças brincando apesar de todas as atividades que tinha para resolver dentro do estúdio. Ele relata como em suas brincadeiras de marinheiros “Nós eramos uma frota, mas não militar e sim pacífica; cada elemento militar foi categoricamente banido. ou parodiado, ridicularizado e estupidificado.”; mostra, por fim, como Sulerjítiski era respeitado e admirado, pois “Ele era nosso soberano absoluto. As suas palavras eram lei [...]” e “Nós apenas o amávamos e respeitávamos tanto quanto crianças podem em reção ao próprio herói brilhante dos seus sonhos, ao ideal da sua representação sobre uma pessoa.”. De forma que é possível crermos em suas palavras quando diz: “É claro que é difícil imaginar como teríamos nos saído sem o Súler, mas, parece-me – e eu penso que todos os que cresceram sob a sua influência concordarão comigo – que todos nós seríamos muito piores e que devemos a ele uma grande parte desse bem que existe em nós”.

³³⁴ O episódio é relatado por Mikhail Tchekhov (2020, p.249) da seguinte forma: “Certa vez, na época das tournées artísticas, Súler anunciou a nós, os discípulos do estúdio, que após o espetáculo de hoje todos deveriam reunir-se em seu quarto. Ele tem algo muito importante a nos dizer. Súler passou o dia inteiro com um aspecto concentrado e nós ficamos inquietos pela conversa iminente. À noite, após o fim do espetáculo, tiramos a maquiagem depressa e fomos em direção ao hotel de Súler. Ali, perto da porta do seu quarto, os nossos companheiros que não haviam participado do espetáculo neste dia já estavam esperando. / A porta do quarto de Súler estava fechada. Esperávamos que ele saísse e nos deixasse entrar. Mas a porta não se abria. / Esperamos bastante tempo, até que decidimos bater. Não houve resposta. Abrimos a porta em silêncio. O quarto estava escuro. Pelo visto Súler não estava ali. Entramos de mansinho e ligamos a luz. / — Quem está aí? — ouviu-se de repente uma voz assustada. / Viramo-nos e vimos Súler. Ele estava sentado na cama, despido, embrulhado no cobertor. Tinha um aspecto sonolento e assustado. / — Quem é? De que precisam? – gritou ele para nós. / — Viemos vê-lo, Leopold Antônovitch. / — Para que? O que aconteceu? / — O senhor nos chamou... / — Quando? – Súler esfrega os olhos e de repente gargalha. – Meus caros, eu me esqueci, juro que esqueci. Vão para casa, fica para uma próxima vez. / Indo embora, ouvimos como Súler caía na gargalhada.”

³³⁵ O pedagogo diz que Sulerjítiski nunca bebia, mas estava sempre bêbado de algum modo, pois era alegre e mais travesso do que os bêbados mais alegres: cantava, dançava, inventava números circenses e mostrava sua força e destreza, fazendo com que o seu pai também se transformasse em uma criança.

³³⁶ Ver texto no Anexo C.

Ou seja, tudo o que Sulerjítiski fazia enquanto essa “criança sábia” que educa as demais, ficou marcado nas memórias do futuro pedagogo Vadim: os eventos inventados por Sulerjítiski, que os organizava com total fé no “como se”, decorando todo o ambiente de verdade; também a história do ganso (apontada como um resultado da pedagogia suleriana) que foi comprado para ser comido e precisava de um tempo para engordar, mas depois de uma semana ali, vivendo ao lado de Súler, tornou-se um amigo e já ninguém mais pensava em comê-lo — apenas em nadar ou brincar com ele. Sem contar alguns episódios, tais como o Dia do Santo Volódia, para o qual tudo havia sido perfeitamente organizado e no qual tudo corria às maravilhas. Bastou, porém, que o narrador dessas memórias e Volódia se envolvessem em uma briga de criança e começassem a bater um no outro, para que Sulerjítiski os punisse: ou seja, apesar de terem feito as pazes após a briga, a festa foi cancelada e a decoração ficou para a próxima comemoração (a do aniversário do narrador).

Mas de todos os episódios reveladores sobre caráter de Sulerjítiski e como isso se alinhava à visão de Tolstói exposta acima (este ponto de vista de que nas crianças está o protótipo da harmonia da verdade, da beleza e do bem), nenhuma narrativa me parece tão significativa quanto a de Gorki. Ao abordar algumas das relações existentes entre Liev Tolstói e Sulerjítiski, Maksim Gorki (POLIAKOVA, 1970, p.532, tradução nossa) recorda o seguinte:

Ele amava Leopold como a um filho e o admirava exatamente como a uma mulher.

— Pois bem — dizia ele, observando Súler com olhos que tudo veem — em outra pessoa isso teria soado rude ou engraçado, mas nele soa bem! Nele é tudo de um jeito próprio, tudo é verdade, em tudo está a lei da alma. Oh, como é raro, como é incrível ...

Observando como Suler, Aleksandra Lvovna e os outros brincavam em uma cidadezinha e por todas as partes de um parque em Gaspra, Tolstói disse, sorrindo com o seu sorriso sempre belo e com alguma espécie de sagacidade sutil:

— “Sejam como as crianças”: eu compreendo isso com a minha cabeça, mas nunca havia sentido isso; como é possível para um adulto, com tantas experiências, ser como uma criança? Mas eis que olho para Súler e sinto: é possível! Quanta alegria ele carrega consigo em tudo, quanta infantilidade há nele! E veja que ele sofreu. Como isso é raro — alguém que se esquece dos seus sofrimentos, não se vangloria deles e nem os empurra para os olhos do próximo...

Em Arzamás, um homem com pontos de vista e sentimentos diferentes, um devoto cultural da cidade, o Pai Fiódor Vladimírski, mais tarde um dos deputados da Segunda Duma, falou sobre Súler com as mesmas palavras de Tolstói:

— Este homem é realmente um filho puro de Deus!

Não estamos com isso tudo querendo dizer que Sulerjítiski fosse como uma criança por influência de Liev Tolstói ou do tolstoísmo. Muito pelo contrário, tratava-se de uma característica inerente a Sulerjítiski — característica esta que trago para meu trabalho a fim de

que se compreenda o quanto esse atributo fazia de Sulerjítски alguém mais próximo a visão de Tolstói sobre como o ser humano deve ser. E para que percebamos como isso tudo se alinha, ao mesmo tempo, com algumas visões teatrais de Konstantin Stanislávski. Pois este também demonstra, ao longo do tempo, uma busca por um teatro onde prime a naturalidade de uma criança. De modo a não ser estranho lermos que ele disse, certa vez, durante um dos ensaios de *O pássaro azul*, que os adultos deveriam voltar à infância³³⁷ para terem o direito a encenar esse conto de fadas:

[A peça] “O pássaro azul” deve ser feita com a pureza da fantasia de uma criança de dez anos. Deve ser ingênua, simples, leve, viva e fantasmagórica como o sonho de uma criança; bela como um devaneio infantil e, ao mesmo tempo, majestosa como a ideia de um poeta e pensador genial. Que em um teatro malcheiroso o “Pássaro azul” consiga encantar os netos e despertar sentimentos sérios e profundos nos vovós e nas vovós. Que os netos, voltando do teatro para a casa, sintam a felicidade da existência que penetra em Titil e Mitil no último ato da peça. (POLIAKOVA, 1970, p.62-3, tradução nossa).

Sobre a oposição de Liev Tolstói à guerra, já falamos na seção 2 da tese: sobre como, para ele, os homens estavam sendo transformados em escravos militares hipnotizados e isso nada tinha a ver com os princípios ensinados por Cristo. O que ainda não abordamos com detalhes (apenas mencionamos) neste trabalho foi o fato de que, inspirado nos ideais tolstoístas – agora sim há uma inspiração direta no tolstoísmo —, Leopold Sulerjítски se recusou a prestar o serviço militar em 1895³³⁸.

Mais de um relato em russo nos convida a ver como Sulerjítски desejou se libertar da hipnose de que fala Tolstói e por isso foi espancado nas prisões e, a seguir, confinado em um hospital psiquiátrico³³⁹. Ou seja, praticamente todos os seus amigos e alunos são unânimes em mostrar como ele sofreu as consequências deste ato e mesmo assim permaneceu firme em seu posicionamento, oscilando e pensando em voltar atrás apenas no momento em que seu pai implorou de joelhos para que ele ingressasse no serviço militar.

³³⁷ É interessante o que diz ainda Simone Shuba a este respeito: “Para Stanislávski, as crianças estão mais perto da natureza, são capazes de penetrar na vida de um cachorro, gato ou formiga. Os sonhos e os prazeres mais elevados são acessíveis a elas. Então, um ator deve ser puro e ingênuo como uma criança de dez anos para compreender a natureza.” (SHUBA, 2016, p. 107).

³³⁸ Sobre isso, novamente, falo bastante em meu livro sobre Sulerjítски (MERINO, 2019). Ali estão disponíveis muitos relatos e cartas acerca deste episódio. O que farei aqui será preencher algumas lacunas existentes, trazendo alguns novos materiais e associando-os diretamente à Grande Guerra.

³³⁹ Neste hospital, é comum os relatos se recordarem de como Sulerjítски ensinava os outros a ler ou escrevia cartas, sendo considerado uma espécie de luz a seus colegas.

Sobre toda essa situação, é revelador o depoimento de Tatiana Tolstáia³⁴⁰ (POLIAKOVA, 1970, p.522-3), que conta como Sulerjítiski sentiu-se mal ao perceber que deveria cumprir o serviço militar apenas por ter atingido a maioridade. Isso ia de encontro às suas convicções e, por essa razão, Sulerjítiski optou por se recusar e aguentar os sofrimentos provenientes disso. Tatiana Tolstáia enfatiza o fato de Sulerjítiski ter ido com alegria em direção a esse sofrimento (como sempre fazia), ter aguentado todas as punições. Isso a comoveu inclusive quando o visitou na prisão, pois ela chegou para vê-lo com o coração apertado e, quando deu por si, ele estava bem, sorrindo como se estivessem fora dali. Apenas mais tarde, quando ele foi obrigado a servir para acabar com o sofrimento do próprio pai, que implorou de joelhos que ele o fizesse, é que Sulerjítiski optou por ir contra aquilo em que acreditava e cumprir com a obrigação. Ainda assim, Tolstói e sua família não o puniram, e até mesmo ficaram ao seu lado, conforme relata a filha do escritor russo em suas recordações.

De fato, eles o apoiaram e compreenderam sua decisão, do que é prova uma carta escrita por Liev Tolstói (MERINO, 2019, p.121) posteriormente³⁴¹ — entre 15 de janeiro e 18 de fevereiro de 1896 (27 de janeiro e 1 de março) — onde lemos que ele sofreu de todo coração ao ler a carta de Súlerjitski e que, em sua opinião, o que importa não é o que ele fez, mas o que tem em sua alma. Ao fim de sua carta, Liev Tolstói diz a Sulerjítiski que o ama ainda mais após esse sofrimento e que ele mesmo teria agido da mesma forma se estivesse em seu lugar³⁴².

Por mais que Leopold Sulerjítiski tenha cedido aos apelos do pai e ingressado no exército, o interessante deste episódio é observar 3 pontos: 1) o fato de as convicções religiosas de Sulerjítiski estarem, desde a juventude, extremamente alinhadas com as de Tolstói; 2) o quanto Sulerjítiski se mostrou ser um homem de ação, ou seja, aquele que, como diziam seus alunos do estúdio, não apenas falava, mas fazia; e 3) que essa recusa à guerra voltará a se revelar em 1914 dentro do Estúdio, ainda que as armas utilizadas sejam outras na próxima vez (principalmente a “arte cristã” de que tanto fala Tolstói ao fim de *O que é Arte?*).

Sulerjítiski não precisava e nem tinha como ou por que se utilizar da arte nessa sua primeira recusa. Utilizou-se então daquilo que podia para fazer justamente o que Tolstói dizia ser tão difícil e raro aos homens de seu tempo, isto é: ousar sair do círculo de hipnose

³⁴⁰ Ver Anexo C.

³⁴¹ Esta e outras cartas do período falando sobre o assunto já se encontram traduzidas na íntegra em meu livro (MERINO, 2019). Trago aqui apenas os trechos que me parecem necessários para apresentar a ideia.

³⁴² Ver texto em anexo.

instaurado pelo Governo³⁴³. Ou seja, ao tentar sair deste emaranhado de contradições, ele mostrou claramente não estar de acordo com a situação paradoxal exposta de seu tempo. Situação esta, que é exposta com muita clareza pelo próprio Tolstói alguns anos mais tarde, em seu *Discurso para o Congresso da Paz em Estocolmo* (TOLSTÓI, 2011, p.338-346). Nesse discurso de 1909, Tolstói reforça categoricamente a incompatibilidade existente entre a carnificina de uma guerra e o verdadeiro cristianismo.

Neste texto, o autor menciona que há milhares de anos já existia uma lei composta por duas palavras e reconhecida pelos seres humanos como sendo vinda de Deus, a saber “Não matarás”. Para ele, isso queria dizer que “o ser humano não pode e não deve nunca, sob nenhuma condição, sob nenhum pretexto, matar seu semelhante.”(op.cit.). Todo o texto está embasado neste único princípio e no fato de esta ser uma verdade evidente, necessária e que apenas precisaria ser colocada diante dos olhos das pessoas para que as guerras se tornassem impossíveis.

Durante o discurso, Tolstói ainda recorda o fato de que as pessoas de seu tempo haviam deixado de crer na lei de Deus e no que estava, como ele mesmo diz, “escrito com traços indelévels, no coração de cada ser humano” (op.cit.). Ou seja, era preciso reforçar a todos o fato de que não havia glória ou louvor algum nas guerras, mas sim o puro assassinato, a vileza e o crime. E isso, tanto para os que entravam para o exército por vontade própria quanto para os que entravam por terem medo de alguma punição. Fosse qual fosse o motivo de entrar para o exército, Liev Tolstói via nisso um erro grosseiro contra a crença, a justiça e o bom senso. Para ele, entrar no exército — as fileiras de assassinos — equivalia a infringirem a lei de Deus e fazerem aquilo que as pessoas sabem estar errado. Por fim, Tolstói compara a patente militar à função de carrasco, sendo que, em sua opinião, ela é até mais vergonhosa do que esta última função, já que “o carrasco se reconhece pronto a matar apenas as pessoas consideradas prejudiciais e criminosas, enquanto o militar se compromete a matar todo aquele que lhe ordenarem matar, ainda que seja alguém próximo ou o melhor dos homens. (TOLSTÓI, 2011, p. 344)

Em mais de um texto, carta ou discurso Liev Tolstói toca nesses pontos acima expostos³⁴⁴. Cada um deles abordará um ponto específico, mas basicamente todos mostrarão as grandes contradições presentes na sociedade de seu tempo. Veremos repetidas vezes como

³⁴³ Tolstói desenvolve a sua teoria do círculo ao longo de *O reino de Deus está em vós*, de 1893, ou seja, apenas dois anos antes de Sulerjítiski se recusar a servir. Neste texto, vemos que o círculo é composto por quatro métodos principais: intimidação, corrupção, hipnotização do povo e o serviço militar obrigatório.

³⁴⁴ Cf. TOLSTÓI, L. N. **Os Últimos Dias**. Organização: Elena Vássina. Tradução: Anastassia Bytsenko et al. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

a violência é um grande mal e as pessoas sabem disso (odeiam a opressão, a desigualdade, a segregação e a crueldade contra os animais). No entanto, a maior parte das pessoas não se decide a abandonar esse círculo de violência, muitas vezes por simplesmente não saber como fazê-lo (“Elas de fato odeiam tudo isso, mas não sabem como pôr um fim a isso, ou não se decidem a abandonar aquilo que sustenta todas essas contradições e que lhes parece necessário”) e assim, a humanidade acaba praticando atos violentos e as guerras se perpetuam. Além disso, embora Tolstói atente para o fato de que abandonar essas contradições existentes seria uma atitude bastante digna, as pessoas são levadas muitas vezes a continuarem dentro do círculo por simples vaidade (“livremente, movido por uma vaidade infantil, por uma bugiganga de porcelana, por uma fitinha ou por um galãozinho que lhe permitirão portar, ele próprio, livremente, irá fazer o serviço militar”³⁴⁵, diz Tolstói).

Talvez por isso é que o escritor russo tenha ficado tão admirado com a postura de Sulerjítiski em 1895. Pois desde 1893, por exemplo, em *O reino de Deus está em vós*, Tolstói já percebia as dificuldades existentes neste processo da recusa. Ao mesmo tempo em que ele dizia, nesta obra, ser necessário aceitar a resistência não violenta ao mal, tinha consciência do quanto isso era difícil de ser feito. Aqui ele se utiliza da figura do imperador alemão Guilherme II para exemplificar seu ponto, começando por recordar como em 1891 tal autoridade havia dito “[...]Nas atuais intrigas socialistas *pode acontecer que eu ordene a vocês atirar contra seus próprios parentes, irmãos, até seus pais* — que Deus me livre — , e então vocês estão obrigados a cumprir as minhas ordens sem dizer nada.” (TOLSTÓI, 2011, p.91. Grifos do autor). Em seguida, Tolstói fala acerca deste tipo de hipnotizador corajoso e mostra ao leitor que, no fundo, causa-se a impressão de que os homens não tem escolha. De maneira que:

Todos os jovens da Europa, ano após anos, submetem-se a esse experimento, e, com exceções mínimas, todos renunciam a tudo o que pode ser sagrado para o ser humano, todos manifestam disposição de matar seus irmãos, até seus pais, por ordem do primeiro homem perdido, ataviado com libré orlada de vermelho e ouro, e só perguntam quem e quando lhes ordenam matar. E eles estão dispostos a isso.

Pois cada selvagem tem algo sagrado pelo qual está disposto a sofrer e não se render. Mas onde está o sagrado para o homem de nosso tempo? Dizem-lhe: vem para a escravidão, para tal escravidão em que estás obrigado a matar até o teu próprio pai e ele, em geral um homem erudito, que passou por todas as ciências na universidade, docilmente deixa que lhe ponham a coleira no pescoço³⁴⁶. Vestem-lhe um traje de

³⁴⁵ Esta e a citação anterior, pertencem ao já citado *O reino de Deus está em vós* (TOLSTÓI, 2011, p.63-94)

³⁴⁶ Sobre isso, relembro um caso contado por Hobsbawm (1995, p.33-4) em *A era dos extremos*. De acordo com o autor, a Grande Guerra permaneceu na mente dos franceses e dos britânicos como um acontecimento mais traumático até do que a Segunda Guerra. Isso se deu por conta de episódios como Verdun e Somme, duas batalhas onde ambos tiveram muitas baixas. Só em Verdun os britânicos tiveram baixa de 420 mil homens em

bufão, ordenam-lhe que pule, que faça caretas, que faça medidas e que mate, e ele faz tudo de forma obediente. E quando é liberado, ele volta todo atordoado para sua vida anterior, e continua a falar sobre a dignidade do homem, a liberdade, a igualdade e a fraternidade.

‘Sim, mas o que fazer?’, perguntam com frequência as pessoas, com sincera perplexidade. ‘Se todos se negassem, então já seria alguma coisa, mas o que eu posso fazer sozinho? Sofrer e não ser útil para nada nem ninguém.’

É verdade. O homem com uma concepção social da vida não pode se recusar. O sentido da sua vida é seu bem-estar pessoal. É melhor para ele submeter-se, então ele se submete.

Não importa o que lhe for feito, não importa que o torturem, que o humilhem, ele se submeterá porque sozinho não pode fazer nada, pois não tem um princípio em nome do qual possa resistir sozinho à violência. [...] E essa massa de pessoas, entorpecida a ponto de prometer matar os próprios pais, esses homens públicos, conservadores, liberais, socialistas, anarquistas – falam sobre como construir uma sociedade sensata e moral. Mas que sociedade sensata e moral pode ser construída por tais pessoas? (TOLSTÓI, 2011, p. 91-3)

Faço eco a esta pergunta: Que sociedade?

Inaugurando um novo tipo de relação teatral “professor-aluno”, a ligação entre o humano e a pedagogia teatral encontra-se inserida como algo muito relevante dentro do Primeiro Estúdio. Atores e professores encontram-se nesse ambiente teatral para ensinar e aprender, estabelecendo-se com isso uma troca profícua e um novo paradigma a partir de então.³⁴⁷

questão de meses. Os franceses perderam mais de 20% de homens em idade militar – isso sem incluir os prisioneiros, feridos e desfigurados. O autor relembra ainda que “Os britânicos perderam uma geração – meio milhão de homens com menos de trinta anos (Winter, 1986, p.83) –, notadamente entre suas casses altas, cujos rapazes, destinados como *gentlemen* a ser os oficiais que davam o exemplo, marchavam para a batalha à frente de seus homens e em consequência disso eram ceifados primeiro. Um quarto dos alunos de Oxford e Cambridge com menos de 25 anos que serviam no exército britânico em 1914 (Winter, 1986, p.98) foi morto.”. Ou seja, Tolstói não parecia estar tão errado em seu texto, escrito quase 20 anos antes da Grande Guerra.

³⁴⁷ Me utilizo desta nota para recordar que daí por diante esse tipo de relação se repetirá com grande frequência nos próximos estúdios de Stanislávski. Maria Knebel (2016) conta como Stanislávski a quis no Estúdio para aprender ensinando. Recordo ainda que Stanislávski era muito preocupado com os seus atores, algo de que há muitos registros. Em um deles, no livro de Toporkov (2016, p.166), lemos o seguinte: “A preocupação de Stanislávski com os atores ia muito além das paredes do teatro. Compreendendo perfeitamente como era importante a influência das coisas mais variadas no sentir-se-a-si-mesmo do ator, em sua criação, Konstantin Serguêevich seguia atentamente tudo o que circundava o ator do lado de fora das paredes do teatro, tudo o que exercia sobre ele influências boas ou más. Sempre preocupado em como ajudar os atores nas horas difíceis, ele nunca deixava passar a oportunidade de tirar algum ator de uma má situação. E isso não dizia respeito apenas aos mais experientes e consagrados, não. Dizia respeito principalmente à juventude. [...] Stanislávski tentava, em nossas conversas, transmitir-me esse conhecimento.. / — Para criar a arte elevada é preciso de cores dos mais variados matizes. Pode ser que precisemos de algumas apenas raramente, mas é necessário tê-las e mantê-las perto de si. O Teatro de Arte tem direito a isso. Nossa paleta é a trupe. Cada ator é valioso como uma cor especial, raríssima. É preciso saber dar valor a eles, não importa a posição que ocupe. É muito difícil encontrar substitutos. Ele foi cultivado dentro das paredes do teatro, ele foi alimentado por esse espírito./ Entre suas responsabilidades está a preocupação em manter aquilo de mais valioso que existe no teatro e aquilo sem o que o teatro não pode existir – o ator. Essa preocupação deve expressar-se não apenas nas questões grandes e

“Súler: ele possui a valiosa capacidade de amar as pessoas sem interesse. Nisso ele é genial. Saber amar quer dizer saber tudo...” (POLIAKOVA, 1970,p.613-4), disse Liev Tolstói acerca de Sulerjítiski certa vez, durante uma conversa com Anton Tchekhov. E entre os vários relatos onde podemos ver como isso se aplicava, sendo Sulerjítiski, de fato, imensamente preocupado e amoroso com seus alunos, dois deles são bastante representativos e dão conta de expor tal ponto: a narrativa de Lidia Deikun (ibidem, p.586-604) e a de Mikhail Tchekhov (ibidem, 604-610).

Começando pelo relato de Lidia Deikun (ibidem, p.604, tradução nossa), suas lembranças na íntegra nos fazem entender como o porquê de ela dizer ali: “tudo o que há de bom em mim como atriz, pedagoga e pessoa de teatro, tudo isso foi posto por ele. Gostaria de encontrar palavras especiais para dizer o quanto a sua memória é querida para mim e o quanto é duro e doloroso que ele tenha nos deixado tão cedo.”

O primeiro dos episódios narrados pela atriz que trago diz respeito à maneira como Lídia Deikun conseguiu ingressar no TAM. Ela já fazia aulas na escola de Adáchev e foi Leopold Sulerjítiski quem a aconselhou a prestar o exame admissional no Teatro de Arte. Aceitando a ideia dada por seu tutor, Deikun decidiu tentar a aprovação e escolheu o conto *O porto* de Maupassant para apresentar no dia da seleção. Antes de seu teste, porém, surgiram diversos empecilhos. Primeiro, o seu par de cena – com quem Deikun já havia ensaiado sob a supervisão de Sulerjítiski em Adáchev – foi convocado ao serviço militar. Sulerjítiski sugeriu então chamarem Vakhtângov como substituto, mas este disse não poder acudi-los, uma vez que estava cuidando de seu pai doente, com suspeita de tifo. Deikun e Súlerjítiski sofreram juntos por isso. Até que, repentinamente, Vakhtângov pôde deixar o pai e enviou um telegrama avisando sobre a nova situação e dizendo que poderia ajudá-los. O único “porém” é que chegaria muito em cima da hora, com menos de um dia de antecedência. Portanto, quando ele chegou passaram a ensaiar em desespero e com pressa, no decorrer de um dia. Ocorre que apesar de ter encontrado um par com quem fazer a cena, nem tudo estava solucionado: Lidia Deikun inesperadamente adoeceu e ficou sem voz. Enquanto ela tentava se recuperar, Sulerjítiski pôs-se a passar as falas dela com Vakhtângov, substituindo a aluna para que o ator convidado pudesse praticar ao menos um pouco antes de realizar a apresentação no dia seguinte. Mas a atriz acordou completamente sem voz e Leopold Sulerjítiski passou a sofrer juntamente com ela, tal como se o acontecimento estivesse se dando com um parente próximo. O momento do teste chegou e Sulerjítiski, constrangido, tentou enfatizar a Vladímír

importantes, mas também nos detalhes que dizem respeito ao cotidiano do ator. Você percebe a responsabilidade que está sobre seus ombros?”.

Nemiróvitch-Dântchenko que a jovem Deikun estava com um problema de falta de voz, sendo essa a sua forma de apoiá-la até o fim. Assim que o teste terminou, no mesmo dia, os três saíram para passear e quando voltaram e não viram o nome de Deikun nas paredes, o momento foi de consternação. Neste momento, Sulerjítiski, não podendo fazer nada mais, ofereceu todo o apoio moral possível a ela. Foi quando, subitamente, Vakthângov percebeu que haviam olhado para o quadro de nomes sem prestar a devida atenção: o nome de Deikun estava lá! Com isso, houve uma explosão de alegria e eles não puderam senão comemorar. Além disso, devido ao bom desempenho de Vakthângov durante a apresentação da cena, este foi convidado pelo próprio Nemiróvitch-Dântchenko a ingressar no Teatro de Arte. Em seguida, Sulerjítiski presenteou Deikun com um cartão assinado onde se lia “Para a boa e gloriosa Lídia Deikun em memória de ‘O porto’, para onde nós fomos juntos e de onde a senhora fez uma longa viagem. Deus dê alegria” (POLIAKOVA, 1970, p.595, tradução nossa).

Ainda sobre o relato de Deikun, devo recordar o fato de a atriz quase ter abandonado o Estúdio e em seguida ter sido salva por Sulerjítiski. Nesse caso, deu-se resumidamente o seguinte: um dia após a primeira apresentação pública da peça *O naufrágio do Esperança de Herman Heijermans*, Lidia Deikun leu a crítica num jornal elogiando o todo da peça, mas dizendo que ela deveria largar o teatro e se dedicar a atividades domésticas. A atriz saiu do Estúdio e passou o resto do dia chorando e repensando sua vida em completa solidão. Estava decidida a largar o teatro e disposta a despedir-se de todos. No entanto, quando a viu e compreendeu de que se tratava, Sulerjítiski encorajou-a a ficar. Inicialmente deu-lhe uma bronca e depois, com carinho, convenceu-a sobre o seu lugar, dizendo “Você exagerou tanto que até me encolerizei. Pois então, a vida é assim... Como seria se por cada infortúnio você caísse em desânimo? Você acreditou em um homem, mas nós, os seus professores e educadores, os velhos amigos, você deixou de lado” (POLIAKOVA, 1970, p.598, tradução nossa). Depois disso, a atriz conta que não apenas permaneceu no estúdio, como também continuou a navegar na peça de Heijermans por anos...

Ambos os episódios³⁴⁸ corroboram para o que diz a atriz Serafima Birman (POLIAKOVA, 1970, p.616, tradução nossa) ao recordar as relações estabelecidas entre Sulerjítiski e os discípulos do estúdio³⁴⁹. Em suas palavras:

³⁴⁸ E poderíamos ainda citar outros. Lidia Deikun expõe muitos episódios onde vemos esta atitude amorosa e comprometida com os alunos do estúdio. Conta, por exemplo, sobre como era difícil para os jovens ganhar dinheiro naqueles tempos e alguns alunos, por isso, criavam programas e saíam em turnês em pequenas cidades, algo que Sulerjítiski aprovava. Mas o diretor não só aprovava esse tipo de empenho, como também participava ou contribuía com esses programas independentes de alguma maneira, sem qualquer interesse particular ou espera

Sulerjítiski cuidava de nós enquanto pessoas, talvez mais do que enquanto atores. Com isso ele se diferenciou extremamente dos outros diretores e educadores teatrais. Na busca por objetivos éticos Sulerjítiski foi bem mais longe do que o próprio Stanislávski.

Ele havia perdido as esperanças em si mesmo há muito tempo. Mas ele tinha enorme esperança em nós, acreditava que os membros do estúdio se tornariam pessoas de verdade, e não apenas verdadeiros artistas. Ele empregou todas as forças para conseguir o que queria.

Nós, discípulos do estúdio, conhecíamos Leopold Antónovitch de uma maneira diferente da que Gorki e Stanislavski o conheciam. Para os dois, ele era o filho mais novo, para nós, o pai. E não apenas o pai, mas também o educador e a babá, para a nossa grande sorte e, muitas vezes, para o nosso próprio azar. O seu amor pelo estúdio, ou seja, por nós, era avassalador. Mesmo com nosso grande interesse pelo estúdio, cada um de nós ainda tinha uma vida fora. Para Leopold Antónovitch, o estúdio era *toda* a sua vida. E apesar de ele ter uma família e um apartamento – mas no início ocasionalmente, e depois por meses inteiros, ele ficava preso no estúdio, passando dias e noites nele. Havia uma sala estreita e modesta. Nessa sala, ensaiava-se durante o dia e, depois dos espetáculos, o divã era arrumado para Leopold Antónovitch como um leito de campanha: um lençol era estendido e um pequeno travesseiro, lançado à cabeceira. Sulerjitski se cobria com um cobertor velho e fino.

O segundo relato que trago à baila é o de Mikhail Tchekhov. Tanto em *O caminho do ator* (TCHEKHOV, [201-?]) quanto em suas recordações sobre Sulerjítiski disponíveis no livro de Poliakova (1970) ele nos relato o fato de ter se surpreendido certa vez com a atitude de seu mestre no seguinte episódio:

Ele nunca poupava a si mesmo se os outros precisassem da sua ajuda. Na época da guerra, na qualidade de recrutado, fui fazer o exame médico. Assim que amanheceu, para a minha surpresa, vi Súler no portão da minha casa. Ele estava esperando para me acompanhar até o posto de recrutamento.

Passei o dia inteiro pelado em quartéis sujos e frios. Através da janela via-se como a chuva torrencial molhava a multidão de mulheres velhas e jovens que esperavam por seus irmãos, maridos e filhos. Só fui examinado tarde da noite. Quando saí, já estava totalmente

de recompensa. Certa vez, por exemplo, depois de ensaiarem até tarde da noite no estúdio, alguns alunos decidiram ir juntos ao apartamento de Geanne Leslie para trabalhar com um vaudeville que queriam incluir em um desses programas à parte. Ao saber disso, Sulerjítiski decidiu imediatamente ir com todos e auxiliou-os na direção. Eles trabalharam a noite toda num vaudeville com um conteúdo bastante simples, a saber: todas as personagens faziam um juramento para deixarem de fumar, mas apenas o advogado cumpria este juramento. Ele sofria desesperadamente, enquanto todos os outros continuavam a fumar em segredo. Por fim, Deikun diz que todos ficaram muito gratos, que apresentaram esse vaudeville por muito tempo e que só alguém com o engenho, o temperamento e o brilho da imaginação de Leopold Sulerjítiski teriam conseguido criar um número tão brilhante no decorrer de apenas uma noite.

³⁴⁹ Além do que a atriz diz no excerto do depoimento que trago, ela recorda o fato de Sulerjítiski ser aquele tipo de diretor que permanece no lugar, mesmo quando todos os atores se descaracterizaram e vão embora.

escuro.

— E então? —ouvi uma voz calma e acolhedora.

Eu me virei. Molhado pela chuva torrencial, Súler estava parado perto de mim.

Ele não havia saído do posto de recrutamento, o dia inteiro me esperando. (TCHEKHOV, 2020, p.253)³⁵⁰

Sulerjítiski era assim³⁵¹: sempre acompanhando seus alunos, sempre os envolvendo ou aquecendo seus corações quando necessário, sempre dando liberdade para que criassem (são também constantes os relatos a este respeito³⁵²) e aconselhando acerca da arte, como no caso da carta escrita a Maria Durássova em 15 (27) de julho de 1913:

... Eu realmente quero muito ajudá-la Para que nasça de você uma boa atriz para o teatro e para o estúdio. Isso é do nosso interesse tanto quanto do seu. O que quer que você leia nas peças, não o faça em voz alta de jeito nenhum. E não a leia muitas vezes: as palavras ficarão gastas e o frescor desaparecerá. E então leia toda a peça com concentração — inclusive o seu papel — leia para si mesma, em bom estado de espírito, quando quiser cantar, saboreie a peça e o papel, e então se desfaça do livro e vá viver sem se esforçar com aquilo que a peça vai estimular em você e no papel. Em geral, apanhe as palavras,

³⁵⁰ Optei por citar acima o trecho das recordações presentes no livro de Poliakova e atualmente disponíveis na Revista RUS (TCHEKHOV, 2020). Em *O caminho do ator*, o mesmo relato é contado do seguinte modo: “Cheguei à comissão tarde da noite. Os médicos já estavam no limite da exaustão. Gritavam conosco, cravando em nós suas mãos e atravessando por um instante nossas costas e peito com auscultadores. Eu mal conseguia manter-me em pé e esperava o veredicto passivamente. De repente, ouvi: "Três meses!" Adiamento! Meu sonho se tornou realidade. Adiamento!... Fiquei mais de uma hora procurando a minha roupa. Estava tudo escuro quando saí para a rua. Chovia como antes. Eu estava tonto de felicidade. Pus-me a correr, aspirando o ar fresco com avidez.

– Micha! – escutei uma voz calma e acolhedora

Voltei-me. Diante de mim estava Sulerjítiski, todo molhado pela chuva torrencial. Pasmei. Leopold Antónovitch não se afastou do posto de recrutamento o dia inteiro e me esperou entre a multidão de parentes que lamentavam seus filhos únicos... Mas quem era eu para ele, L. A. Sulerjítiski? Um irmão? Um filho? Eu era nada mais do que um de seus discípulos do estúdio!!!” (TCHEKHOV, [201-?])

³⁵¹ A respeito de sua maneira de ser é muito interessante o que diz o ator Aleksei Díkii (POLIAKOVA, 1970) em suas recordações também. Ele relembra como era impossível não amá-lo. Sulerjítiski era amigo dos estudantes do estúdio, tratava-os pelo pronome informal “tú” (você, conforme eu venho traduzindo, à diferença de “o senhor” ou “senhora”); ele nunca bebia, mas nas festas ficava mais bêbado do que se tivesse bebido. Estava sempre disponível, dançava, cantava, era alegre – o que corrobora para a visão de todos os outros. O relevante no caso de Díkii é o fato de ele chamar Sulerjítiski de “a verdadeira alma do estúdio” e dizer que a sua entrega aos alunos estava relacionada ao fato de o Estúdio ser o seu único grande amor na época. Era diferente do caso de Stanislávski, que atuava e dirigia no TAM ao mesmo tempo naquela época. Quanto a Vakthângov, ele diz que este segundo diretor teve muita influência no Estúdio também, mas, mesmo assim, ainda não pode ser colocado no mesmo patamar que Sulerjítiski naqueles anos (no que diz respeito à influência artística e ideológica). Ele foi principalmente um experimentador e o que tinha era sede de trabalho prático. Ou seja, por seu perfil, os alunos não reconheciam nele a mesma liderança que reconheciam em Sulerjítiski.

³⁵² Alguns destes relatos encontram-se incluídos em meu livro (MERINO,2019). Acredito sempre ser importante recordar este fato, tão importante a um pedagogo. Sulerjítiski deixava seus alunos livres, para que eles mesmos fossem encontrando a melhor maneira de proceder artisticamente. Além disso, a questão da ética e da liberdade possuem relação intrínseca. No texto sobre ética escrito pelo prof. Dr. Danilo Marcondes (2007, p.9) lemos que: “Os seres humanos são livres. Em princípio, podem agir como bem entenderem, dando vazão a seus instintos, impulsos e desejos; porém, o dever restringe essa liberdade, fazendo com que seja limitada por normas que têm por base os valores éticos. O ser humano pode agir de diferentes maneiras, mas deve agir eticamente.”

este é o maior perigo: gastá-las. E nunca se entregue a uma peça até se fartar, caso contrário, não haverá com que viver durante o inverno. E também em nenhum caso "atue" para si mesma, mesmo lendo estas palavras. ... (POLIAKOVA, 1970, p.494, tradução nossa).

E tudo isso era guiado, em grande medida, por aquilo que Sulerjítiski havia aprendido de Liev Tolstói. Como vimos nestas duas seções, sua admiração pelo escritor era tão intensa que se propagava em seu modo de ser e agir e, conseqüentemente, em cada um de seus ensinamentos. Um claro reflexo disso é o que vemos nas recordações de Stanislávski, quando este diz, por exemplo, após a morte de Sulerjítiski: “Por que ele amava tanto o Estúdio? Porque realizava um dos fins mais importantes da sua vida: unir os homens, encontrar uma atividade comum, fins comuns, lutar contra a vulgaridade, o ódio e a injustiça, servir ao amor, à nobreza, à beleza e a Deus.” (MERINO, 2019, p.82) Não pareceria haver aí também qualquer semelhança com os ensinamentos de Tolstói (esse colosso, na opinião de Sulerjítiski)? Ensinamentos como “Todos devem viver de modo que seja possível a criação do reino do amor na Terra. Cada um deve viver uma vida baseada não na violência, mas no amor.”, “Você deve sempre ser verdadeiro, e em especial como uma criança.”, “Só existe uma maneira de ser humilde: não pensar em si mesmo, mas em como poderá servir a Deus e aos outros”, “Só há uma coisa neste mundo à qual vale a pena dedicar toda a sua vida. É a criação de mais amor entre os povos e a destruição das barreiras que existem entre eles”³⁵³, ou ainda:

É um engano pensar que haja momentos nos quais seja possível alguém dirigir-se a outra pessoa sem amor. Pode-se trabalhar com objetos sem amor — cortar madeira, produzir tijolos, fazer ferro — mas não se pode trabalhar com gente sem amor. Da mesma maneira que não se pode lidar com abelhas sem ter cuidado, não se pode trabalhar com gente e não atentar para a sua humanidade. E há uma qualidade que é tanto dos humanos quanto das abelhas: se não tiver muito cuidado com eles, fará mal tanto a si mesmo quanto a eles. Não pode ser de outro modo, porque o amor mútuo é a primeira lei da existência. (TOLSTÓI, 2005, p.71).

Por fim, se Sulerjítiski, conforme dito mais acima, era uma espécie de pai aos alunos do estúdio, então quem era Liev Tolstói para estes mesmos discípulos?

Que os leitores tirem suas próprias conclusões.

Limito-me a recordar que tudo aquilo que Liev Tolstói pregava sobre o amor e contra a violência, as guerras e a opressão; tudo o que ele dizia acerca da bondade, das crianças, da educação e da liberdade (como por exemplo, na carta para Biriukov, onde diz “Apenas com

³⁵³ Frases presentes no *Calendário da sabedoria*. Respectivamente dias 21 de abril (tema: “O Amor”), 5 de maio (Tema: “Ser verdadeiro”), 2 de junho (“O verdadeiro sábio”) e 9 de junho (novamente com o tema “Amor”).

plena liberdade é possível conduzir os melhores alunos tão longe quanto possam ir [...]”³⁵⁴); tudo, enfim, que hoje conhecemos graças a seus textos pacifistas, a sua confissão, seus contos e o *Calendário da Sabedoria*: tudo isso, imbuía o estúdio através da figura de Leopold Sulerjítски e fez a diferença para que o Primeiro Estúdio fosse pouco a pouco conquistando o seu espaço na história do teatro russo.

Figura 9 – Fotografia. Retrato de Tolstói com uma dedicatória a Sulerjítски.



Fonte: POLIAKOVA, 1970, p.178

3.4.2 Algumas Reverberações desta Inter-relação dentro do Estúdio

Dentre todas as reverberações desta inter-relação possíveis, escolhi ocupar-me de apenas duas — em minha opinião mais próximas de nosso tema, isto é, o Estúdio em confronto com a Grande Guerra. Em primeiro lugar, ocupar-me-ei em trazer alguns materiais

³⁵⁴ Cf. TOLSTÓI, 2011, p.366.

acerca de Mikhail Tchekhov, suas relações com Stanislávski e com o pensamento tolstoísta, suas atuações e repercussões do que fez em cena, além do modo como a Grande Guerra apareceu em uma palestra dada nos EUA no ano de 1942. A seguir, farei um breve panorama de ambas as peças traduzidas e anexadas a esta tese, relacionando-as a tudo o que já dissemos até aqui. Sobretudo porque *O grilo na lareira* e *O dilúvio*, as duas principais encenações realizadas durante a Grande Guerra, apresentam um elemento em comum: a visão de mundo tolstoísta de que o homem é o irmão do homem, em lugar da situação real de guerra de seu tempo onde se via que “Lupus est homo homini lúpus”³⁵⁵.

Aparentemente tentando digerir o momento pelo qual a Rússia passava e, ao mesmo tempo, mastigando as possibilidades de encenação³⁵⁶, os atores do estúdio acabaram optando por levar esta oposição à plateia de seu tempo, com a esperança de que a plateia, isto é, “esta mistura de pessoas” — como vimos Mikhail Tchekhov chamá-la em *Para o ator* — se beneficiasse de algum modo do seu trabalho artístico.

Como vimos, o Estúdio já vinha fazendo o seu trabalho e apresentara excelentes encenações quando os acontecimentos pré-guerra foram, pouco a pouco, aproximando os russos do início de sua marcha em direção ao colapso: em 15 (27) de julho a Áustria-Hungria (sob pressão da Alemanha) declarou guerra à Sérvia; em 19 (31) de julho, os alemães ameaçaram a Rússia; dois dias depois, a Alemanha declarou guerra à França; no dia 22 (3 de agosto), fez o mesmo com a Grã-Bretanha; em 10 (22) de agosto o Japão entrou na guerra... E apesar de todo esse contexto, em 29 de agosto (10 de setembro), um mês depois de a guerra já ter começado oficialmente, o jornal russo *Ympo Poccuu* (Manhã russa) relatou que, após as férias de verão, os ensaios de *O grilo na lareira* haviam sido retomados e estavam acontecendo quase todos os dias, de manhã e à noite.

Ou seja, ainda que a peça não tivesse sido escolhida em função especificamente de opor-se à guerra (ela já estava no repertório e fora escolhida em função de sua coincidência com os ideais do estúdio, dos quais já tratamos aqui), ela agora era ensaiada às pressas e com

³⁵⁵ Expressão latina cujo significado é “o homem é o lobo do próprio homem”. Aparece em Plauto primeiramente em Plauto e mais tarde é popularizada por Thomas Hobbes (1588-1679), filósofo e matemático inglês.

³⁵⁶ Referência ao seguinte pensamento de Stanislávski (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p.101-4): “Cada pessoa prepara sua comida pelo método conhecido e obrigatório para todos, mastiga, engole, digere, etc. Isso foi obrigatório para os que viviam antes de Cristo e será obrigatório para os que vão viver dentro de cem anos. É uma questão fisiológica. O mesmo acontece em nossa profissão. A pessoa pega uma peça, analisa-a de um modo específico, mastiga, engole, digere, etc. Isso também é uma questão psicofisiológica, obrigatória para as gerações do passado e do futuro.” Parte de resposta a uma carta escrita para Gurévitch (este havia escrito em 17 de dezembro de 1930).

muita dedicação, como se os atores e diretores sentissem a necessidade de apresentá-la o quanto antes. Afinal, se o seu interesse era despertar o humano, como não tentar fazê-lo justamente num tempo em que a humanidade mais estava precisando ser despertada?

A este respeito (último ponto antes de entrar propriamente nas peças) lembro o que disse Leopold Sulerjítiski (MERINO, 2016, p.65) em 29 de agosto (10 de setembro) de 1915, também ao jornal *Manhã russa*:

Nós perguntamos como a guerra conseguiu se manifestar no Estúdio na apreciação das obras de arte e nas tarefas habituais da arte.

A guerra – foi a resposta – com uma particular agudeza apresenta as tarefas habituais da arte. Coloca-se cada vez com maior insistência a tarefa de juntar todos os esforços para a realização do objetivo fundamental da arte: despertar no homem o humano.

Este é o princípio que orienta todos os trabalhos do Estúdio. A principal atenção dos diretores do Estúdio está voltada para a expressão de uma ideia. Neste ano e no ano passado, durante a escolha das peças, durante os ensaios e apresentações nós nos esforçamos por encontrar e propor tudo aquilo que une as pessoas, tudo o que fala sobre aquele humanismo que testemunha a origem divina no homem.

Destas buscas pelo humanismo, pela cordialidade, surge a lógica do repertório da temporada. Assim, a primeira encenação é a adaptação de “O grilo na lareira” e desenha um início favorável, encarnado por um grande homem com um “grande coração”: Dickens.

Isso posto, começamos falando de Mikhail Tchekhov e seu início dentro do Estúdio.

3.4.2.1 Mikhail Tchekhov e o Caminho Inicial do Ator

Uma “Assembleia de crentes na religião de Stanislávski”³⁵⁷: assim Mikhail Tchekhov denominava os membros do Estúdio. Foi como ele falou em 7 (19) de maio de 1915 durante uma entrevista concedida ao jornal de São Petersburgo, *Биржевые ведомости* (Diário oficial da bolsa):

Nós", disse-nos o talentoso ator M. A. Tchekhov, "somos uma assembleia de crentes na religião de Stanislávski, mas não se trata de uma fé cega, já que entre nós o senhor não encontrará um único fanático: é uma fé determinada por fortes princípios de reciprocidade e harmonia". (IVANOVNA, 2010, p. 582, tradução nossa)

³⁵⁷ Há um texto do livro *Stanislávski, Meierhold & cia* de Jacó Guinsburg (2008, p.109-120) intitulado justamente assim: *Uma assembleia de crentes na religião de Stanislávski*.

Figura 10 – Fotografia. Mikhail Tchekhov como Caleb em *O grilo na lareira*.



Fonte: POLIAKOVA, 1970, p.368.

Ele, que também fazia parte deste grupo de atores com uma fé determinada por princípios éticos, acabou absorvendo e aplicando boa parte de seu aprendizado em trabalhos artísticos posteriores, tanto na Rússia, quando na Alemanha, na Inglaterra e nos EUA³⁵⁸. E se Mikhail Tchekhov carregou consigo e propagou os ensinamentos e vivências do Primeiro Estúdio pelo resto de sua vida com tanta ênfase, talvez valha a pena fazermos uma pequena incursão em sua trajetória inicial: quem sabe aqui encontremos algumas pistas sobre a importância do trabalho artístico e humanista realizado dentro do Primeiro Estúdio do TAM.

Mikhail Tchekhov teve uma vida atribulada e uma trajetória brilhante³⁵⁹, marcada por uma forte investigação no campo da atuação, estúdios teatrais abertos³⁶⁰, técnicas próprias —

³⁵⁸ Mikhail Tchekhov deixa a União Soviética no verão de 1928. Neste ano emigra para a Alemanha (onde atua e dá aulas de teatro), vive na Inglaterra a partir de 1936 e três anos depois encontra-se em Connecticut, nos Estados Unidos. Em todos os países por que passa, Mikhail Tchekhov cria seus próprios espaços de trabalho e realiza apresentações teatrais como ator ou diretor.

³⁵⁹ Mikhail Tchekhov era frequentemente atormentado por questões acerca do sentido da existência. Foi profundamente marcado pela Grande Guerra e pela Revolução, lia muito autores como Nietzsche e Schopenhauer e, como diz Langhans (2015, p.2), “era prisioneiro de seus próprios pensamentos, assim como Fausto em seu calabouço.” Teve problemas com bebida, a esposa o trocou por um aventureiro, sentia-se frequentemente solitário e chegou a pensar em suicídio. Ainda assim, apesar de todas as questões que o atormentavam, sua carreira artística era marcada por conquistas e o teatro acabou salvando a sua vida de algum

mais tarde utilizadas por atores famosos como Clint Eastwood e Marilyn Monroe, por exemplo —, inúmeras críticas de jornal positivas e trabalhos artísticos considerados expressivos, hoje conhecidos mundialmente também graças à sua carreira como ator de cinema³⁶¹. Mas, mesmo antes, quando ainda estava bem no início de sua caminhada, o ator já era visto por Stanislávski como um gênio. E foi assim desde o primeiro encontro, quando Mikhail Tchekhov, numa espécie de teste, teve de ler cenas de *Tsar Fiódor* diante de Stanislávski. Tudo em que o jovem ator conseguia pensar internamente naquele momento era “Stanislávski, Stanislávski!”, respondendo mecanicamente a tudo e sentindo vontade de fugir dali; mesmo assim, apesar de ler o texto naquelas condições desconfortáveis, ele foi rapidamente admitido no TAM por um Stanislávski já bastante esperançoso com o ingresso deste novo talento em seu teatro.

Um pouco mais tarde, em 1913, quando Mikhail Tchekhov já fazia parte do Estúdio e Sulerjítiski estava apresentando um relatório de *O Naufrágio do Esperança* em que falava sobre cada um dos atores (se poderiam ser considerados indispensáveis para o Estúdio ou não), Stanislavski discordou do que Sulerjítiski havia escrito sobre Mikhail Tchekhov, isto é, a frase “Não está claro”. A isso, Stanislávski escreveu em resposta: “Inclua-o. Está muito claro. Não há dúvidas de que é talentoso e fascinante. Uma de nossas verdadeiras esperanças para o

modo, pois foi onde ele se encontrou. Passou a dirigir o chamado Segundo Teatro de Arte em 1924. Emigrou para a Alemanha e, mais tarde, para os Estados Unidos, onde teve carreira sólida e deu aulas a grandes atores e continuadores de suas ideias. Em 1928 o seu livro *O caminho do ator* já era um best-seller. Sobre a sua trajetória de vida, bem como o seu trabalho de ator, recomendo os textos de Maria Knebel (1967, 2010) - há alguns em espanhol, tal como o prefácio de *El camino del actor* (CHEKHOV, 2016) e em português, o já citado livro de Knebel sobre a análise ativa, onde se encontra o texto “Aluna de Mikhail Tchekhov” especificamente sobre o trabalho do ator em seu próprio estúdio); em português, recomendo vivamente também o texto “Um caminho para a luz”, que trala paralelos com a época da Guerra e da revolução, tendo sido traduzido por Hugo Moss e Thais Loureiro. Em inglês, recomendo “Michael Chekhov’s Life and Work: a descriptive Chronology” de Mel Gordon (1983), disponível no JSTOR. Há ainda um capítulo de *O ator no século XX* (ASLAN, 2010) dedicado à Mikhail Tchekhov; um texto sobre suas relações com Stanislávski na coletânea *El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariotes* (JIMENEZ, 1990); o texto que traduzi para a RUS, falando sobre Leopold Sulerjítiski (TCHEKHOV, 2020); o livro *Para o ator* (CHEKHOV, 2010) onde há excelentes conselhos sobre a prática do ator; além disso, o artigo da Revista *Caderno de Registro Macu* escrito por Grandolpho (2012); e o dossiê sobre Mikhail Tchekhov presente na mesma revista (CADERNO, 2017) no qual há artigos de Rafael R. Carvalho, Kátia Daher, Natacha Dias e Andreia Barros e no qual se fala acerca do ator e da experiência dos professores da Escola Macunaíma com um trabalho baseado em sua técnica. Para conhecer mais acerca do trabalho com Mikhail Tchekhov no Brasil, indico a escola Michael Chekhov Brasil (o nome segue a transliteração conforme as regras do inglês), onde Hugo Moss trabalha para divulgar o percurso deste ator, ainda tão pouco estudado em nosso país se comparado a outros como Vsevolod Meierhold, Konstantin Stanislávski, e mesmo Evguênie Vakhtângov, que parece ter mais pesquisas representativas no Brasil do que Mikhail Tchekhov até o presente momento.

³⁶⁰ Mikhail Tchekhov abre um estúdio próprio em Moscou na primavera de 1919. Em setembro de 1924 o Primeiro Estúdio é reconstituído como o Segundo Teatro de Arte de Moscou e Mikhail Tchekhov é nomeado o seu diretor artístico. Em 1936, Tchekhov funda uma escola em Dartington Hall, na Inglaterra. Em 1939 é obrigado a deixar a Europa devido à situação pré-guerra e, estando nos Estados Unidos, realoca o estúdio onde trabalhava, contando com alguns de seus ex-integrantes.

³⁶¹ Com destaque para a sua atuação em *Quando fala o coração* (1945) sob a direção de Hitchcock. Aqui ele foi indicado ao Oscar de ator coadjuvante.

futuro. Precisamos incluir para incentivar. O incentivo é necessário”(IVANOVNA, 2010, p. 575, tradução nossa).

Naquele momento, o olho clínico de Stanislávski já enxergava o que mais tarde se desdobraria em repercussões³⁶² como a obtida após a primeira apresentação de *O naufrágio do Esperança* aberta ao público em 4 (16) de fevereiro de 1913. Em tal apresentação, a impressão causada por Mikhail Tchekhov no papel de Cóbus foi tão positiva, que os leitores do *Русские ведомости* (Boletim russo) puderam ler no dia seguinte as seguintes palavras do conhecido crítico Nikolai Efros (IVANOVNA, 2010, p.575-6, tradução nossa): "O sr. Tchekhov foi quem causou a impressão mais favorável entre os que atuavam ontem; seu humor é sincero e, ele é tocante mas sem sentimentalismos; a sua desenvoltura em cena e a capacidade inventiva já são significativas".

Ainda nessa linha, o mesmo crítico voltará a avaliá-lo positivamente após a interpretação do velho³⁶³ Caleb em *O grilo na lareira* no ano de 1914:

Entre os participantes, M. A. Tchekhov foi quem produziu a impressão mais favorável sobre mim; um jovem com um nome tão próximo e caro ao Teatro de Arte e com um talento cheiroso e suave, sobrinho do poeta de “A Gaivota” e “O jardim das Cerejeiras”. Seu “humor é sincero” — foi como escrevi então, após a sua primeira experiência teatral pública — “e ele é tocante, mas sem sentimentalismos; a sua desenvoltura em cena e a capacidade inventiva já são significativas”. O próprio Tchekhov é quase um menino, mas estava interpretando um velho decrépito de um asilo. Não havia nem sombra de disfarce, de mascarada ou de um estafeta. E não era uma velhice teatral, convencional e clichê, o que correspondia com o ritual cênico. Aqueles que não sabiam a verdadeira idade do intérprete não tinham como imaginar a enorme diferença de idade entre Tchekhov e o seu Cóbus. Muitos dos traços de ancião, os externos e os internos, eram bastante inesperados; as adivinhações audaciosas são o corajoso achado do verdadeiro talento. Este Cóbus com um crânio branco em forma de ovo e uma fala difícil foi, por assim dizer, uma antecipação do Caleb tchekhoviano de “O grilo na lareira”. (EFROS, 1918, p.20-1, tradução nossa)

Essa sua facilidade para atuar no papel de velhos, bem como o humor sincero de que fala Efros (1918), eram uma constante em Tchekhov. Anos mais tarde, ao relatar suas relações com Mikhail Tchekhov, a discípula Maria Knebel (1967, p.71, tradução nossa) — uma das

³⁶² Em sua obra, Maria Knebel (2016) vai falar acerca do encanto de Stanislávski e o fato de ele dizer que para aprender o Sistema era preciso observar Mikhail Tchekhov trabalhando. Para Stanislávski, Tchekhov era um talento poderoso e não havia nenhuma tarefa artística que ele não fosse capaz de realizar em cena.

³⁶³ Mikhail Tchekhov era famoso desde jovem por interpretar o papel dos velhos com muita facilidade e maestria.

mais importantes divulgadoras do trabalho de seu mestre — recorda como o professor enfatizava a importância do humor em suas aulas³⁶⁴.

Mas não foram apenas esses traços (a sua relação com o humor, a capacidade inventiva, a desenvoltura e a facilidade para encenar papéis de velhos) que fizeram de Mikhail Tchekhov um ator notável. Foram também a sua grande ousadia e a força experimental³⁶⁵ — algo tão raro, embora tão imprescindível a atores em um ambiente laboratorial de estúdio! — que fizeram dele esta figura considerada impressionante por aqueles que tinham o prazer de vê-lo em cena. Mais tarde, essa sua capacidade levou o teatrólogo Pável Márkov (1974) a dizer que ao buscarmos classificar Mikhail Tchekhov adequadamente, podemos inclui-lo na categoria de ator do experimento. Afinal, “Ele é um experimentador das características espirituais e fisiológicas do ser humano. Ele invariavelmente destaca e joga para o primeiro plano um traço separado, exagera-o até o limite e subordina todos os outros a ele.” (MÁRKOV, p.398, tradução nossa).

Mas não foquemos tanto assim em seu trabalho de ator ou nas técnicas pelas quais ficou conhecido mais tarde (por mais que isso seja rico e instigante). Acredito que mais importante do que as suas características de ator para nós, neste momento, seja traçarmos alguns poucos paralelos entre o seu trabalho posterior nos estúdios e aquele espaço em que esteve inserido a partir de 1912: essa assembleia de crentes seguidores de Liev Tolstói e Leopold Sulerjítiski, como ele os chamava. Foquemos mais neste ponto, para que vejamos o quanto o papel do Primeiro Estúdio foi significativo em sua vida, o quanto as experiências vivenciadas num tempo confuso e obscuro conseguiram ser positivas e se desdobrar posteriormente, apesar das guerras interna e externa em que Tchekhov se encontrava emaranhado naqueles anos. Pois apesar dos contrastes, da confusão e dos momentos de isolamento e depressão, algumas influências positivas daquele tempo modificaram a sua trajetória.

Antes disso: algumas rápidas palavras sobre sua relação com Stanislávski.

³⁶⁴ Ver texto no Anexo C.

³⁶⁵ De acordo com Adolf Shapiro “Tchekhov, ao contrário de todos os seus colegas, não se preocupava tanto com o resultado, e sim com a compreensão dos procedimentos da técnica interior e exterior do ator. Ele achava que o ator deveria dominar tais procedimentos, de modo que essas técnicas se tornassem *novas capacidades de sua alma*.” (KNEBEL, 2016, p.300)

Que eu não tenha mencionado o nome de Stanislávski no parágrafo precedente, não quer dizer, de maneira nenhuma, que não haja paralelos possíveis ou significativos entre ambos. Embora Mikhail Tchekhov e Konstantin Stanislávski divergissem em certos pontos no que diz respeito ao trabalho do ator³⁶⁶, também possuíam muitos aspectos em comum e, enquanto Tchekhov ([202?], n.p.) escrevia: “Por que o sistema de Stanislávski possui uma força tão irresistível? Porque ele dá ao jovem ator a esperança de dominar na prática as forças fundamentais de seu próprio espírito criativo”, o próprio Stanislávski dizia que para conhecer o Sistema seria preciso ver o trabalho de seu pupilo. Além disso, Mikhail Tchekhov tinha orgulho de suas relações com Stanislávski e admirava profundamente o trabalho do mestre russo³⁶⁷, algo que fica evidente na obra de Knebel (1967) intitulada *Toda a vida*. Por exemplo, no momento em que a autora do livro narra como Mikhail Tchekhov fez questão de organizar em seu estúdio um encontro com Stanislávski³⁶⁸. E uma vez que ambos possuíam certos pontos em comum, indiquemos três deles, ao menos.

A primeira coincidência a que desejo atentar diz respeito à visão de mundo segundo a qual é preciso amar a arte e se dedicar a ela de corpo e alma para que surja algo digno de ser assim chamado: “Arte”, com “A” maiúscula. O fazer artístico, para ambos, possui papel crucial para a sociedade e, portanto, o artista precisa ser consciente de sua missão e se dedicar a cumprir seu importante papel sem vacilar. De tal modo que, enquanto Mikhail Tchekhov (KNEBEL, 2016, p.96) dizia a Maria Knebel:

Sabe o que é mais importante? [...] Você seria capaz de amar tanto o teatro a ponto de se entregar a ele por inteiro, sem nenhuma reserva? Stanislávski diz que é preciso amara não a si na arte, mas a arte dentro de si. Isso é muito difícil. [...] O teatro precisa apenas daqueles que o amam tanto, que aceitariam ser ponto, iluminador, qualquer coisa, desde que vivam no teatro e para o teatro...

... Konstantin Stanislávski (LABAKI e VÁSSINA, 2015, p.32) escrevia uma carta muito semelhante, em essência, para Aleksandr Borodúlin (um jovem de 16 anos que sonhava em ser ator):

Você sabe por que eu deixei de lado todos os meus negócios pessoais e me dediquei ao teatro? Porque o teatro é a mais poderosa cátedra, ainda mais potente do que o livro ou a imprensa. Essa cátedra caiu nas mãos dos piores representantes da humanidade, e eles a transformaram

³⁶⁶ Algumas delas são apontadas por Boris Zingerman (CAVALIERE; VÁSSINA, p.13-15) em “As inestimáveis lições de Stanislávski”. Ele diz, por exemplo, que Mikhail Tchekhov supunha que o ator não deveria partir de si próprio, mas da imaginação para criar uma personagem.

³⁶⁷ Tratando do estúdio onde estudou com Tchekhov, Maria Knebel diz: “Esse era ainda o período em que Tchekhov se orgulhava de ser aluno de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko. Ele tinha então pendurada na porta de entrada uma placa: “M. A. Tchekhov – artista do Teatro de Arte””. (KNEBEL, 1967, p76)

³⁶⁸ Ver este relato no Anexo C.

em um lugar de depravação. Minha tarefa, na medida do possível, é livrar a família artística dos ignorantes, mal preparados e exploradores. Minha tarefa, na medida do possível, é explicar à geração atual que o ator é um profeta da beleza e da verdade.

Tanto Mikhail Tchekhov quanto Konstantin Stanislávski tinham consciência do papel sagrado ocupado pela arte e, sobretudo, a arte teatral, reino da coletividade. Sabiam o quanto era preciso que os artistas deixassem o ego de lado e se comprometessem com o seu papel de transformadores sociais. Portanto, repetiam-no e enfatizavam constantemente, como vemos acontecer em mais de um caso relatado por Knebel (1967)³⁶⁹.

Coincidências como estas nos fazem pensar sobre o quanto esse encontro de gênios foi influente em toda a vida ulterior de Mikhail Tchekhov. Pois o ator carregou consigo este amor pela arte até o fim de seus dias.

E não apenas o amor, como também a busca incessante por conhecimento, já que ele estava ciente, assim como Stanislávski, de que um ator precisa se preparar o máximo possível, em todos os aspectos que puder, antes de pretender carregar o selo desta profissão. Ser culto, desenvolver-se, aprimorar-se: eis o segundo ponto em que ambos coincidem e ao qual eu gostaria de chamar a atenção. Em *O caminho do ator*, Mikhail Tchekhov ([201-?], n.p.) fornece um excelente exemplo acerca disso. Ele diz que muitos atores negligenciam a cultura e costumam dizer “Para que tenho de saber sobre uma forma, um estilo, etc.?”. Contudo, se pararmos para pensar, o conhecimento teórico não serve para matar a espontaneidade — como costumam pensar muitos atores — senão para ajudar a avançar em descobertas que auxiliam na hora da criação de uma cena. Ou seja, Mikhail Tchekhov se utiliza do exemplo da catedral gótica e do templo grego. O ator pode apenas conhecer o seu estilo e se dar por satisfeito. Ou, dar um passo adiante e entender que há algo a mais: a catedral gótica só fará sentido se estiver preenchida, enquanto o templo precisará estar vazio para ter algum sentido³⁷⁰.

Quando vemos Tchekhov dizendo que um ator deve buscar incessantemente o conhecimento, não parece estarmos ouvindo também a voz de Stanislávski, que falava continuamente sobre a importância de avançar por meio de novos saberes? A voz de Stanislávski, que incluiu a palavra “conhecimento” como o principal a ser buscado, aquilo em que consiste a felicidade (no já mencionado bilhete escrito no dia de seu aniversário)? Ou ainda, quando ele diz em *Minha vida na arte*, por exemplo, que está sempre em busca de algo, pois “se o achado satisfaz o artista, este fica dormindo sobre os louros, cessam as suas buscas

³⁶⁹ Ver relato no Anexo C.

³⁷⁰ Ver texto no Anexo C.

e susta-se a tendência a avançar.” (STANISLÁVSKI, 1989, p.286)? Acaso não são vozes muito semelhantes?

Ambos tinham essa mesma consciência, ou seja, a ideia de que quanto menos experiente é o ator, mais ele partirá em direção aos clichês e convencionalismos; mais copiará e será impotente diante de determinadas tarefas; mais será incapaz de distinguir uma catedral gótica de um templo grego em sua essência.

Talvez por sempre buscarem esse caminho do conhecimento incessante é que em algum momento eles tenham seguido trajetórias diferentes: porque não paravam de experimentar o novo. Tchekhov deu os seus próprios passos adiante, pois mesmo os achados do Sistema não o haviam satisfeito por completo e, por isso, seus experimentos não podiam cessar. Eis aqui o terceiro ponto coincidente: ambos avançavam por saber que o presente parece mais frequentemente envelhecido e atrasado se comparado aquilo que já se vislumbra como possível (STANISLÁVSKI, 1989). De maneira que apesar de considerar o Sistema como um valioso ponto de partida (Mikhail Tchekhov sabe o quanto o Sistema é importante por dar ao jovem ator a esperança de dominar na prática os fundamentos do próprio espírito criativo: ele diz isso em sua obra *O caminho do ator*), Tchekhov segue uma trajetória independente e, com toda a força tão característica de uma individualidade verdadeiramente criadora, procura as *suas próprias* técnicas. Ele parte dos ensinamentos adquiridos com Stanislávski como um impulso para dar mais ênfase em outros elementos, tais como a atmosfera, a irradiação, o gesto psicológico, o senso de integridade e outros tantos tão ricos de seu campo de pesquisa teatral. É como vemos acontecer, por exemplo, em mais um significativo caso relatado por Maria Knebel (1967, p.74, tradução nossa) — essa discípula fiel, que à maneira de Platão, não quis que os ensinamentos de seu mestre se perdessem no tempo e por isso resolveu nos contar tanto sobre quem foi, criou e pensou Mikhail Tchekhov enquanto artista³⁷¹:

Recordando agora as suas palavras, compreendo que apesar da série de situações comuns que Tchekhov naturalmente carregava de seu longo contato com Stanislávski e Nemirovitch-Dântchenko, ele julgava a “atmosfera” não apenas como um dos problemas artísticos mais importantes, mas como é pouco provável, o estímulo mais forte para a arte do ator. Ele dizia que enquanto não se alcançasse no

³⁷¹ Maria Knebel foi reconhecidamente uma das grandes responsáveis pela propagação do trabalho realizado por Mikhail Tchekhov. Talvez porque graças a este seu mestre, conforme conta Shapiro (KNEBEL, 2016, p.300), Knebel entendeu o quanto a “A pedagogia requer do ser humano qualidades parecidas com as maternas” e que a personalidade criativa de um pedagogo possui força formadora descomunal. Ela aprendeu também a importância de dar liberdade a seus alunos. De acordo com Shapiro (ibidem, p.320): “Ela se via predestinada a revelar o estilo próprio de seus alunos. Alegrou-se observando como um aluno formava sua assinatura. Não cortava as asas de ninguém; ao contrário, dava a todos o direito de voar.”.

papel a sensação de realidade absoluta da “atmosfera”, considerava não haver chegado à essência do papel.

— No papel de Frézier³⁷², — ele nos explicava — além da ação, era preciso alcançar um tipo de pensamento característico e muitos outros elementos de que um papel é composto, uma atmosfera de ofensa e irritação, que de algum modo encerraria num círculo invisível a vida de Frézier — a vida de um derrotado desprezado pelo fracasso. A ofensa e a irritação provocavam em mim, Frézier, insolência e rigor e eu já queria magoar e ultrajar seriamente os afortunados. E apenas quando diante da face da morte nós, os personagens da peça, nos tornamos iguais, principia em mim a luta dessa atmosfera de hostilidade com alguma nova atmosfera, bela e inesperada... E em Malvólio³⁷³ inicialmente eu não compreendia absolutamente nada. Tinha medo de imitar Kolin, que havia atuado no primeiro elenco, busquei nisso o que poderiam vir a ser as “minhas” tintas. Se eu não tivesse colocado diante de mim a tempo a questão “que atmosfera cerca Malvólio?”, não teria feito esse papel. Fazendo essa pergunta para mim, senti que Malvólio espalhava diante de si uma atmosfera de soberba e narcisismo. Pareceu-me que essa figura era tragicômica, porque a imagem que ele tem de si nada tem a ver com aquela que os outros fazem dele. E eu decidi levar esse contraste até a hipérbole. Consegui sentir Malvólio a partir do momento em que esbocei ao redor de mim mentalmente um espaço, uma fronteira que ninguém podia ultrapassar. Tentava andar, me movimentar, falar e escutar, mantendo uma distância entre mim e os outros. Uma distância nascida da minha grandiosidade. Aos poucos comecei a acreditar que o meu aparecimento fazia os outros estremecerem. Eu irradiava desdém e narcisismo. Essa era a minha atmosfera para Malvólio.

— Mas então esse é o “germe”? — perguntávamos.

— Sim, claro, esse é o germe. — respondia Tchekhov — Melhor, uma determinada parte do germe, por assim dizer, o caminho para o germe. Na compreensão de Stanislávski provavelmente o germe seja mais amplo...

Posteriormente, trabalhando com V. I. Nemirovitch-Dântchenko, compreendi que aquilo que Tchekhov chamava de “atmosfera” estava ligado não apenas com o que Stanislávski chamava de “germe”, mas também tanto com o “objeto interior”, quanto com o “segundo plano” e o “estado geral físico”, aos quais Nemirovitch-Dântchenko atribuía muito significado em seu trabalho. Tchekhov traduziu para a sua língua a dificuldade da exigência de Stanislávski e Nemirovitch e desenvolveu suas condições, partindo da própria individualidade.

Estamos no ano de 1919. Entremos um pouco no primeiro estúdio de Mikhail Tchekhov em Moscou.

Após passar por uma placa onde está escrito “M. A. Tchekhov – artista do Teatro de Arte”, damos uma olhada ao redor com atenção. Os atores estão atuando, concentrados. O próprio Tchekhov vem nos recepcionar: toma-nos pela mão e explica como o estúdio funciona. Vamos andando, seguindo-o. Ali não há “chefes” ou “administradores”. Todos

³⁷² Este foi o seu papel feito na peça *O dilúvio*, traduzida para esta tese.

³⁷³ Personagem primeiramente interpretado pelo ator russo Nikolai Kolin (1878-1966)

procuram trabalhar com entusiasmo, disciplina e em conjunto, focando para que seja um ambiente de liberdade e respeito. Não o respeito dos “subordinados” — como faz questão de nos lembrar Mikhail Tchekhov — mas o respeito que existe entre amigos. Não existem castigos ou severidade: os atores apenas tem a obrigação de reportar seus “erros” a uma pessoa denominada “o pai do estúdio”. Os próprios alunos intercalam seus jogos e experimentações com a organização do espaço de trabalho. Varrem e lavam o chão quando necessário, havendo um sentido de integridade ali.

O Estúdio é pequeno. É possível ver tudo rapidamente.

Saio pensativa: “Ripellino diz que não é possível compreender o caminho de Vakhtângov sem falar em Sulerjítiski³⁷⁴. Talvez o mesmo se dê no caso de Mikhail Tchekhov. Talvez, sem traçar algumas conexões com a figura de Súlerjítiski e, conseqüentemente, de Liev Tolstói, não será possível compreendermos do mesmo modo a sua trajetória pessoal e artística. Provavelmente a inspiração neles — nessas figuras tão importantes para o Primeiro Estúdio — é que tenha levado Mikhail Tchekhov a essa integridade toda dentro de seu próprio estúdio algum tempo depois.” A integridade que acabamos de ver e da qual o ator fala em seu *O caminho do ator* (TCHEKHOV, [201-?], n.p, tradução nossa):

Amávamos o espaço e não nos acanhávamos nele. Na época das nossas atividades, não estava clara para mim a questão sobre o que realmente acontecia na alma dos alunos. Agora eu compreendo isso. Para mim está claro que os alunos experimentavam aquela sensação de integridade, que mencionei mais de uma vez. Ela foi causada por todo o nosso modo de viver no estúdio, permeou todos os nossos estudos e exercícios, nos uniu em uma comunidade de camaradas amigáveis. Em suma, esse sentimento foi o que, sem saber, os discípulos do estúdio aprenderam durante o primeiro período de permanência ali.

De fato, a influência do Primeiro Estúdio e de Sulerjítiski nas atividades de Tchekhov após 1916 (ano em que seu mestre faleceu) se fizeram notar por toda a vida, desde a experiência com o yoga — que foi fundamental para Mikhail Tchekhov³⁷⁵, além de orientá-lo para que ingressasse no caminho do estudo da teosofia —, até os exercícios para a criatividade e a imaginação. Essa primeira vivência prática permitiu que mais tarde ele criasse uma série de jogos e estudos, como vemos em exemplos narrados em *Toda a vida* (KNEBEL, 1965, p.77, tradução nossa), entre os quais:

³⁷⁴ Ver O truque e a alma, p.193.

³⁷⁵ De acordo com os pesquisadores, Mikhail Tchekhov viu o yoguismo como o caminho para a arte da vida.

E aqui está mais um étude muito típico de Tchekhov. Após os exercícios introdutórios com a música ele subitamente se voltou para um dos discípulos do estúdio: “O que há com você? Você está ficando largo e crescendo! Vítia, é melhor, é melhor sair desse canto onde está sentado! Ele está ficando grande, enorme, ele pode esmagar você!” Agora ele falava com um discípulo magicamente crescido, olhando para algum lugar no alto: “Cuidado, cuidado, a sua cabeça agora vai perfurar o teto, abaixe-a, abaixe-a rápido... E vocês estão todos cada vez menores (isso era para nós, com um desgosto sincero). O gigante está faminto, terrivelmente faminto, ele pode comê-los, mas eu não posso ajudar de nenhum jeito a inventar mais rápido como se salvar dele!”

Os movimentos do “gigante” de fato se tornaram amplos, poderosos e lentos. Temendo perfurar o teto ele abaixou a cabeça e esticou o pescoço para frente. Ele olhava para nós com um apetite indisfarçado. Nossa imaginação era despertada e nós, como crianças num jogo, nos lançávamos ao improviso. O “gigante” era pesado e pisava com vigor; nós nos tornamos leves e “voávamos” com alegria pela sala, provocando-o. Enquanto Tchekhov no piano apanhava ora o nosso vôo leve e triunfante, ora os movimentos desajeitados do “gigante”...

Ou, como nos conta ainda Knebel (1967, p.74, tradução nossa), sua experiência no Estúdio permitiu que ele se aprofundasse no estudo da atmosfera³⁷⁶, elemento também tão caro para si (conforme já comentamos neste tese anteriormente)³⁷⁷.

A postura severa e ao mesmo tempo amorosa de Sulerjítiski — com quem ele chegava a virar noites fazendo o cenário para *O grilo na lareira*³⁷⁸ — também foi marcante em sua vida. Com Sulerjítiski, Mikhail Tchekhov ([201-?], n.p., tradução nossa) aprendeu o que era liderar:

Sulerjítiski sabia o segredo de cada liderança e administração. Ele sabia que alguém que deseja dirigir outras pessoas em um objetivo específico precisa antes de tudo vigiar-se e ser rigoroso consigo mesmo. Sabia que para ser um guia é preciso conceder, além disso, plena liberdade e então os outros irão atrás do guia por si mesmos. Assim procedia conosco Sulerjítiski. Ele sabia ainda um segredo. Este consistia na compreensão clara da ideia de que liderar significa servir como líder, e não exigir serviço dos que se encontram do outro lado. Sua autoridade artística era tão forte quanto sua autoridade moral. Sua influência artística se manifestou em todas as encenações.

³⁷⁶ É muito interessante que ao falar da atmosfera em *Para o Ator*, Tchekhov retome o trabalho de anos atrás feito no Estúdio. Após dizer que a atmosfera nos incita a atuarmos em harmonia com ela, o ator relembra (CHEKHOV, 2010, p.61): “Não foi a atmosfera de aconchego, encanto e amor que cercava a lareira na pequena casa de John Piribingle (*O grilo na Lareira*) que deu vida, na imaginação de Dickens, ao obstinado bule de chá, à fada, à Litte Dot e sua eterna companhia, Tilly Slowboy, e até ao próprio Piribingle? Não existe atmosfera desprovida de dinâmica interior, vida e vontade. Tudo o que se precisa para obter inspiração a partir dela é abrimo-nos a seu influxo. Um pouco de prática nos ensinará como fazê-lo.” Para ele, uma performance que não traga a atmosfera dá a impressão de mecanismo.

³⁷⁷ Ver texto no Anexo C.

³⁷⁸ Cf. TCHEKHOV, 2020, p.251-2.

Mikhail Tchekhov aprendeu com ele muito também acerca da importância da individualidade. Pois Sulerjítiski falava acerca deste assunto, chegou a realizar uma apresentação em 1909³⁷⁹ falando sobre isso e expressando o ponto de vista de que “Uma vez que não há personalidade, não há nada, e não há nada para ser conduzido à harmonia; tudo torna-se trivial e indiferente.” (MERINO, 2019, p. 206). Tchekhov (CHEKHOV, 2010), por sua vez, dedica um capítulo inteiro no livro *Para o ator* à questão da individualidade criativa. Ao longo deste capítulo, ele cita como exemplo a questão de como seria para dois artistas talentosos pintarem a mesma paisagem com a máxima exatidão. Ainda que isso lhes fosse pedido, os quadros seriam acentuadamente diferentes e:

A razão é óbvia: cada um pintará inevitavelmente sua impressão individual dessa paisagem. [...] A questão é que a mesma paisagem servirá invariavelmente como o veículo para que ambos exibam suas respectivas individualidades criativas, e o modo como diferem a esse respeito será evidenciado em suas telas. [...] A individualidade de Tolstói é manifesta na tendência para a autoperfeição, e Tchekhov alterca com a trivialidade da vida burguesa. Em suma, a individualidade criativa de todo artista sempre se expressa numa ideia dominante, a qual, como um *Leitmotiv*, impregna todas as suas criações. O mesmo deve ser dito da individualidade criativa do artista-ator. (CHEKHOV, p.109-10)

Na realidade, tanto as obras escritas, quanto as experiências práticas de Mikhail Tchekhov, encontram-se impregnadas por elementos já presentes em suas vivências da época do Primeiro Estúdio. Em *Para o ator*, por exemplo, Tchekhov (2010) fala sobre a atividade interior do “eu superior” como produtora de sentimentos purificados, fala sobre o fato de os sentimentos criativos serem compassivos³⁸⁰; traz reflexões acerca do estado criativo e da consciência de um artista³⁸¹, do uso da racionalidade³⁸² e da liberdade³⁸³, tão necessária à

³⁷⁹ Este texto encontra-se traduzido em meu livro sobre Sulerjítiski como anexo.

³⁸⁰ “A compaixão pode ser considerada o fundamento de toda boa arte, porque só ela pode dizer-nos o que outros seres sentem e vivenciam. Só a compaixão corta os laços de nossas limitações pessoais e nos dá profundo acesso à vida da personagem que estudamos, sem o que não podemos prepará-la adequadamente para o palco.” (CHEKHOV, p.116)

³⁸¹ Por exemplo nos seguintes excertos: “o verdadeiro estado criativo de um ator-artista é governado por um triplo funcionamento de sua consciência: o eu superior inspira sua atuação e concede-lhe sentimentos genuinamente criativos; o eu inferior serve como uma força restritiva gerada pelo senso comum; a ‘alma’ ilusória da personagem torna-se o ponto focal dos impulsos criativos do eu superior.” (CHEKHOV, 2010, p.116); ou ainda: “para o ator com uma consciência viva de seu eu superior, o público é um vínculo estimulante que o liga como artista aos desejos de seus contemporâneos.” (ibidem, p.116)

³⁸² Também vemos clara influência de Sulerjítiski quando M. Tchekhov diz (CHEKHOV, 2010, p.185) “nunca tente discernir qualquer objetivo com sua mente racional. Esta pode deixá-lo frio. É possível que o *conheça*, mas não o *deseje* ou não o *queira*. Poderá permanecer em sua mente como uma manchete, sem instigar sua vontade. O objetivo deve ter suas raízes no ser todo e não na cabeça apenas. Suas emoções, sua vontade e até seu corpo devem estar inteiramente ‘cheios’ com o objetivo.”

criação artística. E tudo isso já estava lá, como temos percebido há algum tempo, dentro do Primeiro Estúdio do TAM.

Mais tarde, especificamente em 1924, quando Mikhail Tchekhov é nomeado diretor artístico do Segundo Teatro de Arte de Moscou³⁸⁴, também ficam visíveis as suas inspirações e o desejo de fazer da experiência teatral um meio para a união e a coletividade. O pedagogo Vadim Shverubovitch (POLIAKOVA, 1970, p.633, tradução nossa) fala a este respeito que:

A influência de Súler sobre o Primeiro Estúdio do TAM 2 foi gigantesca. A estudiedade e a ideologia eram mais fortes lá do que em qualquer outro teatro russo. E apesar da mística antroposófica de Mikhail Tchekhov ser estranha à essência ideológica original do estúdio, esse teatro manteve ao seu redor o pivô ideológico e não sucumbiu ao cinismo e ceticismo niilista em relação a quaisquer sermões, como acontecia nesses tempos com alguns teatros russos. Talvez — aliás, com certeza —, o teatro tenha sido especificamente alheio a essa ideia, mas a própria necessidade da ideia, a consciência da impossibilidade de criar e viver na arte sem a ideia de um coletivo que une, isso é de Súler...

Mas se Sulerjítiski influenciou seu trabalho tão vivamente, que dizer de Liev Tolstói?

Tolstói é recordado e utilizado como exemplo em vários textos de M. Tchekhov (acabamos de ver um há pouco tempo) ou aulas; alguns contos do escritor são encenados em seus estúdios (como no caso de 1919, quando os alunos apresentam um conto moralista de Tolstói contra o alcoolismo³⁸⁵) e, durante os momentos em que vivia suas conhecidas crises e se encontrava como que envolto em uma atmosfera espiritual doentia (se embebedando ou vagando pelas ruas de São Petersburgo solitário), bastava recordar-se de Liev Tolstói ou Vladimir Solovióv (1853-1900)³⁸⁶ e correr até sua casa para lê-los, que os dias ficavam

³⁸³ “Por mais consciencioso que você ou seu diretor possam ser, não é necessário usar todos os meios disponíveis de uma só vez. Pode escolher aqueles que mais o atraem ou aqueles que lhe propiciam os melhores e mais rápidos resultados. Não tardará a notar que alguns são mais adequados para um papel e alguns para um outro. Faça suas escolhas livremente. Com o tempo estará apto a experimentar todos eles e talvez a usá-los com igual facilidade e êxito; mas não se sobrecarregue com mais do que o necessário para o desempenho ótimo de seu papel. O método deve, acima de tudo, ajudá-lo e tornar seu trabalho agradável; se for adequadamente usado não o fará, em circunstância nenhuma, árduo e deprimente. Pois o trabalho de ator deve ser sempre um motivo de júbilo e nunca um trabalho forçado.” (CHEKHOV, 2010, p. 187)

³⁸⁴ De acordo com o teatrólogo Anatoli Smelianski (2010, p.11-13), o Segundo Teatro de Arte de Moscou, inaugurado em 1924, foi uma tentativa de reconstruir o destino do Primeiro Estúdio. Em 1936 ele foi condenado como um teatro medíocre e destruído pelo governo soviético, e sua destruição se sobrepôs às ideias presentes no próprio teatro. Esse fator traz à tona a necessidade de estudarmos mais a fundo o legado de Mikhail Tchekhov, pois toda a sua obra passou por um duplo processo destrutivo: primeiro a destruição real, feita pelo governo soviético e em seguida, o esquecimento programado/ organizado de seus feitos.

³⁸⁵ O nome do conto não é mencionado.

³⁸⁶ Teólogo, filósofo e poeta simbolista russo. Ele é citado no texto ao lado de Tolstói neste momento de seu livro, quando Tchekhov fala acerca de suas crises doentias. Particularmente relevante neste trabalho é a importância que Solovióv dá ao conceito de *sobórnost* (o “espírito de concílio”), isto é, a congregação não apenas no sentido de uma reunião realizada num espaço qualquer, mas principalmente da constante possibilidade de tal união. Esta noção, introduzida culturalmente pelo filósofo eslavófilo Aleksei Khomiakov (1804- 1860)

embebidos em uma atmosfera de ordem muito diversa: ele temia atos imorais ou sentia vontade de ler a vida dos santos e orar. E mesmo que essa fase durasse não mais do que três dias, dava-lhe certo respiro.

Alguns exemplos de como ele admirava o escritor russo encontram-se ao longo do já tão citado texto de Knebel (1967). Ali, há duas menções particularmente interessantes a Liev Tolstói: na primeira, vemos como Mikhail Tchekhov parece ter uma imagem de admiração etérea do escritor, associando-o a um centro de irradiação imenso; quanto ao segundo, conseguimos enxergar o apreço que o ator tinha por seus textos literários (algo mais palpável), chegando a enxergar um caminho de atuação a partir das estratégias literárias utilizadas por Tolstói em *Guerra e paz*:

Depois Tchekhov começava a dar os exercícios mudando o lugar do “centro imaginário”. Às vezes, mudava para o cérebro e exigia um pensamento intenso. Alguém se lembrava de Lev Tolstói no quadro de Répin³⁸⁷ e Tchekhov dizia que precisávamos sentir um enorme “centro” de irradiação para Tolstói. Então aqui ele perguntava se era possível o “centro” estar no cérebro de alguém que apesar do pensamento intenso seja mau e medíocre. Alguém disse “Smerdiákov”,³⁸⁸ e Tchekhov, elogiando-o por isso, imediatamente começou a “provar” em si mesmo tanto Tolstói quanto Smerdiákov. Em seguida os seus olhos mudaram e ele se transfigurou por inteiro a ponto de ficar irreconhecível. E depois ele inesperadamente disse: “Vejam, agora eu estou colocando o centro na altura do estômago”. Os olhos imediatamente foram para algum lugar interno, as pernas se afastaram e as mãos se estenderam com os dedos abertos sobre os joelhos. Diante de nós estava sentado um gordalhão. O pescoço mal se virava. Ele pôs-se a explorar concentrado com a planta do pé sob a cadeira. Pelo visto ele havia deixado algo cair e era incrivelmente difícil abaixar-se. Mas o mais surpreendente era que aos nossos olhos surgia não apenas um homem gordo, mas um caráter claramente expressivo. “Eu não me preparei para ele, — contava Tchekhov após o étude. — Apenas coloquei o “centro imaginário” em algum lugar no estômago e tão logo começou a rodear o corpo, acostumar-se com ele, eu me senti um senhor ofendido por todos, um resmungão bem alimentado”.

Certa vez li para Tchekhov o trecho de “Guerra e paz” no qual Natacha Rostova vai até a mãe e, tendo se acomodado debaixo do cobertor, põe-se a conversar abertamente com ela. As visitas frequentes de Boris preocupam a condessa, mas Natacha a acalma, explicando que ela não o ama. “É muito gentil, muito, muito gentil! — diz ela. — Apenas não está totalmente dentro do meu gosto, é tão estreito quanto o relógio da sala de jantar... A senhora não compreende?... Estreito, sabe, cinzento, radioso... Será possível que não me compreenda? Nikolinka compreenderia.... Bezukhov é esse azul, um azul-escuro com vermelho, ele é quadrado... Ele é famoso, o azul escuro com vermelho...”

reflete a impossibilidade de o homem ser feliz sozinho e quando pensamos sobre isso, nada parece mais próximo aos ideais éticos e estéticos do Estúdio do que este conceito. Em seus discursos sobre Dostoiévski presentes no livro *Antologia do pensamento crítico russo*, ele dirá que o objetivo supremo da Rússia, ou seja, o seu ideal social, está no renascimento moral do povo como um todo e não em cada indivíduo isoladamente.

³⁸⁷ Iliá Efimovitch Repin (1844 – 1930), pintor russo. Muito conhecido por sua pintura de Ivan, o Terrível. (N.T.)

³⁸⁸ Aparentemente uma referência ao personagem dos Irmãos Karamázov de Dostoiévski. (N.T.)

— Isso é maravilhoso! — disse Tchekhov. — Aqui está como os atores devem assimilar as pessoas e os papéis. E se fizer Bezukhov no palco, por acaso é possível não tocar em tal característica “azul-escuro com vermelho”, “quadrado”? Aqui está uma verdadeira clarividência metafórica para um homem!”. (KNEBEL, 1967, p.79)

Embora as influências de Leopold Sulerjítски e de Liev Tolstói sejam de ordem diversa (a de Tolstói funciona realmente como algo mais éterico e distante, enquanto a de Sulerjítски se deu através de exemplos vivos e convivência no dia a dia), é preciso registrar as relações existentes entre Liev Tolstói e Mikhail Tchekhov em meu trabalho. Sobretudo porque, apesar de a imagem do escritor russo ser mais distante e viva praticamente apenas no imaginário de Mikhail Tchekhov, me arrisco a dizer que seus pontos de vista sobre arte possuíam grandes semelhanças em alguns aspectos.

Liev Tolstói, em *O que é Arte?*, evidencia em mais de uma passagem a importância da relação estabelecida entre quem produz arte e quem a recebe. Para ele, a atividade artística encontra-se baseada precisamente nesta troca, ou seja, “no fato de que o homem, ao receber pela audição ou visão as expressões dos sentimentos de outro homem, é capaz de experimentar os mesmos sentimentos daquele que os expressa.” (TOLSTÓI, 2002, p.74). A partir dos exemplos fornecidos pelo escritor, vamos aos poucos compreendendo essa capacidade tão forte que a arte tem de contagiar as pessoas, fazendo-as entrar em comunhão umas com as outras por meio do fazer artístico.

Tal capacidade o teatro possui em grande escala e Mikhail Tchekhov se lembra disso ao tratar tanto da relação dos atores entre si, quanto da relação que os artistas devem ter com o público. No primeiro caso (isto é, do quanto é importante que os atores trabalhem juntos), diz ele em seu livro *Para o ator* que:

A arte dramática é uma arte coletiva e, portanto, por mais talentoso que seja o ator, ele será incapaz de fazer pleno uso de sua capacidade para improvisar se se isolar do ensemble, do grupo formado por seus colegas de elenco. [...] Um ensemble, um conjunto improvisador, vive num constante processo de dar e receber. Uma pequena indicação de um parceiro — um olhar, uma pausa, uma entonação nova ou inesperada, um movimento, um suspiro ou mesmo uma mudança quase imperceptível de ritmo — pode converter-se num impulso criativo, num convite aos outros para que improvisem. (CHEKHOV, 2010, p. 48-9)

Quanto ao segundo caso (a relação entre conjunto teatral e sua plateia), é relevante o fato de Tchekhov tratar longamente a respeito da necessidade de estabelecer contato verdadeiro e integral com o público (os “irmãos”, como ele chama o público). A arte, nessa

sua concepção, não tem sentido algum se não estiver direcionada a outros. Ou seja, estão presentes aqui as ideias de comunhão e contágio de que tanto fala Liev Tolstói em seu *O que é Arte?*. A noção de que:

A arte não é, como dizem os metafísicos, a manifestação de uma ideia misteriosa ou beleza, ou Deus; não é, como os esteto-fisiologistas dizem, uma forma de brincar em que o homem libera um excedente de energia estocada; não é a manifestação de emoções por meio de sinais exteriores, não é a produção de objetos agradáveis; não é, acima de tudo, o prazer; é sim, um meio de intercâmbio humano, necessário para a vida e para o movimento em direção ao bem de cada homem e da humanidade, unindo-os em um mesmo sentimento. (TOLSTÓI, 2002, p. 76-7)

Para Tchekhov, numa linha muito semelhante, “Toda arte serve ao propósito de descobrir e revelar novos horizontes de vida e novas facetas em todos os seres humanos.” (CHEKHOV, p.136). Por esta razão também é que o ator sublinha tanto a importância da atmosfera de qualquer obra. Para ele, é apenas quando o artista consegue criar verdadeiramente a atmosfera pedida pela peça encenada, que o espectador consegue usufruir sem ficar alheio ao que está vendo. Ao sentir a reverberação da atmosfera em si mesmo, aquele que assiste consegue responder com ondas inspiradoras de carinho e confiança (e não há aqui também qualquer semelhança com Stanislávski outra vez, quando este diz que “Os momentos profundos na atuação do ator em algum momento penetram na alma do espectador e deixam suas sementes. Depois elas se abrem, seja no dia seguinte ou depois de um certo tempo.”?). E assim, quando Mikhail Tchekhov escreve o livro *Para o ator*, deixa essa relação extremamente evidente, pois diz enfaticamente que é preciso levar em conta o público para captá-lo; é necessário que o ator se pergunte o que a plateia está sentindo no dia, qual o seu estado de espírito e por que essa peça é necessária em seu tempo. Em suas palavras:

para o ator com uma consciência viva de seu eu superior, o público é um vínculo estimulante que o liga como artista aos desejos de seus contemporâneos. [...] Escutando a ‘voz’ que lhe fala da plateia durante a *performance*, o ator começa lentamente a relacionar-se com o mundo e seus irmãos. Adquire um novo ‘órgão’ que o liga à vida fora do teatro e desperta suas responsabilidades contemporâneas. Começa ampliando seu interesse profissional para além do proscênio e fazendo perguntas: ‘O que é que meu público está sentindo hoje, qual é seu estado de espírito? Por que é esta peça necessária em nosso tempo, como é que esta mistura de pessoas se beneficiará dela? Que pensamentos esta peça e esta espécie de retrato despertarão em meus contemporâneos? Este gênero de peça e este tipo de *performance* tornarão os espectadores mais sensíveis e receptivos aos eventos de nossa vida? Suscitarão neles quaisquer sentimentos morais ou lhes proporcionarão tão-somente prazer? Será que a peça ou o desempenho despertam os instintos mais torpes do público? Se o desempenho tem humor, que espécie de humor evoca?’ As perguntas estão sempre presentes, mas só a Individualidade Criativa habilita o ator a responde-las.” (CHEKHOV, 2010, p. 117)

Por isso ele fala também na necessidade de prever um público imaginário durante os ensaios: imaginar quem está indo ver a peça e até mesmo antever suas reações. Isso, em sua opinião, é mais eficaz e necessário do que consultar o autor sobre o superobjetivo da peça. Na esteira de Sulerjitski (MERINO, 2019, p.70), que dizia “Quando vocês pegarem uma peça para encenar, perguntem a si para que vão encená-la” e, durante os ensaios do Grilo, “Cheguem até o coração de Dickens, abram-no e então o coração do espectador se abrirá para vocês. Apenas em prol desse objetivo é que se mantém e deve ser encenado o ‘Grilo’. A vida das pessoas é difícil, é preciso levar-lhes uma alegria pura.”, o ator enfatizava em seu livro a importância de trabalhar em função deste todo e envolver o coração da plateia:

Por que o público como um *todo* sente a peça com o *coração*, não com o cérebro; porque ele não pode ser desencaminhado pelos pontos de vista pessoais do diretor, ator ou autor; porque sua reação na estreia é imediata, livre de quaisquer tendências e incondicionada por influências exteriores; porque o público não analisa mas *vivencia*; porque nunca permanece indiferente ao valor *ético* da peça (mesmo quando o próprio autor pretende manter-se imparcial); porque nunca se perde em detalhes, ou evasões, mas capta intuitivamente e saboreia a própria essência da peça. Todas essas reações do público potencial nos darão uma garantia mais idônea, mais confiável, de que o pensamento dominante, a principal ideia do autor, ou o que chamamos superobjetivo da peça inteira, serão encontrados como um resultado psicológico no grande e imparcial ‘coração’ do público. [...] tendo consultado o grande ‘coração’ do público imaginário, a interpretação da peça por atores e diretores será melhor guiada e mais inspirada pela ‘voz’ do público. Esse é um co-criador ativo da performance. Tem de ser consultado antes que seja tarde demais, especialmente quando se busca o superobjetivo da peça.” (CHEKHOV, 2010, p. 179)

E talvez esse tipo de olhar já estivesse em Tchekhov na época de seu “estágio” dentro do Primeiro Estúdio. Pois desde aquele tempo, em 1914, ele já observava a sua plateia, de maneira a poder fazer futuramente — em 12 de abril de 1942 — a seguinte reflexão numa palestra em Nova Iorque:

Deixem-me falar sobre o teatro na Rússia no início da Primeira Guerra Mundial. Era quase a função principal do teatro naquela época servir ao exército e todos nós estávamos atuando sempre que possível na linha de frente. Ao mesmo tempo, estávamos atuando em diferentes fábricas, nos aproximando dos soldados e nos engajando em todos os tipos de atividades que podíamos desenvolver a partir do teatro. Percebi que nem os soldados nem os operários estavam muito interessados nas peças em que procurávamos mostrar-lhes a própria guerra. Eles queriam ver coisas que não tinham nada a ver com a guerra. O mesmo acontecia nas fábricas, quando falávamos com os trabalhadores, eles sempre procuravam nos afastar, por meio de suas perguntas, do tema da guerra. Isso é tudo que eu queria acrescentar ao

tema de como podemos servir ao esforço de guerra. (TCHEKHOV, 1942, n.p., tradução nossa)³⁸⁹

Realmente a incursão sobre Tchekhov alongou-se mais do que se esperava. Tal como os soldados daquele tempo, me encontro fugindo da guerra para o estúdio o tempo inteiro, saindo daqueles anos onde Aleksei Tolstói diz que “Rohtchine piscava os olhos... Oferecer o peito às balas e beber álcool nos vagões de mercadorias não era heroísmo, era um jogo superado. Bravos e covardes entregavam-se a essa ocupação. Dominar o medo da morte tornara-se coisa comum, banal: a vida tinha pouco valor.”; tentando esquecer nestas digressões um artigo escrito por Tatiana A. Parkhomiénko³⁹⁰ (2015) e no qual se lê que a maior parte dos informes do front em fins de 1914 já tratava dos homens apenas como materiais necessários à guerra, i.e, homens mortos eram tidos como números, sendo considerados “perdas insignificantes” para o país.

Mas o esquecimento é impossível.

Deixemos em paz o estúdio de Mikhail Tchekhov e suas inspirações em Liev Tolstói, Sulerjítiski e na Assembleia de crentes na religião de Stanislávski: voltemos para o ano de 14 outra vez.

3.4.2.2 A peça *O Grilo na Lareira*

Verão de 1914: também chamado por alguns mais tarde de “O último verão Europeu”.

Mas o compositor Rakhmánov não sabe do que esta prestes acontecendo e passeia tranquilamente por um pequeno vilarejo de pescadores na Noruega. Está pensando sobre a peça *O grilo na lareira*, para a qual vem criando a melodia há alguns meses.

De repente ouve uma canção e – claro: a um compositor quaisquer sons e ritmos talvez saltem aos ouvidos com mais rapidez do que para nós — paralisa imediatamente, intencionando decifrar de que se trata. Repara que o som vem da boca dos pescadores e põe-se a observá-los. Vê como jogam suas redes ao mar, algumas vezes conseguindo bons

³⁸⁹ Documento encontrado em um importante site destinado a materiais de aulas e palestras de Mikhail Tchekhov. Cf. MICHAEL CHEKHOV. The actor is te theatre. Centre for Digital Scholarship. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/1087>. Acesso em 30 mar. 2021.

³⁹⁰ Artigo publicado em 2015 pelo Jornal russo de Pesquisas científicas. Neste artigo, no qual nos deparamos com um panorama geral da relação que os intelectuais russos estabeleceram com a Primeira Guerra Mundial, vê-se que grande parte dos artistas estava em desacordo com as acepções bélicas, uma vez que a guerra não se harmonizava com o seu credo intelectual. Justamente por isso, considerando-se homens de bem e não da guerra, é que estes defensores da cultura mantinham seus estabelecimentos artísticos funcionando, mesmo num momento em que isso poderia parecer insano à grande parte da sociedade. É o caso do TAM e do Estúdio. Cf. PARKHOMIÉNKO, T. A. Первая Мировая Война и интеллигенция России. **Journal of Cultural Research**. 2015. Disponível em: http://cr-journal.ru/files/file/04_2015_10_22_51_1428574971.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

resultados na pesca, outras não. É uma canção bonita. Mas com o tempo, Rakhmánov percebe algo que lhe parece muito estranho: a canção ocorre ora em tom menor (de forma mais melancólica) e ora em tom maior (mais alegre). Por quê?

Rakhmanov caminha mais um pouco e acaba encontrando, por acaso, um intérprete. Tem então a ideia de ir juntamente com o tradutor até o velho pescador estaroste do artel com a intenção de perguntar-lhe sobre a canção que ouvira mais cedo. O tradutor aceita a sua missão e os dois caminham juntos.

Diante do estaroste, Rakhmánov observa como este se parece com seu conhecido, Leopold Sulerjítiski, pois tem olhos bondosos e uma espécie de paixão humana em seu semblante. Diante do velho e do tradutor, Rakhmánov pede gentilmente explicações sobre o porquê de a canção não ser sempre igual. Ao que o estaroste lhe responde:

— É muito simples. Quando a pesca é boa, então nós cantamos a canção em tom menor – com tristeza; e quando a pesca é ruim, nós cantamos em dó maior – com alegria”.

— Mas, por que é assim? — pergunta Rakhmânov.

— É muito simples — responde o estaroste — , quando a pesca é boa, nós cantamos ‘somos pessoas ruins, porque nós acabamos com você que é um peixe; e você tem filhos que precisa cuidar, como nós; somos ruins porque pescamos você e matamos para conseguir comida para nós mesmos.’ E quando a pesca é ruim, canta-se uma canção em dó maior ‘Que bom, peixe, que você não caiu em nossa rede; que ainda pode viver e aproveitar a liberdade do mar!’. Eis o conteúdo desta maravilhosa canção em dó maior e menor.

Rakhmánov sorri diante desta explicação: está deveras satisfeito e encantado.

Em seguida, registra isso em seu caderno e, voltando para Moscou alguns dias depois, vai correndo empolgado ao encontro de Sulerjítiski para contar-lhe sobre este achado.

Leopold Sulerjítiski ouve o seu relato e fica alegre.

— Isso que o senhor está contando é muito humano! — diz ele, prontamente. — E já que nosso ‘Grilo’ falará sobre as relações entre as pessoas e o seu amor mútuo, isso servirá infalivelmente.

Rakhmánov sorri. Em seguida, empenha-se em seu trabalho e, assim que termina de dar a última demão na canção, esta é aceita sem reservas por todos os membros do Estúdio. E assim surgiu a polca para o final da peça: em memória daqueles peixes e daquela atitude para com eles, testemunhada na Noruega no verão de 1914.³⁹¹

³⁹¹ Este relato encontra-se entre as recordações de Rakmanov (POLIAKOVA, 1970, p.585-6), mas, claro, é narrado em primeira pessoa e com outro formato: mais curto, sem travessão ou outros elementos por mim utilizados para tentar tornar a narrativa mais interessante em terceira pessoa. A última parte da narrativa aparece

Em 21 de janeiro (2 de fevereiro) de 1904, Tolstói (2011, p.369) escreve uma pequena carta ao jornalista James Ley³⁹², na qual diz: “Prezado senhor, Considero Charles Dickens o maior romancista do século XIX, e sua obra, marcada pelo verdadeiro espírito cristão, fez e continuará a fazer muito pela humanidade. Atenciosamente, Liev Tolstói³⁹³”. Por esta carta talvez já seja possível vislumbrarmos um pouco do que a peça de Dickens fez pelo estúdio.

Falando um pouco sobre o enredo, a construção e o levantamento de *O grilo na lareira*, é interessante voltarmos um pouco atrás no tempo e vermos como as temáticas do amor, da união e de espírito natalito (tão presentes em Dickens no geral e muito fortes em sua novela *O grilo na lareira*, adaptada por Sushkevitch) já haviam sido abordadas nas demais peças apresentadas pelo Estúdio anteriormente. De acordo com Soloviova (2007, p.209, tradução nossa), após apresentarem *A festa da paz* em 1913:

Buscaram a felicidade da união com ainda maior cordialidade no espetáculo seguinte, "O grilo na lareira", literalmente se aproximando do público, atuando no espaço de uma sala, sem uma ribalta, dispendo as cadeiras no nível da cena, despertando memórias da infância, a leitura em família dos contos natalinos de Dickens. As brasas da lareira ardiavam lentamente, a chaleira cantarolava. Tudo devia ajudar na fusão do mundo com o lar, protegido pela fada-Grilo (ela foi interpretada por S.V. Guiatsintova na primeira apresentação), com o mundo do bom cocheiro John (G.M. Khmara) e sua esposa, o amorzinho (M.A. Durássova), com o mundo do amor, da confiança e do perdão. Um pesquisador escreve: ‘A técnica aguçada do ‘realismo espiritual’ combinou-se em ‘O grilo na lareira’ com o estado de espírito de um conto de fadas, de um sonho maravilhoso ... Objetos inanimados ganharam vida em cena quase de acordo com as leis de ‘O Pássaro Azul’. Além disso, coisas autênticas — uma chaleira fervendo e pão de verdade — estavam no espetáculo lado a lado com a convenção teatral mais simples: objetos falsos haviam sido pintados em madeira compensada. A ausência de uma ribalta, a surpreendente simplicidade e sinceridade da interpretação criaram a ilusão de ‘realidade’ da vida cênica. ‘Eu bem que gostaria de me sentar à mesa deles e ouvir como John e o seu amorzinho riam de ninharias’, admitiu a revolucionária profissional Vera Zaslitch. Mas entrar naquela vida estava tão difícil quanto abrir uma porta pintada.

no original desta forma: “И на мой вопрос, почему это так, он ответил: «Очень просто — когда хороший улов, то мы поем “мы плохие люди, потому что мы уничтожаем тебя, рыба, а у тебя есть дети, о которых ты должна заботиться, как и мы; мы плохие потому, что вылавливаем тебя и убиваем для того, чтобы добыть пропитание себе”. А когда улов рыбы плохой, поется песня в мажоре: “Как хорошо, рыба, что ты не попала к нам в сети, что ты можешь еще жить и наслаждаться свободой моря!”» Таково было содержание этой удивительной мажорно-минорной песни. Я записал ее, привез ее в Москву и первое, что сделал, — рассказал Леопольду Антоновичу этот случай.”

³⁹² James Ley (1879-1943), jornalista inglês e autor de vários artigos sobre Dickens.

³⁹³

Qual seria então a grande novidade desta vez?

Em primeiro lugar, é claro, o movimento de oposição. A escolha por continuar a ensaiar e, em seguida, apresentar a peça, apesar do contexto já abarcado nesta pesquisa. Conforme veremos na seção 4 da tese, a negação da realidade atual é um dos traços característicos em uma utopia.

Em segundo lugar, falemos um pouco sobre a recepção do próprio Dickens na Rússia e do seu texto original, i.e, a novela — originalmente intitulada *The Cricket on the hearth: a fairy tale of home* — e não a peça montada pelo estúdio.

Os pesquisadores Palievsky e Urnov (2012) recordam que a partir de 1840 Dickens foi um autor extremamente popular na Rússia e a maior parte dos grandes escritores (eles citam Gogol, Turgueniev, Dostoievski, Tolstói, Gorki, Tchekhov, entre outros) não esteve imune à sua ação. Por outro lado, por mais que o escritor inglês fosse bastante popular no país, algumas importantes figuras no mundo literário apresentavam pontos de vista distintos:

Herzen escreveu, ‘Existe um obstáculo que nenhum arco, pincel ou cinzel jamais poderia superar, e a arte, a fim de camuflar seu fracasso, zomba dele por meio da criação de caricaturas. Este obstáculo é o filistinismo³⁹⁴. Em outras palavras, Dickens idealiza algo que por definição não pode ser idealizado. A opinião foi formulada cedo o suficiente por críticos russos radicais e pensadores políticos, e permaneceu no centro das polêmicas em torno do trabalho de Dickens até o século XX. O argumento adquiriu significado tópico final com o estabelecimento na Rússia de "o primeiro estado dos trabalhadores e camponeses" e a subsequente rejeição de tudo o que estava relacionado com a ideologia burguesa do passado. (PALIEVSKY; URNOV, 2012, p.212, tradução nossa)

Ou seja, para alguns russos da época, talvez o caráter moralizante, espiritual e belo de uma novela de Dickens como *O Grilo*, soasse como uma frágil Morse de vidro de um grilo³⁹⁵, tentando transmitir solitário “não se sabe que misteriosa mensagem às estrelas, ausentes.”

O artigo nos revela ainda o fato de Dickens ter sido confessadamente o escritor favorito de Liev Tolstói, que o leu e releu várias vezes. Além disso, ambos os pesquisadores nos recordam que Dickens herdou de Rousseau os conceitos do homem que nasce perfeito e da infância como o protótipo da harmonia.

³⁹⁴ Termo que se refere ao modo de vida dos filisteus, donos de uma atitude intelectual que subestima e despreza a arte, o belo, o intelecto e a espiritualidade.

³⁹⁵ Referência a um poema de Mário Quintana (2008, p.114): “Apenas aqui e ali, uma janelinha de arranha-céu... Perdida... Enquanto, do fundo do único terreno baldio, um grilo insiste em transmitir, na sua frágil Morse de vidro, não se sabe que misteriosa mensagem às estrelas, ausentes.”

Em 1912, ano do centenário do nascimento de Dickens, surgiram muitos artigos sobre Charles Dickens na Rússia, ampliando a repercussão do autor. Entre estes artigos, cita-se o excerto de um escrito pelo crítico, dramaturgo e político soviético bolchevique Anatóli Lunatchárski³⁹⁶ (PALIEVSKY; URNOV, 2012, p.226, tradução nossa), que diz:

Seu amor [de Dickens] por todas as pessoas, especialmente por aquelas que foram maltratados de alguma forma, é revelado com mais força e vigor não em sua moralização ou prova de algo, mas em seus personagens imortais que amamos como se fossem parentes excêntricos da nossa própria infância cujas memórias trazem um sorriso gentil aos nossos lábios.

Falando agora especificamente sobre a novela *O grilo na lareira*, Moncrieff (1993), diz que este texto por muito tempo não recebeu a devida atenção da crítica, tendo sido menos conhecido e divulgado do que outros do mesmo autor. Ou seja, praticamente esquecido em face de seus romances mais populares, como *Oliver Twist* ou *David Copperfield*, por exemplo. Ainda assim, em sua opinião, a novela deveria ser mais valorizada, sobretudo por pontos como a reviravolta em que (seguindo os padrões de um conto natalino³⁹⁷) John Peerybingle está prestes a matar outro homem e é salvo magicamente pela fada-Grilo. Aspectos como o arrependimento e a transformação de personagens egocêntricas também são lembrados por Scott Moncrieff (1993, p.152, tradução nossa) em “Cricket in study”. Para ele, em suma:

O próprio Grilo poderia e tem sido visto como uma das pequenas ficções de Caleb, sentimental, infantil e imatura. Mas tais leituras não reconhecem nem as questões profundas levantadas nas duas primeiras seções da história, nem a redução de Dickens ao final feliz. A história também marca um grande desenvolvimento do tema do auto-sacrifício como uma chave para relacionamentos humanos felizes: um tema realizado de forma tão patética em *The Battle of Life* no ano seguinte, mas central e poderoso em *David Copperfield*, *Bleak House*, *A Tale of Two Cities*, e outras obras muito importantes de Dickens.

No prefácio à obra de Dickens traduzida para o português também vemos alguns elementos significativos acerca desta obra. Gomes Freire (DICKENS, 1966, p.8) fala em uma possível irritação do leitor diante do que ele chama de “sentimentalidade melosa” em certos

³⁹⁶ Anatóli Lunatchárski (1875-1933), dramaturgo, crítico literário e militante bolchevique.

³⁹⁷ De acordo com o autor, os Livros natalinos costumam incluir o protagonista em uma posição perigosa para em seguida libertá-lo desta mesma posição por meio de uma mudança de atitude produzida por magia. Haveria, portanto, três pontos importantes: 1) anúncio de tragédia, 2) a tragédia propriamente dita se desenrola e 3) a comunidade é reestabelecida. No caso deste texto, realmente o padrão é seguido.

episódios. O estudioso compara Dickens a Balzac, colocando o primeiro como um autor que revela muito menos do que o outro o mal existente no universo. Em seguida, diz que:

Comparado a Balzac, tão seguro na análise das enfermidades sociais que chegou a conquistar a simpatia de Marx, Dickens é um otimista, um utopista. O defeito óbvio de Balzac é o desalinho. O de Dickens, a ingenuidade. [...] Mas aqui chegamos ao ponto nevrálgico da questão, que se converte num singular paradoxo: essa fraqueza de Dickens é que foi a sua força. Por quê? Porque sabemos que nunca haverá certamente um mundo tão torpe, tão materializado — e o nosso está a quilômetros da inocência e do desprendimento — em que a ingenuidade chegue a ser considerada universalmente um defeito. Não disse Jesus que os homens devem se parecer com as crianças se quiserem ter entrada no Reino dos Céus? A ingenuidade, o segredo do seu gênio, a origem do seu sucesso. Dickens nunca chegou a atingir a idade adulta. Nunca deixou de ser um menino.

De fato, há na obra de Dickens todos estes elementos tão relacionados à harmonia (simplicidade, ingenuidade, a imaginação infantil) e Freire (DICKENS, 1966, p.13) aponta isso como um dos motivos de o autor inglês ter sido tão popular em seu tempo em vários países, sobretudo no seu. “Dickens alcançou o favor das massas”, diz ele, “e foi convertido numa figura suave e bonacheirona, algo mágica, quase um Papai Noel, pois suas obras encerram algo de fantástico e sentimento, típico da literatura natalina.”.

Realmente tratou-se de um caso extraordinário o da popularidade gigantesca de Dickens, “jamais igualado” na opinião do autor do prefácio. O motivo?

Ele [Dickens] denuncia, mas sem ferir o público britânico, pois abusa do sentimentalismo como meio de expressão em vez do sarcasmo. Hospitais e orfanatos se tornaram mais humanos por influência dos romances do autor. “Suas denúncias são as denúncias de uma criança sensível num mundo dominado por adultos endurecidos. [...] Dickens mostrou-se um romântico ao modo do francês Rousseau, crente na bondade natural do homem, que se tornava ruim apenas quando pervertido pela sociedade. [...] Pregou, portanto, Dickens a união dos bons, utopia que tantos acarinharam, mas que até hoje ninguém pensou em efetivar, de modo honesto e positivo, sem a intromissão desse horrível espírito battiano dos clubes burgueses que garantem querer salvar o Homem mas, no fundo, tencionam apenas a sobrevivência do Capital.” (DICKENS, 1966, p.8-13).

Curiosamente, uma espécie de teoria-da-não violência em minha opinião: só que literária. Proposta por um autor de obras que “apenas exaltam a beleza da infância — o menino triste e imaginoso que vive no coração de cada homem, saudoso de Éden perdido, e que cada dia rói um pouco da côdea da ilusão: para não morrer...” (ibidem, p.14).

Agora, sobre o enredo da novela (posteriormente adaptada com maestria para a peça³⁹⁸) e a própria montagem.

Em *O grilo na lareira* — também apontado costumeiramente como um conto de fadas —, o amor sobressai como marca central. Basicamente a narrativa de Dickens traz para a cena a trajetória de dois personagens principais: a senhora Peerybingle, que vive uma vida muito simples e feliz ao lado de seu marido John e do seu bebê; e o senhor Tackleton, comerciante de brinquedos solitário, ranzinza e infeliz. Enquanto a primeira é uma mulher alegre, dona de um bom coração e se enche de alegria quando ouve o grilo cantar na lareira de sua casa, o comerciante Tackleton odeia o som dos grilos, mata-os todos, e em geral é repudiado por aqueles que o cercam — à exceção da jovem cega Bertha, que por intermédio das mentiras contadas por seu pai Caleb, acredita ser ele um homem belo e bom. No decorrer da narrativa fica cada vez mais evidente a atmosfera de felicidade que inunda a vida familiar dos Peerybingle, em oposição à solidão do comerciante Tackleton, que se sobressai pelo fato de ele pretender se casar com uma jovem que não o ama. Quando esta jovem reencontra o amor de sua vida — que ela pensava estar morto há muito tempo — o sr. Tackleton se vê repentinamente sozinho e sem esperança, sem um grilo sequer em sua lareira. E diante da tristeza que o invade, acaba por pedir perdão a todos, reconhecendo seus erros e pedindo-lhes que o aceitem na festa de casamento daquela que era para ser a sua noiva. O que é prontamente aceito por todos, tendo esta história um final muito feliz.

Todas as situações apresentadas acima têm como pontos centrais a prevalência do amor, da união e do perdão e do homem piedoso: o Sr. e a Sra. Peerbyngle não apenas se amam verdadeiramente, como por mais de uma vez evocam este amor com palavras; Caleb e sua filha cega estabelecem uma relação de carinho mútuo e profundo em que o pai descreve a ela o mundo como algo maravilhoso e completamente diferente daquilo que é na realidade — e mesmo confessando-lhe este segredo no final da peça, é rapidamente perdoado; a personagem May reencontra seu antigo amor no último momento e casa-se com ele; e por fim, até mesmo ao velho Tackleton é dada uma segunda chance.³⁹⁹

³⁹⁸ Há muitos diálogos já na obra original. Alguns deles são praticamente transpostos para a obra dramática tal qual estão na novela de Dickens.

³⁹⁹ Não é à toa que, conforme veremos mais adiante sobre a crítica, houve divergências de opiniões: ao falar sobre *O grilo* no livro russo dedicado aos cem anos do TAM, o crítico A. Ostróvski (2010) diz que ter uma tal vida feliz como aquela que se apresentava na peça parecia tão impossível e utópico quanto o ato de abrir uma porta que está desenhada; tão utópico quanto o mundo que a personagem Caleb apresentava à filha durante a peça. Em contrapartida, outros relatos deixados por aqueles que presenciaram a encenação desta utopia teatral nos mostram que ela tanto era aceita como se tornava fonte de lágrimas e alegria daqueles que, embora

Dentro de tudo isso que acaba de ser dito, alguns episódios mais específicos merecem destaque. Um deles é o papel extremamente importante que o Leitor (que aparece apenas no início e no fim da peça⁴⁰⁰) possui no que diz respeito à apresentação de dois mundos possíveis: um mundo de trevas e outro de luz; um lugar de rivalidades, e outro de união. As imagens narradas pelo leitor desde o início funcionam como guias para aquilo que se seguirá. O fato de o Leitor referir-se a um grilo e uma chaleira que inicialmente competem para ver quem canta melhor mas que de repente se unem; e de ser precisamente esta união o elemento que ilumina o caminho daquele que vem chegando (John Peerybingle): tudo isso em conjunto, aliado à maneira como o leitor descreve o mundo de trevas, é uma menção direta à ideia de uma união capaz de vencer e salvar tal mundo sombrio e assustador (algo que pode ser interpretado como referência à Grande Guerra e a situação russa vivenciada no dia a dia)⁴⁰¹, descrito da seguinte forma: “Há uma neblina cinza sobre a cabeça e debaixo dos pés, lama e sujeira. O céu sombrio não alegra o olhar de ninguém.”, substituído a seguir por “a chaleira e o grilo, de algum jeito, desconhecidos misteriosos, se uniram visivelmente num único desejo [...] os dois transmitiram sua canção alegre e convidativa a um longo clarão da vela [...] soando: ‘Seja bem-vindo. Volte para casa, amigo querido.’”⁴⁰².

Após o primeiro momento de iluminação — que surge para acalantar os corações da plateia logo no início —, temos no primeiro ato a interessante figura de um desconhecido de barba que é encontrado na estrada e acolhido dentro do lar dos Peerybingle sem quaisquer perguntas ou reprovações por parte do casal. Uma situação que lembra em grande medida os ensinamentos tolstoístas da fase moral do escritor, os quais podem ser percebidos em muitos de seus contos populares escritos após 1880⁴⁰³. O conto *Do que vivem os homens?* (TOLSTÓI, 2015, p.403-33) por exemplo, conta com a figura de um pobre sapateiro que mora numa habitação de mujiques com mulher e filhos e mal tem dinheiro para si, porém é incapaz de ficar indiferente a um homem que encontra em seu caminho de volta para casa:

Assim, o sapateiro se aproximou de uma capela, numa curva, e olhou — por trás da capela, algo brilhava. Já começava a anoitecer. O

envolvidos pela atmosfera da guerra lá fora, sentavam-se na pequena, intimista e acolhedora sala do Estúdio e sentiam como se estivessem no aconchego de seus lares (EFROS, 1918, p.9).

⁴⁰⁰ Sulerjítiski fez este papel em algumas das apresentações.

⁴⁰¹ Cf. Anexo A, tradução da peça completa para esta tese.

⁴⁰² Ver ato 1 (tradução presente no Anexo A).

⁴⁰³ Schnaiderman (1983) recorda como após a sua crise moral Tolstói se dedica aos contos populares, só que diferentemente do que fazia antes, seus contos tem um tom moralizante mais marcado, além de expressarem de modo incisivo a recusa da sabedoria livresca. A partir desse momento, Tolstói busca espontâneo, foca no próximo à natureza e em uma espécie de simplicidade que, na verdade, é o resultado de intenso labor por parte do escritor.

sapateiro olhou, mas não conseguiu enxergar. ‘Uma pedra? Aqui não tinha isso’, pensa. ‘Será que é um boi? Não parece um boi. A cabeça parece de um homem, mas é uma coisa branca. Mas para que um homem ia parar aqui? / Chegou mais perto e viu bem melhor. Que surpresa: era mesmo um homem, não sabia se vivo ou morto, estava sentado e sem roupa, encostado na capela, sem se mexer. O sapateiro ficou assustado; pensou: ‘Mataram um homem, tiraram a roupa e largaram aqui. É só eu chegar perto que depois acabo levando a culpa.’/ E o sapateiro seguiu em frente, virou-se e olhou – o homem não estava mais encostado na capela, tinha se mexido, parecia observar. O sapateiro teve mais medo ainda e pensou: ‘Devo me aproximar ou ir em frente? Se me aproximar, pode acontecer algo ruim: quem conhece esse homem, quem sabe como ele é? Não foi por causa de alguma coisa boa que veio parar aqui. Se eu chegar perto, ele pula em cima de mim e me estrangula, e não vou ter como fugir. E se não me estrangular, vai acabar sendo um peso nas minhas costas. O que vou fazer com ele, um homem nu? Não tenho roupas para tirar e dar a ele. Deus me ajude a ir embora daqui!’ / E o sapateiro apertou o passo. Já começava a se afastar da capela, quando sua consciência pesou. / E o sapateiro parou na estrada. / O que está fazendo, Semion? – disse para si mesmo. – Um homem nu está morrendo e você tem medo, passa direto. Por acaso ficou rico e tem medo que roubem a sua riqueza? Ei, Semion, que coisa feia! / Semion voltou e foi ao encontro do homem. (ibidem, p.406-7).

No caso do conto de Tolstói, o acolhimento não é imediato. O sapateiro Semion tem de repensar a sua atitude antes de ir ao encontro do homem. E sua esposa, Matriona, precisa passar por uma fase de negação antes de sorrir para ele, oferecer-lhe comida, ter pena e sentir afeição pelo desconhecido. Mesmo assim, o homem não só é acolhido como passa a trabalhar com o casal, vivendo por anos com eles. Somente mais adiante descobrimos que no fim das contas se tratava de um anjo que havia sido deixado sem asas na terra para aprender três palavras de Deus — “aprenda o que existe nos homens, o que não é dado aos homens e do que vivem os homens. Quando aprender, volte para o céu.” (TOLSTÓI, 2015, p.429) E se no caso do conto de Tolstói é graças a ao acolhimento e à piedade de Semion e Matriona que o anjo tem onde ficar e consegue alcançar a felicidade por aprender as três lições necessárias (1. o que existe nos homens é o amor; 2. o que não é dado aos homens é o conhecimento sobre o que é necessário para o seu corpo; 3. os homens vivem do Deus vivo), no caso de *O grilo na lareira*, é graças ao acolhimento inicial do sr. e da sra. Peerybingle que todos ganham o seu final feliz: pois o desconhecido era nada mais, nada menos do que o filho desaparecido e dado como morto do velho Caleb; o irmão da jovem Bertha; o antigo amado de May Fielding. E mesmo sem saber de quem se tratava, a sra. Perrybingle o recebeu (de forma inclusive muito mais espontânea do que a Matriona de Tolstói). E o seu marido, mais tarde, ainda que tenha suspeitado de ter sido traído pela esposa justamente com este desconhecido, é incapaz de matá-lo.

Outro ponto que chama a atenção é a figura do senhor Tackleton: a forma como este personagem é introduzido, a sua condução e o seu final inesperadamente feliz. Como bom antagonista, o senhor Tackleton aparece desde o início como uma figura assustadora ou que desperta nojo e desprezo em outros, mais especificamente, seus conhecidos. Nós ainda nem o vimos em cena, mas já sabemos pelos comentários da senhora Peerybingle tratar-se de um homem velho e nojento; de um par romântico que ela jamais imaginaria para se casar com a sua amiga de infância May Fielding. Sabemos também que o velho Caleb trabalha para ele e que o senhor Tackleton chegou ao ponto de pedir que o seu pobre funcionário andasse pelo outro lado da rua para ambos não correrem o risco de se cruzar (“Como assim? Ele queria vir sem falta. Até me mandou voltar pelo lado direito da rua para não nos cruzarmos.”). Assim, quando o velho Tackleton aparece pela primeira vez, não é sem espanto que vamos percebendo paulatinamente, cena a cena, como ele não só é tudo aquilo que de si disseram anteriormente, como ainda consegue ser muito pior: mata todos os grilos que habitam a sua casa (e esta informação se torna tanto mais impactante pelo fato de antes termos visto numa cena como o casal dos Peerybingle amava o grilo de sua casa), odeia música – ele de alguma forma como que encarna o desejo de morte das artes, do belo e do espiritual, pois se recusa ao canto e à vida e vê loucura em Bertha, quando o que existe na jovem é apenas gratidão e felicidade –, deseja se casar apenas por capricho e não por amor – sua visão de casamento, inclusive, é bem técnica e oposta à de Bertha⁴⁰⁴ –, e por fim, talvez o item mais importante de todos, não pensa duas vezes antes de fazer John suspeitar da esposa e desejar acabar com a felicidade do casal com uma facilidade tal como se estivesse esmagando com o pé um de seus grilos. E o faz sem remorsos, terminando por dizer primeiro hipocritamente: “Não invente de recorrer à violência. É inútil e perigoso. O senhor é forte, um sujeito robusto: pode matar uma pessoa antes de voltar a si (*se escondendo*)” e, mais adiante, respondendo às palavras de John “Adeus, desejo-lhe felicidade.”, diz simplesmente “Gostaria de desejar-lhe o mesmo, mas já que não posso, então agradeço-lhe.”

Depois de tudo isso, numa linha bem típica para Dickens e no estilo do que faria um homem piedoso que seguisse uma visão de mundo mais próxima à de Rousseau, todas as personagens da peça rapidamente perdoam todos os males causados pelo antagonista. E

⁴⁰⁴ Cf. Anexo A nesta tese. Enquanto para o senhor Tackleton casamento se resume a “Igreja, padre, clérigos, vigias, carruagem, sinos, café da manhã, bolo de casamento, laços brancos, clarinetes, trombones e todos os outros disparates. Um casamento: compreende o casamento? Por acaso a senhora não sabe o que quer dizer um casamento?”, a visão que Bertha tem de um casamento é muito distinta: “Ser uma amiga paciente na sua velhice, uma enfermeira auxiliar gentil com ele na doença, constante e determinada nos sofrimentos e tristezas; não saber o que é o cansaço, trabalhar para ele, proteger o seu sono, ir atrás, sentar junto à sua cama e conversar quando ele não dorme, e quando dorme, rezar por ele....Como ela vai ser feliz! Quantas ocasiões para mostrar o seu amor e fidelidade. Será que ela vai fazer tudo isso, pai?”

terminam a peça dançando alegres, numa espécie de final feliz ilimitado (acompanhados pela polca de Rakhmánov), exceto talvez pelo brinquedo quebrado no chão indicado pelo leitor no final, e que talvez faça uma espécie de referência à volta para a realidade russa: um mundo em que os destroços se fazem cada vez mais presentes.⁴⁰⁵

Talvez com todos estes apontamentos já déssemos conta de indicar o quanto esta peça diverge de todo o repertório apresentado em outros teatros na Rússia durante os anos de 1914 e 1917. Contudo, há ainda um relato de Rakhmánov que me parece ser necessário comentar aqui antes de adentrarmos na crítica da peça. Trata-se de um relato⁴⁰⁶ referente à maneira como Súlerjitski exigia que a peça fosse criada, de forma simples e orgânica, sem floreios em demasia. Aqui, Rakhmánov (POLIAKOVA,1970, p.582-583, tradução nossa) diz que Sulerjitski queria para a peça uma música que retratasse o lar, uma simples chaleira fervendo, sem excentricidades. E que Sulerjitski lhe disse, entre outras coisas:

Porque qualquer compositor, ainda mais um jovem e iniciante, vai querer mostrar a sua cultura e educação e começará a inventar todas as variações associadas a uma chaleira que ferve e borbulha. E se afastará da essência. Não é necessário nada de obscuro. Se o principal não for adivinhado, então não aceitaremos a música. Preciso de uma melodia simples, que fale sobre a lareira, sobre o conforto do lar, sobre um certo amor à vida em família extraordinário, o silêncio... Uma melodia ingênua, que embale e tranquilize. Bom, se o senhor adivinhar esta melodia e der a ela sons muito simples no fundo dos gluglus, então nós aceitaremos, do contrário, não.

De fato, a relevância de Sulerjitski foi tamanha para o êxito deste empreendimento que Stanislávski (1989, p.476) notou como “*O grilo* deu ao Primeiro Estúdio o mesmo que *A gaivota* deu ao Teatro de Arte de Moscou”, enquanto o crítico Nikolai Efros (1918, p.26-27, tradução nossa) não deixou de exaltá-la no texto escrito após assistir à peça mais de uma vez⁴⁰⁷. Em suas palavras:

Essa foi uma personalidade excepcional para muita gente. E com um destino excepcional, difícil e confuso. O que não viu e não passou o “Suller”, como o chamavam no teatro, antes de ele ingressar no palco do Teatro de Arte e se tornar assistente de Stanislávski! Ele tinha uma natureza rica e efervescente, e uma ruga de asceta claramente

⁴⁰⁵ As últimas palavras do leitor e que encerram a peça são as seguintes: “Shhh. Ouçam como é alegre o cantar do grilo. Da chaleira também. Ouçam, ouçam como ela apita... Mas o que é isso? Parece que ainda escuto como eles estão bailando, virando-se para o bebezinho para mais uma vez dar uma olhada nesse ser pequeno e encantador... Ele e todos os outros desaparecem no ar e eu fico sozinho. O grilo canta na lareira, no chão há um brinquedo quebrado.... e o resto sumiu.” (Cf. Anexo A.)

⁴⁰⁶ Ver texto no Anexo C.

⁴⁰⁷ Seu texto tem mais de 40 páginas.

expressiva. Era um poeta da alma e dos gostos, amava com avidez cada expressão de beleza. E ele era abnegadamente fiel à verdade moral e à ideia de dever. O ensinamento tolstoísta encontrou nele uma alma ampla e aberta, um solo totalmente preparado. “Suler” entregou-se a Lev Tolstói e seu ensinamento com toda a sua própria essência ardente e passou a odiar a guerra com ferocidade. É bem conhecido o preço pesado que Suler teve de pagar por esse lado da sua fé tolstoísta – a prisão, o exílio e muitos sofrimentos físicos. Mas sua alma permanecia clara e imperturbável, com uma alegria infantil, reagindo a tudo sem uma aspiração puramente asceta. A beleza da verdade também sempre lhe foi cara, algo que ele percebia por completo e com profundidade, sentindo-a de um modo sutil e delicado. Era muito forte em Sulerjítski a expressão *la joie de vivre*, o estar alegre: mas era uma alegria refinada, não apenas física, senão também espiritual. Ele amava a vida em todas as suas maiores manifestações. Amava a ideia e a palavra “artista”, a qual algumas vezes recorria como um verdadeiro mestre. Amava a música e sentia suas cores com delicadeza. Amava o humor e era rico nele. Amava as crianças e, embora completamente doente e fatigado pela vida, era um inventivo inesgotável, capaz de fazer travessuras alegres e de modo sincero com as crianças e como as crianças.

O grilo foi a peça onde Sulerjítski melhor conseguiu unir tudo aquilo em que acreditava ou sentia⁴⁰⁸: tanto a missão que ele mesmo tomara para si desde 1905 (considerando-se na obrigação de contribuir de algum modo para a melhoria do mundo) quanto os seus princípios tolstoístas, o seu desejo de despertar o lado humano das pessoas e o seu grande amor por Dickens⁴⁰⁹.

O aluno do estúdio, Aleksei Díkii (POLIAKOVA, 1970, p.640, tradução nossa), lembra a este respeito que:

Sulerjítski interveio em todas as peças do estúdio principalmente como comentador. Nós nos comunicávamos com ele diariamente e estávamos em grau maior ou menor contagiados por seus pontos de vista e seu brilhante idealismo. Neste sentido, o espetáculo mais revelador do estúdio de fato foi ‘O grilo na lareira’, sobre o qual Stanislávski disse que para o estúdio foi exatamente o mesmo que a ‘Gaivota’ foi para o Teatra de Arte.

⁴⁰⁸ Não é à toa que Stanislávski (1989, p.476), diz: Sulerjítski entregou todo o coração a esse trabalho. Deu-lhe muitos sentimentos elevados, força espiritual, bom vocabulário, convicções acolhedoras, belos sonhos com que alimentou todos os participantes, tornando o espetáculo inusitadamente íntimo e comovente. A peça exigia dos atores não uma interpretação comum, mas uma interpretação especialmente íntima, que tocasse diretamente o coração do espectador.” Ainda a respeito das crenças de Sulerjítski e suas manifestações nas peças do Estúdio, Ripellino (1996) diz que: “Os preceitos de Súler manifestaram-se particularmente na encenação de *Prazdnik Mira (Das Friedensfest)*, *Svertchók na Petchí (O grilo do Lar)* e *Potóp (O dilúvio)*, três espetáculos ligados por um único tema: a conciliação, o perdão recíproco, o triunfo do bem. Vakthângov dirigiu (15 de novembro de 1913) a tenebrosa obra de Hauptmann, que lhe era cara desde os tempos do teatro amador, empenhando-se em encontrar sob a crosta daquelas personagens engolfadas em maranhas de surdos conflitos, um grãozinho de caridade e indulgência.”

⁴⁰⁹ Sulerjítski também era apaixonado por este autor. Quando lhe disseram certa vez que o seu trabalho nesta peça fora excepcional, ele respondeu que não havia feito nada: era tudo graças a Dickens. Também é relevante lembrar que ele desejava montar a obra *A voz dos sinos*, mas não teve tempo; e, além disso, que morreu abraçado a uma das obras de Dickens, conforme lembra Stanislávski: talvez como que querendo estar preso a um fio de arte antes de partir.

Talvez por buscar e conseguir trabalhar todos estes elementos em conjunto é que o *Grilo* tenha chegado a ser considerado um dos maiores acontecimentos do teatro de seu tempo. Talvez, ainda, nenhuma outra narrativa tivesse dado conta tão bem de aliar estas aspirações de Sulerjítiski, mostrando que as pessoas são boas, piedosas e merecem perdão independentemente do caminho que tenham tomado. “Somos todos irmãos e não lobos”: era uma das principais mensagens que a peça se empenhava em passar.

Ao tratar destas mensagens que os atores desejavam passar e da maneira como isso atingia a plateia, Ripellino (1996) diz em *O truque e a alma* que ali, vendo a peça, as pessoas se sentiam tão à vontade quanto outrora na casa dos Prozórov. Ademais, fazendo eco a tudo o que já dissemos aqui até aqui, o autor comenta:

A representação mais consoante às teorias humanitárias de Súler foi *Severtchók na Petchí*, do conto de Dickens *The Cricket on the Hearth*, a 24 de novembro de 1914, com direção de Borís Sushkiévitch. Era o primeiro ano da guerra, e naqueles dias repletos de insufladas frases patrióticas, de flagelo e de morte, o espetáculo pareceu um convite à ternura, a fraternidade: um ato de fé. A *imagerie* de *Christmas card*, o populismo melado do texto de Dickens ofereceram aos ‘noviços’ do Primeiro Estúdio ensejo para entretecer uma moralidade sobre os valores da clemência, do compadecimento, da harmonia familiar. As circunstâncias sentimentais daquele episódio deixavam entrever o calor perdido de um universo que a guerra havia destroçado. Até mesmo os objetos, que o teatro dos futuristas representava indóceis e rebeldes, aqui continuavam sendo dóceis, devotados ao homem. Apesar da mania de verdade, a abundância de brinquedos excêntricos no laboratório de Tackleton davam à cena um aspecto irreal, de féerie de Méliès. [...] Esta doçura de Natal, este benévolo Kitsch (e Deus sabe quanto o Kitsch é necessário) propunha-se infundir alegria, distrair dos eventos lutosos, fazer penetrar nas almas a música refrescante do perdão. Súler quis que o espetáculo tivesse fervor evangélico: ‘Talvez seja necessário’, dizia, ‘começar os ensaios de forma não habitual, ir em primeiro lugar ao Mosteiro da Paixão, demorar ali em silêncio, depois vir até aqui, atizar a lareira, sentarmos todos juntos À sua volta e ler, à luz da vela, o Evangelho’. [...] Protegendo-se da ferocidade do mundo, o Estúdio os envolvia como se fosse o tronco de uma árvore. O canto do grilo escondido na laje do fogo, a alegre chama da lareira maciça, o borbulhar do caldeirão tornaram-se ninhos e sinais de consolação. E, junto ao mito do ‘suco de murtinho’, o teatro russo também conheceu o mito do ‘grilo’ (o grilo depois da gaivota), simbolizando a mútua misericórdia, a familiaridade entre os homens. (RIPELLINO, 1996, p.200-1).

Em artigo presente na coletânea *Teatro Russo – Literatura e Espetáculo*, Tatiana Batchelis (CAVALIERE; VÁSSINA, 2011) lembra-nos uma interessante contraposição surgida com relação a essa peça e mesmo ao trabalho do Estúdio. Após tratar sobre como

Meierhold era contrário à ideia do buraco da fechadura⁴¹⁰, a estudiosa mostra também outras divergências existentes entre ele e o Teatro stanislavskiano:

É necessário determo-nos na variada compreensão do ‘eu’ criador no palco. Para Stanislávski, Sulerjítiski e Vakthângov, no Primeiro Estúdio, não havia maior alegria, maior satisfação em criar do que, quando por baixo da crueldade, do cinismo e da hipocrisia, exteriormente próprio do homem, despontava de repente um movimento gentil, comovente, sincero e belo do coração. Revelar esse belo germe em cada pessoa, até na mais insignificante, desinteressante e má, eis o sonho dos criadores do Primeiro Estúdio. Como fazer isso? O jeito era um só: espiar, como que por uma fresta, dentro da vida íntima, interior, dessa pessoa. Mas para tal é preciso, claro, isolar-se do salão do público, da sua multidão de um milhar de pessoas, para tal era preciso ir do palco para um quarto ou fazer do seu teatro um quarto sossegado. [...] No plano ideológico, o humanismo do Primeiro Estúdio parecia-lhe despropositado, infantilmente ingênuo, um humanismo natalino de um Papai Noel sentimental num meio de trágicas e grotescas contradições, conflitos e cataclismos do mundo. Daí a teoria do grotesco e do ator-virtuoso, que mostra a si, a artista, e as suas figuras, as suas transformações e máscaras no palco. (CAVALIERE; VASSINA, 2011, p.51-2).

Essa falta de alinhamento, bem como a condenação do sentimentalismo presente no Estúdio, recordam de certa forma um episódio de *O caminho dos tormentos 2*, quando Rochtchine encontra-se armado com um fuzil e percebe não haver mais espaço em sua vida para esse tipo de “pieguices”, como ele chama⁴¹¹. O sentimentalismo presente no Estúdio e no *Grilo*, para Meierhold, era assim: inteiramente discrepante com relação ao mundo que os rodeava. Daí não ser estranho que houvesse mais pessoas contrárias a isso. Afinal, o que é utopia para alguns, pode ser distopia para outros.

Ainda assim, apesar de para Meierhold e outras pessoas da plateia e da crítica teatral esse humanismo parecer um despropósito, foi justamente ele um dos aspectos que mais chamou a atenção de tantos outros (público e crítica) positivamente. Provavelmente conseguiu reverberar na plateia o fato de *O grilo* ter ressoado no espírito do próprio Sulerjítiski, já que o ato de levar amor e alegria para a vida das pessoas era a *sua própria supertarefa* (não apenas na arte, mas também na vida). Ou seja, foi o fato de o Estúdio encontrar a supertarefa correta

⁴¹⁰ Refiro-me àquela famosa ideia de que o público deve olhar para a peça como se a visse de trás de uma porta, como se espiasse por um pequeno buraco de fechadura.

⁴¹¹ “Rochtchine, armado com um fuzil, estava de guarda em frente à igreja; imobilizou-se e fitou atentamente o homem que assim falava: um rapaz louro, de nariz arrebicado e duas rugas que se cruzavam de cada lado da boca, olhos de um azul turvo, uma expressão de velho, de assassino contumaz. Rochtchine apoiou-se no fuzil (a perna doía-lhe): pensamentos inoportunos absorviam-no. A lembrança de Kátia abandonada atravessou-lhe a memória; invadiu-o uma piedade aguda. Encostou a testa ao metal frio da baioneta. ‘Basta, basta! Chega de fraqueza, é inútil...’ Endireitou-se e retomou a marcha sobre a grama tenra. ‘A hora não é para pieguices, a hora não é para pensar no amor...’” (TOLSTÓI, A.1966, p.77)

da peça⁴¹² (o fato de aprofundarem na conexão com o lado humano e na tentativa de trazer de volta a humanidade por alguns instantes para a vida dos espectadores) que fez com que a maior parte da crítica, em geral, exaltasse uma série de aspectos da encenação.

O maior exemplo de reverberação positiva feita na época é o ensaio de aproximadamente 40 páginas já mencionado acima, escrito pelo crítico Nikolai Efros em 1918 após ver a peça diversas vezes. Neste texto, Efros elogia a simplicidade, a atmosfera, a nobreza, a beleza de cada detalhe, os atores e o próprio Estúdio. O crítico chegou a ver a peça várias vezes e falou nos sentimentos que se repetiam sempre que a assistia. Tratou do espetáculo como um milagre, falou de como ele conseguiu capturar e levar os espectadores pela trilha correta dos sentimentos presentes na obra de Dickens e, por fim, mencionou o fato de que:

A trama do espetáculo surgia cada vez mais densa e com um desenho mais nítido e sedutor e atraía para si a atenção e o espírito do espectador, seu sorriso terno, simpático ou condescendente e os suspiros abafados e sonhadores, o riso e as lágrimas, a fantasia e o pensamento. (...) todo o espetáculo foi rico não apenas na veracidade dos sentimentos, mas também do estilo e da forma harmônica acabada. O estilo: a ingenuidade e o tocante, a bondade e o humor. O estilo não foi rompido nenhuma vez, a harmonia não foi abalada por nenhuma verdade se sobressaindo. Aqui é a arte que se transforma na vida, mas e a vida, não estará se tornando arte? Isso tudo em conjunto deu um fascínio enorme, fez com que todos os seus espectadores saíssem do espetáculo comovidos e com lágrimas alegres. (EFROS, 1918, p.33, tradução nossa).

Outras duas críticas bastante favoráveis foram as de Liubóv Iakovlevna Gurevitch (1866-1940) e de Aleksandr Benois (1870 -1970). Na opinião da primeira, a impressão causada por esse espetáculo foi tão completa, bela e encantadora, que tal consolo viveria no coração e na memória de todos os que a haviam visto, passando a inspirar sonhos. Ademais, para Gurevitch, tal comoção radiante, “vencendo o terrível delírio atual, traz esperança ao

⁴¹² A busca pela supertarefa de uma peça é um tema bastante abordado por Stanislávski em vários momentos. Num estenograma disponível em Vássina e Labaki (2015, p.274) vemos que durante a primeira conversa com os mestres do TAM, em 13 de abril de 1936, Stanislávski diz a V. O. Toporkov: “Eu falo sobre a alegria verdadeira. Se você não revelar a supertarefa em Hamlet de maneira bastante profunda e elevada, sua super-supertarefa não dará a alegria. Como você dá alegria para as pessoas? Por meio da supertarefa de *Hamlet* bem entendida, se você for capaz de compreendê-lo profundamente. Não existe um limite, é uma coisa infinita. Trata-se da profundidade do sentimento do próprio criador. [...] Somente por meio da supertarefa da obra que você está apresentando você pode levar alegria para as pessoas.”. Também trago como exemplo o seguinte excerto de Stanislávski (LABAKI; VÁSSINA, 2015, p 314): “A aspiração à supertarefa deve ser contínua, ininterrupta, e percorrer toda a peça e todo o papel. / O próprio artista deve encontrar e amar a supertarefa. Se ela lhe foi indicada pelo outro, é necessário fazer passar a supertarefa para dentro de si e sentir-se emocionado pelos seus próprios sentimentos e sua personalidade. Em outras palavras, é necessário saber transformar cada supertarefa em sua própria. Isso significa encontrar nela a essência interior que corresponde a sua própria alma. [...] A supertarefa deve estar em parentesco próximo à área do subconsciente.”

coração”⁴¹³. (EFROS, 1918, p.33, tradução nossa). Quanto a Benois, em sua visão poucos espetáculos possuíam como este um estilo ao mesmo tempo realista e fantástico onde as memórias da infância podiam vir à tona nos momentos mais doces da peça.

Há ainda o depoimento de Aleskei Díkii (POLIAKOVA, 1970, p.641-2, tradução nossa), o qual nos permite ver um pouco mais sobre a repercussão, desta vez do ponto de vista de um dos atores/espectadores, já que ele havia sido convocado para a guerra na época e pôde apenas assistir ao espetáculo, sem participar da montagem:

Inicialmente, não estive envolvido com o “Grilo” e conheci o espetáculo como espectador, embora mais tarde, após a revolução, eu tenha atuado nele como John Peerybingle inúmeras vezes. Em setembro de 1914, fui convocado para o exército ativo e parti para o front do Cáucaso.

Camaradas me escreveram sobre o fato de que o espetáculo teve uma ressonância sem precedentes em Moscou, que aconteciam com sucesso colossal. Tratei seu entusiasmo com certa desconfiança. Parecia-me estranho: a guerra, as nuvens no horizonte, o desenfreado das frases “patrióticas” de plantão nos palcos e na poesia, nas canções, nos impressos, os “achados” de Severianin⁴¹⁴ e o banana-limão de Singapura⁴¹⁵ de Vertinski, as operetas, os cafés, as tabernas: e de repente Dickens, o século XIX, a estabilidade, a ingenuidade, um conto de fadas! O que poderia atrair o público de 1915 para este espetáculo? Estaria escondida nele algum tipo de “lição” de vida? Compreendi isso imediatamente, assim que entrei na sala escura do pequeno teatro na Praça Skobelevskaia e senti como o público respirava agitado, prestando atenção no curso simples da história. Percebi que a peça fala exatamente sobre isso: sobre o que eu sonhava durante a minha solidão no front, sobre aquilo em que todas essas pessoas – das quais um terço tem marido, filho ou irmão na guerra – haviam pensado centenas de vezes. Tratava do simples e comum, da infinidade de pequenas coisas que constituem o próprio conceito de “tempos de paz”. Um grilo atrás de um fogão e uma chaleira sobre o fogo, uma família reunida em uma mesa posta, um gole de vinho após uma longa jornada debaixo de chuva, um nenê dormindo nos braços de uma babá, o amor abnegado e tocante de uma esposa pelo marido, de um pai por sua filha, bonecos ingênuos e engraçados feitos pela mão de uma moça cega, um irmão que voltou para a casa do pai da distante América: assim foi “lido” esse espetáculo naquele primeiro ano da guerra imperialista numa cautelosa Moscou. Ele falava sobre coisas que são compreensíveis para cada um: como é bom amar e ser amado, quanto significa o calor de um lar de verdade, quão inestimável é a amizade humana, de uma mão sempre estendida na qual você pode confiar. Falava sobre a felicidade que a guerra havia arrancado de muitos rostos. O conto natalino de Dickens, otimista como qualquer conto de fadas, se ajustou ao otimismo dos espectadores, afirmado no pensamento de Gorki de que “a vida é um bem e as pessoas são boas”, que os

⁴¹³ Ao falar sobre isso, Efros (1918) aproveita para recordar o fato de esta comoção não ser apenas moral, mas também estética. Fazia parte dos princípios do estúdio aliar a ética e a estética.

⁴¹⁴ Provavelmente uma referência a Igor Severianin (1887-1941), poeta russo que presidiu o círculo de Ego-futuristas.

⁴¹⁵ Canção de Aleksander Nikolaievitch Vertinski (1889-1957), artista, poeta, cantor, compositor, artista de cabaré e ator russo e soviético muito influente na tradição do canto artístico.

conceitos de fidelidade, consciência e honra ainda não foram arquivados e que, em última análise, o bem sempre triunfa. Estourando na atmosfera de frenesi chauvinista, no "mar" onde estão vertidos o cinismo e a pornografia, "O Grilo" sintonizou com a nobreza, purificando os corações humanos, pesados pela guerra.

O ator segue falando acerca da encenação. Para ele, *O grilo* teve ainda grandes méritos, tais como o de resistir socialmente ao frenesi chauvinista daqueles anos e a palestras como *A negação do teatro* de Aikhenvald (1914) da qual já falamos aqui. Ademais, as fortes notas humanísticas na peça afirmavam o direito dos pequenos homens à felicidade. “Ao mesmo tempo”, prossegue Aleksei Díkii (POLIAKOVA, 1970, p.643, tradução nossa):

havia também no “Grilo” do Primeiro Estúdio muito de quixotesco e sentimental, o que parecia uma tentativa de reconciliar e suavizar, de mergulhar as contradições reais da vida em um idealismo de espírito belo universal. E, sem dúvida, as pessoas da vanguarda ou com estados de espírito revolucionários não poderiam entender e perdoar isso. É o que explica bem a conhecida avaliação severa que Lênin deu ao espetáculo "O grilo na lareira"....

Realmente, Lenin⁴¹⁶ não gostou nada da peça, chegando a sair durante a encenação. E não só ele, como também outros tiveram reação semelhante. Ou seja, como qualquer espetáculo, não houve apenas críticos como Efros, Gurevitch ou Benois e nem somente o público maravilhado do qual falou Aleksei Díkii (POLIAKOVA, 1970) em seu texto. Houve também quem dissesse ser esta peça um retrato pesado e “gorduroso” que não deixava espaço para o romantismo⁴¹⁷; Efros (1918, p.35) nos recorda que o próprio Estúdio era considerado por alguns críticos como sendo uma fábrica de manequins seguindo a receita de Stanislávski⁴¹⁸; no livro russo dedicado aos cem anos do TAM, o crítico A. Ostróvski (2010, p.85) diz que ter uma vida feliz como aquela que se apresentava na peça parecia tão impossível e utópico quanto o ato de abrir uma porta que está desenhada; e o escritor Fiódor Sologúb⁴¹⁹ afirmou haver no *Grilo* uma resina viscosa no lugar do sangue quente e tempestuoso que deveria existir dentro dos atores.

Em suma, apesar da forma positiva com que se encarou o espetáculo, havia essa série de fragilidades, as quais o crítico Efros (1918, p.44, tradução nossa) não desconhecia e que provavelmente o levaram a terminar o seu ensaio com algumas colocações como:

⁴¹⁶ Vladimir Ilitch Uliánov (1870-1924), revolucionário, comunista, político e teórico russo.

⁴¹⁷ Efros (1918) fala sobre essa crítica em seu texto, mas não diz o nome do crítico que a fez.

⁴¹⁸ Apesar disso, de acordo com Efros (1918, p.35), toda vez que as pessoas iam a essa “fábrica” de manequins, saíam comovidas e com sentimentos ternos. “É por acaso manequins enfadonhos e sem alma, sustentados por um fiozinho pelos dedos ágeis de um diretor são capazes de dá-los [esses sentimentos]?” (tradução nossa)

⁴¹⁹ De acordo com Efros (1918), Fiodor Sologúb foi um dos escritores russos que não simpatizou com o estúdio e chegou a falar publicamente sobre este espaço incluindo-o entre os teatros que precisavam ser superados.

Dizer que o espetáculo ‘O grilo’ foi ou se tornou um tractutemporis completo, impecável em todas as suas partes, em cada instante, seria simplesmente um exagero, uma amabilidade. No entanto, será verdade dizer que todas as falhas e imperfeições nas performances individuais desapareceram diante do encanto do todo [...] Quem sabe o que acontecerá no futuro? Mas o que quer que o destino nos reserve, o espetáculo ‘O grilo’ do Estúdio ficará solidamente na memória e na história teatral como um dos seus momentos felizes e promissores.

Em textos para além das críticas de jornal encontradas na Rússia do período, são particularmente significativos os comentários de Stites (STITES; ROSHWALD, 1999) e Palievsky e Urnov (2012) . O primeiro destes, ao falar sobre o teatro durante a Primeira Guerra Mundial na Rússia, inclui *O grilo na Lareira* como um caso excepcional para o período:

Com exceção de Andreev e de poucos simbolistas cujas obras quase não foram encenadas, os dramaturgos evitaram claramente o assunto [bélico] e os repertórios permaneceram sendo os clássicos europeus e russos. Konstantin Stanislávski aprofundou seu trabalho no "método" em seu então convencional Teatro de Arte de Moscou (TAM). Alguns afirmam que o TAM foi infundido com um pacifismo tolstoísta. Mas isso dificilmente foi maior do que o humanitarismo delicado e refinado, tal como mostrado na produção *O grilo na Lareira* de Dickens, um protesto contra a guerra. (STITES; ROSHWALD, 1999, p.12, tradução nossa)

Quanto ao que dizem Palievsky e Urnov (2012, p.226, tradução nossa) em seu texto sobre a importância de Dickens para os russos, lemos que:

Vladimir Lenin não ficou até o final da produção *O grilo na lareira* do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Ele "foi desligado por seu sentimentalismo filisteu" (Lenin 295). Essa característica típica da escrita de Dickens havia "desligado" seus críticos desde as primeiras traduções de suas obras vindas para a Rússia, mas após a revolução "o inofensivo" *grilo na lareira* foi percebido como uma obra que carregava uma declaração política. A produção foi originalmente organizada por Leopold Sulerjítiski, seguidor de Tolstói. Na atmosfera de terror vermelho pós-revolucionário e da guerra civil, esta versão teatral da novela de Dickens, com Mikhail Tchekhov (o sobrinho do escritor, 1891-1955), como Caleb, irradiando bondade e amor gentil. Em resposta a esta manifestação política, Lenin saiu, trazendo-a para casa, para o produtor e os atores que a sua mensagem não havia se perdido com ele. Na esfera das artes, no entanto, o líder da revolução russa confiou no Comissário de Educação do Povo A. V. Lunacharski, e a peça não apenas permaneceu no repertório, como foi até apresentada para as crianças. Em 1922, o teatro celebrou a quinhentésima apresentação de *O grilo na lareira*, e isso durou até a emigração de Mikhail Tchekhov em 1928.

Sobre este assunto da saída de Lenin, vale a pena ainda trazer um pequeno trecho do que diz Aleksei Díkii (POLIAKOVA, 1970, p.637, tradução nossa) a este respeito, ou seja, que após anos:

ficou provado que Sulerjítiski era adepto da teoria da não violência, um tolstoísta, que justamente ele foi quem transformou o Estúdio daqueles anos em um teatro ‘ético’, que o manifesto de Sulerjítiski – ‘O grilo’ – provocou uma avaliação cortante de Lenin, o qual deixou a sala no meio do segundo ato muito zangado com o ‘sentimentalismo burguês’ de Dickens e de todo o espetáculo.⁴²⁰

E, para encermos, um parágrafo acerca da quantidade de apresentações. Em 16 (28) de setembro de 1916, *O grilo* foi apresentado pela 150ª vez e em 14 (26) de março de 1917, pela 200ª (houve uma festa após esta apresentação). Aleksei Díkii (POLIAKOVA, 1970) diz que foi encenado 509 vezes em 8 anos. E Inna Soloviova (2007) traz o dado de que a partir de 1915 os espetáculos encenados no início da guerra eram cada vez mais procurados. Isso preocupava Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko, que não via como os atores suportariam a imensa quantidade de repetições sem esmorecer. No entanto, os atores resistem e *O Grilo* continua a ser encenado até o fechamento do Segundo Teatro de Arte, em 1936.

2.4.2.3 A peça *O Dilúvio*

Mas de repente um leitor desavisado abre a peça *O dilúvio* de Henning Berguer, põe-se a lê-la e se depara com o seguinte quadro: incomunicabilidade, frenesi, certos personagens mentindo, brigando e dizendo o tempo todo frases como “Ao diabo com isso” ou “Eu o odeio” e “Se o rio chegar até aqui... Como eu vou gargalhar” ; outras, como o corrupto O’Neil, pedindo uma bebida com bastante pimenta vermelha “para eu arder como se estivesse no inferno...”; discussões, tempestade, gritaria, relâmpagos, pavor, medo, desilusão, desencontros, histórias perturbadoras no passado de alguns, um ex-corretor de bolsa amargurado por sua bancarrota e o preço do pão, frases sobre enforcados, uma prostituta desiludida e fechada para o amor, dois estrangeiros desempregados e maltratados por serem maltrapilhos.... Eis que o leitor fica perturbado. Ele não está entendendo mais nada e por isso fecha a peça antes mesmo de chegar ao segundo ato.

⁴²⁰ A continuação deste texto é bem relevante também e apenas não a coloquei acima para não dispersar o assunto. Porém, continuando seu ponto o aluno do estúdio diz (POLIAKOVA, 1970, p.637): “Esses fatos são lembrados por quem fala de Súler. Mas há outro lado. A impressão direta de Suler, guardada por cada um dos ex alunos. Impressão pura que faz até duvidar de que na realidade tenha existido essa personalidade brilhante e ao mesmo tempo com ideias artísticas reacionárias. Pergunta-se sobre a questão de dar esse veredito ser legítima.”

O fato é que este leitor esperava outra coisa. Ele ouvira falar que a peça fazia parte do repertório de um estúdio teatral onde a utopia, o tolstoísmo, o belo, a bondade, o amor e a moralidade reinavam. “Então como pode ser que tenham encenado este texto no Estúdio?”, ele se pergunta. “Isso aqui mais se parece com uma guerra! Onde está o belo? Em que lugar se esconde a utopia? E Liev Tolstói?”

A resposta é simples: no segundo ato, onde se revela que as pessoas são boas, com uma essência pura e humanidade. Ao menos era como Sulerjítски via a peça. De modo que a sua busca esteve em levar ao público uma encenação que desse conta de enfatizar o segundo ato e não o terceiro, onde as relações humanas voltavam a deteriorar-se.

O texto de Berguer (1925, 1965), em si, é muito diferente de tudo o que vimos existir em Dickens. Há nele, não a demonstração de que os homens são principalmente bons e puros, mas, pelo contrário, a constatação de que a bondade do ser humano aflora apenas em determinados casos e, quando isso acontece, basta a situação mudar, para tudo voltar a ser como era antes.

Falando acerca do enredo, a dramaturgia de Berguer, que se passa do início ao fim em um bar requintado, conta-nos essencialmente a seguinte história: alguns cidadãos do Mississippi frequentam este local diariamente e vivem vidas normais, repletas de pressa, mesquinhez ou grosseria. De repente começa uma forte chuva após um dia de calor infernal, as luzes se apagam, o telegrafo anuncia que a represa se rompeu e logo todos estão certos de que irão morrer em decorrência de um dilúvio. Diante desta situação, surgem momentos de reconciliação e pedidos de desculpas; o que era briga torna-se beijo; as personagens dançam e cantam em roda harmonicamente até que, por fim... Nada de o dilúvio acontecer e, no terceiro ato, tudo volta a ser como era antes: Litsi e Bir — que pareciam estar se reencontrando amorosamente — tornam a separar-se; Frézier volta a ser o mesmo derrotado amargo de antes; Nordling e Guiguins param de sonhar com as estrelas e o telescópio; O’Neil volta à sua rotina anterior; Straton, o dono do bar, pede que todos paguem pelas bebidas que ele deu gratuitamente durante o período de iminência da morte (afinal, já que agora não vão mais morrer... as pessoas precisam pagar pelo que consomem!). E assim, aos poucos, um a um, todos vão embora do bar e tanto a desilusão quanto a mesquinharia de antes pairam no ambiente outra vez.

Ocorre que apesar deste final desconcertante, Sulerjítски enxergou no segundo ato da peça a possibilidade de demonstrar o quanto o ser humano é bom em sua essência e resolveu

investir nisso. A dissertação de Silva (2008) sobre Vakthângov⁴²¹ bem como o livro *O truque e a alma* de Ripellino (1996) e o texto de Jacó Guinsburg (2008) sobre o Estúdio⁴²² expõem claramente esta situação, nos fazendo ver como ao contrário de Vakthângov⁴²³, Sulerjítiski preferia focar a sua atenção neste momento de bondade e alegria em detrimento dos outros dois (primeiro e terceiro atos) onde as personagens revelam o que há de pior dentro de si. Nas palavras de Ripellino (1996, p.202):

Era um belo esforço reduzir todo o drama ao motivo comum da piedade e da redenção. Em *Potóp (O dilúvio)*, de Henning Berguer, que Vakthângov dirigiu a 14 de dezembro de 1915, o ansioso irmanar-se de fugitivos de uma inundação fornecia a deixa para reafirmar que os homens são em essência mansos e que o perigo revela a verdadeira natureza, a boa massa da alma. Parecia que um festim de hipócritas, unidos pelo pavor, tivessem de se resolver num adocicado idílio dickensiano. Este pelo menos era o propósito de Sulerjítiski. Mas Vakthângov não pôde omitir o terceiro ato, no qual, voltando o bom tempo, tudo retoma o andamento anterior, renascem as diferenças de classe, as inimizades, os rancores. O terceiro ato, maquinado como que a despeito das teorias do Estúdio, mostrava com impiedade a inconsistência do teatro ético, o desesperado utopismo das aspirações de Súler.

Ou seja, é como se Ripellino (1996) quisesse nos mostrar de algum modo neste momento, a inconsistência do utopismo suleriano. Por outro lado, Sulerjítiski continuava buscando a inclusão de seus ideais nesta peça, ainda que isso não fosse tão evidente como no caso do texto de Dickens. Prova disso é o fato de os alunos terem criado uma cena chamada “cadeia vakthangovniana” (SILVA, 2008, p.43) na qual dançavam, alegres, durante o segundo ato. A cena foi criada a partir de improvisos feitos durante os ensaios e acabou sendo mantida.

⁴²¹ A dissertação de Andreia nos recorda que foi Vakthângov quem sugeriu o texto e que ele estava influenciado pelo ‘sulerismo’ naquele tempo (exigia que cada espetáculo fosse um catálogo de bons exemplos e de virtudes. incitação ao perdão) mas, apesar disso, quis manter o cinismo no terceiro ato contradizendo as teorias humanistas do Estúdio.

⁴²² A respeito deste assunto, no capítulo “Uma assembleia de crentes na religião de Stanislávski”, do livro *Stanislávski, Meierhold & cia* (GUINSBURG, 2008, p.119) lemos: “Além de consignar méritos como ator no papel de Frézier, que ele desempenhava alternadamente com Tchekhov, Vakthângov marcou, com *O dilúvio*, sua presença de diretor talentoso. Soube amalgamar os acordes sensíveis da linha psicológica, na exposição dos caracteres dramáticos, com certa ênfase teatral, em que alguns veem já então tintas expressionistas na plasmação do espetáculo, sem deixar de subordinar o conjunto às ideias que naquela época adotava sobre a natureza humana e o papel do teatro na sua iluminação purificadora. É preciso, porém, dizer que se o núcleo sulerjitskiano do espetáculo montado por Vakthângov não sofreu alteração, havia algo de justaposição entre o baile de hipócritas do primeiro e terceiro atos, e o início de beatitudes angelicais no segundo, que se tornava contraditório, particularmente, particularmente porque o tratamento teatralizante acentuava por vezes de tal modo a ironia que a transformava num rictus quase de grotesco. Era como se a revivescência se crispasse, vez por outra, em máscara meierholdiana.”

⁴²³ A peça de Berguer foi a segunda que Vakthângov dirigiu no Estúdio. Posteriormente ele encenou o texto em seu estúdio outras vezes, mas sua visão era mais pessimista e ele buscou enfatizar a podridão humana mostrada no terceiro ato da peça.

Nela, Vakhtângov começava dançando de forma lenta, depois cantava e por fim todos se uniam e punham-se a dançar de mãos dadas em círculo num estranho ritual.⁴²⁴

Essa união através da música e de uma ciranda durante o segundo ato nos faz ver como também aqui, por mais que o texto não fosse tal como o de Dickens, havia espaço para um trabalho criativo e a busca por formas de expressar os ideais do estúdio. Apesar disso, no entanto, a peça não foi nem de longe tão aclamada quanto o Grilo e nem se materializou ou ficou no imaginário popular como um protesto contra a guerra. O próprio Stanislávski não parece tê-la visto como um grande achado do estúdio, já que escreveu em 5 (17) de janeiro⁴²⁵ a Benois:

‘O dilúvio’ aconteceu no estúdio. Não estão atuando nada mal e Tchekhov atua muito bem. A peça não é importante. Em breve sairão no estúdio dois espetáculos de Tchekhov: ambos são vaudevilles e, além disso, há as miniaturas: “A bruxa”, “Nalim”, “Polinka”. “Balbúrdia”, “A esposa”, “O corpo morto” e outros. Agora voltamos com o grande concerto para os soldados no estúdio. Atuaram em nossos vaudevilles “Picho e Micho” e “O incurável”. Depois Uspenskaia e as moças dançaram, cantaram, etc.” (IVANOVNA, 2010, p.584, tradução nossa)

Seguindo esta mesma linha, é interessante também o registro de Vakhtângov, feito em seu diário em 13 (25) de dezembro de 1915, um dia antes da estreia:

Amanhã é a primeira apresentação de ‘O Dilúvio’. A peça que me fez sofrer, que me fez queimar, que eu amei e senti e, o principal, aprendi como levar ao público. Outras pessoas vieram: Sulerjítiski e Stanislavski chegaram, subiram bruscamente sobre a peça, pisotearam-na insensivelmente, mandaram, incapazes de lidar comigo, me cortaram e picaram com um machado. E estou indiferente ao ‘Dilúvio’. Ele é estranho e frio para mim. (IVANOVNA, 2010, p.583, tradução nossa)

Tudo isso talvez já sejam sinais de que a situação no estúdio já não andava tão bem quanto antes e que o ocaso talvez estivesse se aprox... Mas não nos deixemos sucumbir: falemos sobre *O dilúvio* e seus desdobramentos.

Em 11 (23) de dezembro de 1915, o jornal *Manhã russa* anunciou que: “Hoje, no estúdio do Teatro de Arte, às 13h, acontecerá um ensaio geral fechado da primeira nova encenação da temporada atual: a peça ‘O Dilúvio’ de Henning Berguer. A primeira apresentação da peça está marcada para 14 (26) de dezembro.” (op.cit., tradução nossa)

No que diz respeito à escolha do texto, aos ensaios e à encenação propriamente dita, encontramos alguns dados.

⁴²⁴ Além disso, subiam em mesas e cadeiras, e era como se tivessem medo da inundação.

⁴²⁵ A peça é encenada pela primeira vez em 14 (26) de dezembro de 1915.

Sobre a dramaturgia, Soloviova (2007) diz que o texto de Berguer não foi aceito de imediato por Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko, já que o diretor era contra a apresentação de quaisquer peças consideradas de segunda classe, o que vinha a ser o caso desta em sua opinião. Diferentemente de Dântchenko, porém, Stanislávski achava *O Dilúvio* divertido e atraente desde a primeira leitura (realizada no verão de 1908) e a peça acabou sendo aceita para a encenação. Além disso, foram levados em consideração para essa escolha fatores como a simplicidade do tema abordado e a possibilidade de desenvolvimento das motivações próprias dos discípulos do Estúdio.

Acerca dos ensaios, há registros de que desde 12 (24) de janeiro de 1915 (quase um ano antes da estreia) os alunos já ensaiavam a peça diariamente de manhã e à noite. Sobre o período, há um registro de caderno de anotações feito pelo diretor da peça, Vakthâgov, em 19 (31) de janeiro onde lemos: “Todos são lobos uns para os outros. Não há uma gota de compaixão. Nem uma gota de atenção. Todos tem seus geshefts⁴²⁶. Alfinetam-se mutuamente. Estão isolados. Afundaram-se nos negócios.” (IVANOVNA, 2010, p.581, tradução nossa).

Quanto ao elenco e à encenação, há algumas descobertas: o ator Aleksei Díkii (POLIAKOVA, 1970) fala sobre a peça ter sido mais efetiva do que profunda e sobre Lenin ter assistido a sua encenação até o fim e inclusive elogiado a peça dessa vez. Descobrimos ainda terem atuado nela os seguintes nomes: Boris Sushkévitch, Grigori Khmara, Aleksandr Guerriot, Mikhail Tchekhov, Olga Baklánova e Valentin Smyshliáiev. Por fim, encontramos a informação de que até o ano de 1918 a peça já havia sido apresentada 172 vezes (EFROS, 1918, p.38), bem como a indicação de que a encenação de *O Dilúvio*, na montagem feita pelo Estúdio, foi considerada, de modo geral, melhor do que o próprio texto (SILVA, 2008, p.43).

Há também algumas informações sobre *O dilúvio* em meio ao texto de Efros (1918) dedicado ao *Grilo*. Neste longo texto, ao comentar sobre Mikhail Tchekhov no papel de Caleb, o crítico acaba fazendo uma ponte para falar um pouco também sobre o papel do ator em *O dilúvio* e comenta o seguinte:

Em M. Tchekhov tudo promete um artista cênico de grande envergadura e delicado encanto, que continuará dignamente a melhor linha artística do Teatro de Arte. Essa promessa se tornará realidade? Em qualquer caso, a forma como Tchekhov atuou após Caleb e Kobus encoraja uma resposta afirmativa. Tenho em vista em parte o Epikhodov de Tchekhov — que substituiu temporariamente I. M. Moskvín, o primeiro e notável criador deste papel —, mas principalmente o papel de Frézier em *O Dilúvio* de Berguer. M.

⁴²⁶ Palavra alemã, cujo significado é algo como “negócios”.

Tchekhov teve que retratar uma alma pequena e sórdida, um covarde avaro, um azarado lamentável, que se faz um provocador-insolente ao primeiro vislumbre de sorte. Com a ameaça de morte pelo dilúvio essa "lebre" e até os alcoviteiros atordoam com falas de que o melhor que há em cada pessoa apenas está adormecido sem uso, no fundo, coberto de todo tipo de lodo. Este despertar de um homem melhor foi demonstrado por Tchekhov com muita força e com uma profundidade tocante, por meio do que o artista, um rigoroso com a verdade sensata, não recorreu a nenhuma ornamentação nem a qualquer pintura sentimental e retoque, não tentou ficar na ponta dos pés para aumentar a altura de Frézier. Ele viveu com simplicidade, com sinceridade apenas, deixando a verdade irradiar beleza. De repente, surgiram em Frézier alguns gestos novos que não existiam antes e entonações novas, também não ouvidas antes. O dilúvio acabou, o grande perigo se foi, se afastou do bar. Há uma pedra no caminho de todos. E com a mesma veracidade e simplicidade, mas de modo peculiar e detalhista, inesperadamente M. Tchekhov mostrou uma nova reviravolta, indo da breve iluminação anterior até o velho e sórdido do começo com os elementos de antes. Outra vez eclodiu toda essa mistura aguda de humildade e arrogância, covardia e desfaçatez.

Em "O Dilúvio", o jovem ator foi um verdadeiro mestre do teatro. E eu quero acreditar que ele continuará assim, revelando-se cada vez mais plenamente e com mais fascínio, que nada o tire desse caminho, e as rupturas com o palco serão apenas por acaso, não mais do que alguns episódios efêmeros caprichosos. A dramaturgia russa se orgulha do nome de Tchekhov. Quem sabe, talvez também a cena russa, o lado atuante do conjunto teatral, também se orgulhe do mesmo nome de Tchekhov. (EFROS, 1918, p.39-40, tradução nossa).

Além desta reveladora crítica mais focada no trabalho do ator Mikhail Tchekhov, temos as palavras de Soloviova (SOLOVIOVA, 2007, p.211, tradução nossa) por meio das quais conseguimos recuperar um pouco do que foi a atmosfera deste espetáculo:

No estúdio ofereceram um ritmo que foi reverenciado como americano: acelerado nas repetições e síncopes. As pessoas entram para matar a fome rápido, sem desviar dos próprios interesses de bolsista, corretor, advogado e prostituta, ninguém faz uma parada aqui para se reunir, assim como o dono do bar e o garçom também não param para se reunir com os clientes. Há uma chuva torrencial terrível na rua; uma inundação; a luz acaba. As pessoas não conseguem ir embora; é bem provável no geral que nunca consigam sair: é o dilúvio. A primeira mudança: a humanidade é despertada nas pessoas, elas se rejubilam com a vivência inusitada de uma comunidade, do amor mútuo. O idílio da fraternidade avança. O Bar-arca flutua em direção a margens maravilhosas. Segunda mudança: um cliente vem correndo da rua na manhã seguinte em um ritmo normal. A água parou. A arca se agitava naquela mesma margem, da qual zarpou. Todos voltaram atrás, a experiência da alegria experimentada pela união aqui não dá em nada. É esquecida."

Após dizer que a união não teve resultados, a teatróloga toca em um ponto do qual já tratamos mais acima, isto é, nas discrepantes visões de mundo de Sulerjítiski e Vakthângov, evidentes nesta encenação. Poliakova reforça a ideia de que o centro para Vakthângov estava

no terceiro ato, enquanto para Sulerjítiski estava claramente no segundo. Ou seja, os sonhos sulerianos de um mundo melhor e de uma arte de certo modo cristã (para usarmos a expressão de Tolstói, que reitera a importância da arte cristã em seu livro *O que é Arte?*), não se encontravam afundados ou perdidos completamente quando os alunos escolheram montar esta peça depois de *O grilo*. Muito pelo contrário: os sonhos ainda viviam dentro dele e se expressavam por meio da escolha em dar atenção privilegiada justamente ao ato onde a humanidade se faz mais presente. A este respeito, o texto de Aleksei Díkii (POLIAKOVA, 1970, p.643-4, tradução nossa) torna-se uma excelente fonte de complementação:

Na peça, houve a colisão de dois princípios, duas vontades (Sulerjítiski e Vakhtângov), e a resultante dessa colisão acabou sendo a favor do espetáculo. Cada um desses grandes artistas pegou algo de si na peça de Berguer, algo pessoalmente caro para si, e como resultado, ela terminou por ser lida em seus motivos ideológicos decisivos.

Sulerjítiski apreciava principalmente o segundo ato de "O Dilúvio". Ele gostava terrivelmente daquela suavidade repentina, da generosidade que domina as personagens de "O Dilúvio", quando a água caindo por um dia inteiro os isola do restante do mundo, transformando o hall de um bar da moda em uma espécie de Arca de Noé. Para Sulerjítiski, toda o espetáculo era apenas uma forma de lembrar às pessoas mais uma vez que elas são, antes de tudo, pessoas e que o que há de bom nelas é o primordial, enquanto que o ruim é superficial. E esta oportunidade fascinou tanto Sulerjítiski que ele simplesmente ignorou o ato seguinte, o terceiro, que anulava todas as conquistas do segundo ato ...

Vakhtângov olhou para o assunto de outro modo. Ele sentiu perfeitamente a ironia do autor sobre o segundo ato "mais cristão" e se esforçou para saturar a encenação com ele. Ele viu: sim, enquanto uma tempestade devastava por trás das janelas, aparentemente sentenciando à morte um monte de infelizes, amontoados atrás dos contraventos de ferro do bar, enquanto não havia esperança de salvação, conservava-se a aparência de completa igualdade, os obstáculos de classe e posses que os separavam ainda ontem eram esquecidos. Mas isso é apenas por fora, uma "prova do contrário", à luz da qual surgem ainda mais nítidas as "marcas de nascença" de uma sociedade que moldou a mentalidade destas pessoas...

Lembro-me perfeitamente de como fiquei impressionado com o visual e a rigidez deste espetáculo, a ausência nele da costumeira ternura e do apelo liberal-intelectual para o bem presentes no estúdio. Quanto mais benigno, tanto mais sincero em sua emoção mais profunda soava o segundo ato, "liderado" por Sulerjítiski e tanto mais amargo era a ataque do terceiro, com sua sobriedade, o reino do cálculo empresarial, o esquecimento completo de cada sentimentalismo. E eis que se "O Dilúvio" não fosse encenado por Vakhtangov, mas por um dos alunos dotado de menos independência do que ele, o espetáculo poderia não passar por Sulerjítiski sem crítica, e teria sido ruim, porque uma coisa é um conto de fadas natalino de Dickens com suas personagens democráticas, e outra, bem diferente, é a justificativa dos negociantes da bolsa, reis do pão e advogados burgueses consumados.

Figura 11 – Fotografia. Cena do segundo ato de “O grilo na lareira” – Mikhail Tchekhov como Caleb; Vera Soloviova como Berta e Evguêni Vakthângov como o senhor Tackleton.



Fonte: POLIAKOVA, 1970, p. 561

Figura 12 - Fotografia. Cena do terceiro ato de *O dilúvio* – 1915



Fonte: POLIAKOVA, 1970, p.563

“Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz. Enquanto um quadro ou estátuapossuem existência concreta uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado”: assim Berthold (2011, p.XI) define o teatro. Muito parecida, inclusive, com o que diz Sulerjítски (MERINO, 2019, p.223) em seu diário:

A arte cênica — única da qual não resta qualquer lembrança — não tem como permanecer, já que seu único material é a palpitação (a pulsação) de um coração vivo em dado momento, o sentimento afetivo (*afektivnoe chuvstvo*) que nasce bem aqui, para o espectador que se inquieta e que inquieta o coração do espectador; a sua transmissão imediata, de um coração a outro.

Morre o dono desse coração (o ator), morre o dono do outro coração que estava junto ao ator (o espectador), e não há nada além das palavras ‘O ator foi magnífico!’ e de fotografias mortas — não resta nada.

Agora, se for possível conservar ao menos aquilo que entusiasmava o ator e o diretor, se for possível conservar, se não a sua própria criação e seus sonhos sobre criação, ao menos seus ideais e desejos, então só isso já poderá nos dar uma noção sobre quem foi tal artista.

Justamente na tentativa de conservar entre nós um pouco daquilo que foram os artistas do Primeiro Estúdio há mais de um século, optei por trazer para esta tese a rememoração de ambas as peças: tanto as críticas teatrais de Efros, quanto os comentários de pessoas que viram de perto as apresentações (seja reagindo a elas de forma positiva ou negativa). Enfim, com essa intenção busquei a reconstrução deste trabalho artístico, pertencente a uma categoria artística que, diferente de outras — pintura, escultura, literatura, música e cinema —, vai pouco a pouco se extinguindo sem deixar muitas pistas e, se não nos precavermos, pode mesmo chegar a desaparecer como a chama de uma vela, completamente.

Não deixemos que esta chama se apague!

Falemos sobre ambas.

Embora tenham sido muito diferentes em seu estilo e tenham tido repercussões bem diversas, ambas as principais encenações feitas durante o período da Grande Guerra dentro do Primeiro Estúdio do TAM conseguem nos mostrar um alinhamento com o projeto original do Estúdio. Em consonância com Liev Tolstói (2002, p.272), que diz que “A arte deveria fazer de tal forma que os sentimentos de fraternidade e amor ao próximo, hoje acessíveis a poucos, tornem-se habituais, um instinto para todos.”, tanto *O grilo na lareira* quanto *O dilúvio* buscaram criar atmosferas que salvassem a alma do teatro (parta utilizar uma expressão de Mikhail Tchekhov⁴²⁷) e, principalmente, tocassem, humanizassem e aproximassem a plateia por meio de sentimentos fraternos. As críticas e comentários de atores e espectadores e sua mescla com as observações feitas por estudiosos brasileiros e estrangeiros, não apenas conseguem nos auxiliar na reconstituição de um período histórico, como também nos impulsionam para a frente. Quem sabe assim, mesmo estando tão distantes deles no tempo e

⁴²⁷ Refiro-me ao seguinte: “Um indivíduo, se assim o desejar, pode prescindir de seus sentimentos por algum tempo em sua vida privada; mas as artes, e o teatro em particular, avizinham-se lentamente da morte se as atmosferas deixam de resplandecer através de suas criações. A grande missão do ator, assim como a do diretor e a do autor teatral, é salvar a alma do teatro e, concomitantemente, o futuro de nossa profissão”. (CHEKHOV, 2010, p.65)

no espaço, possamos viver por alguns minutos em nosso aqui e agora um pouco dessa arte tão bela e intensa — mas, ao mesmo tempo, tão efêmera e de difícil recuperação palpável— que é o teatro.

3.5 ECOS EM EVPATÓRIA: ONDE ESTÁ A GUERRA?

Em suas recordações sobre Sulerjítiski, a atriz Serafima Birman (POLIAKOVA, 1970, p. 619, tradução nossa), diz que:

Tanto Konstantin Serguêievitch quanto Sulerjítiski idealizavam que além da vida nos bastidores os discípulos do estúdio se encontrassem 'na natureza, em um trabalho coletivo com a terra, ao ar livre, sob os raios do sol – suas almas vão se abrir, os sentimentos ruins vão evaporar, e o trabalho físico coletivo vai auxiliá-los em sua união'.

Ou seja, os sentimentos fraternos não deveriam estar presentes apenas durante as apresentações realizadas no Estúdio: deveriam também — e eu diria até, sobretudo — estar inseridos no cotidiano dos atores. Nesse sentido, talvez nada fosse mais propício do que levar os alunos do Estúdio a um lugar onde pudessem conviver e estreitar suas relações, trabalhando juntos para que arte e vida andassem de mãos dadas. Algo na esteira da ideia de vida e arte como um todo único, abordada por Lótman⁴²⁸ e comentada no texto de Vássina (2013). Em seu artigo, verificamos o fato de o teatro ocupar um espaço central na cultura para Iuri Lotman, justamente pelo fato de unir as pessoas. E se o objetivo de Sulerjítiski já era unir as pessoas (público e atores), esse objetivo ganha dimensões ainda mais significativas em Evpatória, tema do qual trataremos a seguir.

Nesta seção do trabalho trago alguns dados que nos revelam o quanto o ideal de coletividade do Estúdio extrapolou os limites puramente teatrais e invadiu a própria vida dos atores através do encontro com a natureza (elemento também muito importante para o conceito de utopia).

Talvez já tenha ficado claro ao leitor por algumas cartas aqui traduzidas o quanto Leopold Sulerjítiski possuía uma relação de amor com a terra. Essa relação é abordada por vários de seus contemporâneos e claramente indicada por Konstantin Stanislávski (1989, p.478) em *Minha vida na arte*:

A ideia do trabalho com a terra era um sonho antigo de Leopold Sulerjítiski; este não podia viver sem a terra e a natureza, especialmente na primavera. O lado agrícola do hipotético Estúdio

⁴²⁸ Iúri Lótman (1922-1993), acadêmico semiótico e historiador cultural muito influente na Rússia.

deveria, por isto, ser desenvolvido sob os cuidados imediatos do próprio Sulerjítiski.
Evidentemente, esse projeto não saiu dos sonhos, entretanto acabamos conseguindo por em execução uma parte dele.

Também sobre ela fala Stanislávski em suas recordações acerca de Sulerjítiski presentes no livro de Poliakova. Por meio de suas palavras, descobrimos que “Seu sonho [de Sulerjítiski] era a terra, que ele queria lavrar com as próprias mãos e irrigar ele mesmo depois. Cada homem deve se alimentar e trabalhar para si com as próprias mãos. Não deve haver nem criado e nem senhor.” (POLIAKOVA, 1970, p.549, tradução nossa).

Ainda em *Minha vida na Arte*, há alguns registros sobre esta relação que lhe era tão própria, bem como sobre a instigante experiência vivida em Evpatóira. Stanislávski nos conta como comprou algumas terras em uma praia de areia (que ele chama de magnífica neste relato), na costa do Mar Negro na Crimeia, a algumas verstas da cidade de Evpatória. Eles chegaram a realizar espetáculos ali e com esse dinheiro construíram prédios de natureza social, uma cavalaria, um estábulo, um hotel pequeno, um depósito para instrumentos agrícolas, víveres, sótãos, para citar alguns dos itens elencados por Stanislávski. Ali, como ele mesmo nos conta:

Cada pupilo deveria construir com suas próprias mãos a casa que se lhes concedia para morar nos dias difíceis.

Durante dois ou três anos um grupo de pupilos do Estúdio, dirigidos por Sulerjítiski ia para Evpatoria durante o verão, onde levava vida primitiva, sem teto. Os próprios integrantes do grupo carregavam e lavavam as pedras para a construção dos edifícios de função pública, levantavam provisoriamente as paredes exatamente da forma como as crianças levantam casinhas com cubos: em vez de telhado, uma lona, em vez das portas e dos caixilhos das janelas, tapetes e cortinas de pano; servia de piso a areia da própria praia, e no interior da casa formava-se um ambiente acolhedor com divãs de pedra e cadeiras cobertas de travesseiros, como nos castelos medievais com as paredes revestidas de pano, lanternas chinesas iluminando os cômodos à noite. Toda a comunidade de homens primitivos andava seminua e naturalmente bronzeada do sol. Sulerjítiski repetia as suas técnicas com os dukhobor no Canadá, estabelecia um regime severo. Cada pupilo do Estúdio tinha a sua obrigação social: um era o cozinheiro, o outro o cocheiro, esse se ocupava da parte administrativa, aquele era o barqueiro, etc. A fama dos homens primitivos espalhou-se por toda a Criméia e atraía curiosos, que organizavam excursões para ver os selvagens pupilos do Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. (STANISLÁVSKI, 1989, p.478-9).

No entanto, isso tudo quem nos diz, até agora, é apenas Konstantin Stanislávski. O que teriam registrado Sulerjítiski e seus discípulos acerca desta experiência com a terra, o trabalho e a natureza? O que herdamos de cada um deles no que diz respeito a essa experiência de comunhão entre a arte e a vida?

É o que veremos a seguir.

Tal como Liev Tolstói, que valorizava (e muito) o trabalho com a terra⁴²⁹, Stanislávski (MERINO, 2019, p.33) recorda o fato de Sulerjítiski ter estado sempre dividido entre o trabalho com a arte teatral e com a terra:

Na primeira oportunidade vou comprar uma terra promissora em Kanev, na província de Kiev, vou largar tudo e partir para a natureza. Mas, por enquanto, preciso viver e trabalhar por este objetivo e por minha família. O melhor de tudo é trabalhar para a arte, no teatro, junto com vocês. Aqui é possível se relacionar com pessoas vivas, e com os *sentimentos* dizer-lhes aquilo que você não diz *com as palavras*. (grifos do autor)

Seria impossível falarmos em Sulerjítiski sem resvalar em sua ligação com a terra. Embora a princípio ele tenha desistido do seu sonho com a natureza e escolhido seguir o caminho do seu segundo amor — ele preferiu ir para o teatro, onde era possível trabalhar com as pessoas vivas e falar com elas a partir de *sentimentos* —, nos últimos anos de vida ele teve a oportunidade de juntar ambos os sonhos/amores: a terra e a arte.

⁴²⁹Não apenas o trabalho com a terra, aliás, mas o trabalho, de modo geral. No *Calendário da sabedoria*, no dia 7 de março (TOLSTÓI, 2005, p.46), com o tema “O trabalho”, constam os seguintes pensamentos: (de John Ruskin) “O processo do trabalho em si é o que há de mais importante para nós, e sua recompensa deveria ser de importância menor; se assim for, você agradecerá seu criador, Deus. Se a recompensa for de maior importância para você, e o trabalho em si de importância menor, então você será escravo da recompensa e de seu criador, o diabo, e até do mais baixo e menor de todos os diabos.” / “Um europeu fez o elogio do trabalho mecanizado para um chinês ‘Tal invenção livra o homem da necessidade de trabalho manual’. Porém o chinês respondeu: ‘O trabalho manual é bom. Ser livrado do trabalho manual será um desastre enorme.’” / (de *O Talmude*) “Todo trabalho manual enobrece o homem. Se não ensinar a seu filho algumas habilidades manuais, irá ensiná-lo a roubar os outros.” / Sem exercitar seus músculos, nem o homem, nem os animais podem viver. Para que este exercício possa trazer-lhe alegria e satisfação, faça um bom trabalho manual. Esta é também a melhor maneira de servir aos outros./ (do próprio Tolstói)” O trabalho manual, o exercício corporal, são condições necessárias à vida. Um homem pode forçar outros a fazer coisas por ele, mas não pode libertar-se da necessidade de seu próprio trabalho manual. E se um homem não trabalha no que é necessário e bom, ele há de trabalhar no que é desnecessário e estúpido”.

Figura 13 - Fotografia. Leopold Sulerjítски trabalhando com a terra.



Fonte: POLIAKOVA,, 1970, p.570-1.

Insisto em ressaltar aqui essa relação com a natureza e a experiência nas terras da Crimeia, não apenas porque isso nos recorda a influência que Sulerjítски teve do mundo oriental (e da qual a sua carta imaginando Lao-Tzu ao lado de um rio é um excelente exemplo), mas também porque o diretor esteve por muito tempo dividido entre sua paixão pelo teatro e pelo trabalho com a terra e apenas quando obteve a datcha⁴³⁰ de Evpatória, colocada à disposição do Estúdio, foi que ele conseguiu encontrar uma união perfeita entre os dois. Naquela datcha, chamada por todos de “Robinson” por ficar na estepe, junto ao mar e longe de outras pessoas, os atores passavam os verões se despindo de tudo aquilo que tivesse relação com a cidade, caminhavam, plantavam, conviviam com os animais, olhavam para o céu estrelado, brincavam de viver como se fossem índios e, em suma, viviam uma vida diferente, muito distante daquela a que estavam acostumados em Moscou e, mais do que isso, distantes também da atmosfera atribulada causada pela Grande Guerra.

⁴³⁰ Casa de campo russa onde as pessoas costumam passar o verão.

Nas recordações deixadas por alguns atores do Estúdio encontramos pistas sobre como Sulerjítski tinha uma relação especial com a natureza e o quanto ele desejava afastar-se da sordidez citadina. A atriz Serafima Bírman (SULERJÍTSKI, 1970, p.620, tradução nossa), por exemplo, diz que durante os verões em Evpatoria: “Leopold Antônovitch fundia-se todo com a natureza. Ele nos ensinou a chamar os ventos que sopravam sobre o mar pelo nome. Parecia que a nossa datcha estava a centenas de vertsas da cidade e com relação ao tempo, a muitas centenas de anos do século XX.” Também o ator Smychliáev (POLIAKOVA, 1970, p.581, tradução nossa) fala a respeito desta antítese existente entre a natureza e o mundo agitado onde viviam, recordando o seguinte:

E em seus sonhos sobre a mais elevada forma teatral surgia cada vez com maior frequência a imagem de uma organização particularmente intensa e pura: uma comuna de atores no sentido em que Sulerjítski compreendia esta palavra. Aqui, afastando-se da mesquinhez da vida maçante e inquieta, eles se ocupam de trabalho mais profundo e sério sobre a criação da própria arte. Uma arte que resolve os maiores problemas do espírito humano. E as apresentações dos atores deveriam carregar um caráter do mais profundo significado interior das festas, em que a reunificação verdadeira da criação dos atores e espectadores seria coroada pela união fraterna de espíritos que palpitam pela arte. E os espectadores nestas festas (talvez dentro da natureza e não em salas de teatro abafadas) estariam como em uma peregrinação a um monastério”, como num templo, onde não se pode ser burguês e mesquinho, onde é preciso entrar, lavando suas mãos com água e toda a mesquinhez fica para trás. Assim sonhava Sulerjítski.

No entanto, mesmo antes disso (ou seja, antes desta experiência de Evpatória deixar marcas nos alunos do Estúdio, levando-os a escrever relatos sobre isso), o apreço do diretor pedagogo pela terra e pela natureza já se encontrava presente em cartas mais antigas, tal como a que ele escreve para a atriz Durássova (POLIAKOVA, 1970, p.502-3, tradução nossa) em 22 de maio (3 de junho) de 1914:

[...] Juro (um pensamento antigo, que me cansa, mas com frequência vem à cabeça), se na época das férias de verão fossemos obrigados a trabalhar no campo, no jardim, na horta, no mar, como queira, mas trabalhar com as mãos, tratar da terra, das plantas, dos animais, - como estaríamos mais equilibrados, mais tranquilos, mais alegres, o quanto todas as nossas tristezas e angústias seriam mais leves e diáfanas. Mas caminhamos desse jeito, separados do mundo inteiro, ociosos, desanimados, separados da vida que nos rodeia, caminhamos como que desanimados e o dia inteiro apenas olhamos – alheios a toda esta beleza, a esta eterna festa da vida. Estamos tão apartados, tão isolados, fomos tanto para o nosso próprio “eu”, observamos tanto a nós mesmos e este vazio, nos entediamos e irritamos tanto. Estamos alheios em toda parte. Precisamos ir para a Crimeia, para a Espanha,

parta todos os lugares, e em todos os lugares nós apenas olhamos e olhamos; nós não temos nenhuma relação com a terra na qual vivemos, não damos nada a ela, não lhe consagramos nada e, portanto vivemos sempre numa casa alheia. Nós, como um peixe no aquário, vemos tudo, mas não conseguimos entrar em contato, nos comunicar.... E esse vidro grosso e impenetrável, essa anteparo é nosso preconceito sobre o trabalho físico e o descanso, no qual o trabalho físico é uma punição e o descanso, alegria. Nós perdemos o trabalho físico, perdemos o descanso, trocamos tudo isso por uma ociosidade sem graça e caminhamos limpinhos, mas nem eu e nem os outros precisamos disso. E aqueles que trabalham, os que são obrigados a trabalhar, trabalham demais e também são sobrecarregados, e estão prontos a amaldiçoar o trabalho e a olhar com inveja para nós, infelizes, cambaleantes e consumidos sem trabalho.

Esse registro já nos deixa muito evidente o quanto o contato com a natureza era importante para Sulerjítiski. Ainda mais se recordarmos que ele havia se dedicado a trabalhar no campo em sua juventude, arando, colhendo e plantando, sempre dando grande valor ao trabalho físico e sua relação com o campo⁴³¹. Talvez, de algum modo, ele tivesse a consciência da integridade que o convívio com a terra traz aos seres humanos. Se tomarmos os escritos de Tagore sobre este tema, seria possível fazermos alguns paralelos quando lemos, por exemplo, que:

No Ocidente o sentimento que prevalece é o de que a natureza pertence exclusivamente às coisas inanimadas e às feras, e de que existe uma ruptura total e intransponível em que a natureza humana se inicia. Por conseguinte, tudo o que está embaixo na escala dos seres é meramente natureza, e tudo o que traz a marca da perfeição intelectual ou moral é natureza humana. É como dividir o botão e a flor em duas categorias separadas, colocando sua graça a crédito de dois princípios diferentes e antitéticos. A mente da Índia, porém, jamais hesita em reconhecer o seu parentesco com a natureza e a sua ininterrupta relação com ela. [...] O homem cujo conhecimento do mundo não o leva além do que a ciência conduz jamais compreenderá o que o homem com visão espiritual encontra nesses fenômenos naturais. A água não só lava as suas mãos, mas também purifica a sua alma. A terra não só sustenta o seu corpo, mas também enche de alegria a sua mente, porque o seu contato é mais do que um contato físico — é uma presença viva. Quando um homem não percebe o seu parentesco com o mundo, vive numa casa-prisão cujas paredes lhe são estranhas. Quando encontra o espírito eterno em todas as coisas, aí se emancipa, pois descobre então o significado mais pleno do mundo em que nasceu: encontra-se pois em perfeita verdade, e a sua harmonia com o todo se estabelece. (TAGORE, 1994, p.16-7)

Sulerjítiski era diferente destes homens que não percebem o seu parentesco com o mundo. À maneira de Liev Tolstói, tinha também uma face voltada para o Oriente e buscava viver em um mundo menos “ocidentalizado”: sair da casa-prisão onde as pessoas costumam morar (às vezes por toda a vida), e habitar uma casa nova chamada natureza.

⁴³¹ Recordo aqui o fato de neste sentido ele também ser de certa forma um discípulo de Liev Tolstói, já que o escritor russo também trabalhava com a terra.

A palavra casa, aliás, não se encontra aqui por mera coincidência. Ela aparece diversas vezes no texto de Inna Soloviova (2007, p.206, tradução nossa) quando esta conta acerca da experiência dos alunos do estúdio — ela diz, por exemplo, “Com as próprias mãos, eles criam calor e conforto na casa-estúdio. Nos habitantes desta casa houve, a partir de Sulerjítiski, uma consciência: o estúdio não é tanto um experimento profissional, mas um modo de vida.”—, mas também quando fala em Evpatória. A este respeito, a teatróloga russa diz que:

A palavra "casa" não tinha apenas um significado figurativo. Havia a intenção de viverem juntos. Para isso, compraram terrenos na Crimeia Oriental, com o mesmo fim que pretendiam construir perto de Moscou: um edifício teatral e habitações nas proximidades, um trabalho comum tanto na terra quanto no palco (nos anos trinta, Mikhail Tchekhov, que emigrou da URSS, trabalhou na Inglaterra nessas condições na propriedade rural de Dartington). (SOLOVIOVA, 2007, p.207, tradução nossa)

Após a compra das terras e o ingresso nesta “casa nova”, os alunos passaram a viver em comunhão durante os verões, tal como havia sonhado Sulerjítiski. E deste sonho — de certa forma tornado realidade — alguns alunos nos legaram recordações valiosas, que nos permitirem adentrar um pouco este modo de vida.

Ao recordar como viviam em Evpatória, a atriz Serafima Birman (POLIAKOVA, 1970, p.619), por exemplo, relata alguns fatos importantes. Ela conta como na época em que estavam neste local os atores se desprendiam das roupas e aparência da cidade. Sulerjítiski, por exemplo, se vestia como um herói romanesco de aventuras de Júlio Verne, usando os seus tão costumeiros mocassins e o chapéu, peças que o acompanhavam desde o tempo de sua travessia com os dukhobors ao Canadá. Em Evpatória, todos tinham nomes inventados. Súler era o Grande xamã, Soloviova era Rave (Vera ao contrário), Boleslávski era Tioksu (uma fantasia pura), e ela mesma era Namrib (Bíрман ao contrário), Maria Efremova era Maramba. Vera Soloviova e Bíрман carregavam pedras enormes a pedido do xamã. Boleslavski, Efremov, Libakov e Tezavrovski construíram para si uma tenda e, além disso “Almoçávamos em silêncio, como o pão exigia, por indicação de Sulerjítiski pelo respeito mais profundo. Acordávamos cedo, levantávamos com o sol” (POLIAKOVA, 1970, p.619, tradução nossa).

Ali, eles buscavam viver como índios, conforme nos diz Birman, sendo uma prova concreta disso a anotação de Sulerjítiski deixada em um diário onde se lê: “Hoje está soprando o Monstro raivoso e novamente nossas cabanas estão húmidas, até a altura de nossos estômagos e joelhos. E amanhã haverá humidade por toda a parte e os brancos não virão nos ver mais.” (ibidem, p.620, tradução nossa) Trata-se de um registro muito relevante, já que nos

recorda o quanto Leopold Sulerjítiski acreditava de fato em tudo o que imaginava ali: em todos os “como se” que criava para si. Afinal, se há um gênero de escrita onde por excelência a sinceridade está em primeiro plano, este gênero é o dos diários.

Ou seja, a crença estava presente em cada momento vivido com os discípulos em Evpatória. A crença e, como nos recorda a atriz, também aquele rigor do qual já falamos em outras seções. Inclusive, nestas viagens feitas durante os verões russos, Sulerjítiski unia tão bem estas suas duas características (a sua fé no vivido e o rigor), que encontramos em textos de Evguênie Vakthângov algumas recordações mostrando como o seu mestre divide os dias com horários para cada atividade/jogo. Exemplo disso é o o texto *Dia do Almirante Ivan Mikhailovitch. 24 de junho* (POLIAKOVA, 1970, p.557), onde Vakthângov relata sobre o dia em que todos foram marinheiros e às “12:15 o senhor almirante receberá um relatório da equipe” (ibidem, p.559, tradução nossa) enquanto que às “12.40. O senhor será levado até a margem, de onde seguirá para os aposentos destinados ao si, receberá os parabéns da tripulação naval e da alta e baixa sociedade local.” (op.cit., tradução nossa)

Por fim, Birman nos conta como à noite todos ficavam acomodados na areia perto da água e olhavam para as estrelas em silêncio como se quisessem lê-las, pois Sulerjítiski ficava bravo quando alguém falava diante da beleza da natureza. Além disso, ela nos recorda que não se tratava de uma fuga da realidade, mas de um aprendizado, da compreensão sobre a sua profissão e a realidade, tão complexa e desconhecida para todos aqueles jovens atores.

Alguns destes elementos mencionados até, aparecem também em uma carta de Stanislávski (2015, n.p., tradução nossa) para a esposa Lilina, escrita em 3 (15) de julho de 1915:

[...] aqui é fascinante. Tudo o que eu preciso. É muito quente (45r). Você sente o mar. [...] Aqui há sempre vento da estepe até o mar, e ao contrário. [...] Todo esse tempo estivemos muito ocupados. Primeiro, com a colônia. Foi preciso dar liberdade de ação a Súler e decidir o seu destino para que ele pudesse começar a construir. Para isso, todos os acionistas presentes (Burdjalov, Podgorni, Kalantarov, eu, Súler, Satz e outros) tiveram que se reunir na própria Evpatoria; no dia seguinte fui até lá e eles mediram e planejaram no local. Ficamos o dia inteiro. Lá todos os homens andam com calças iguais. As mulheres, descalças. Eles fazem tudo sozinhos, ou seja, a limpeza e a construção. Construíram paredes de pedra, eles mesmos cobriram de concreto e em vez de caixilhos nas janelas havia tela; e lá, nessas cabanas, eles vivem. Perfeitamente instalados e confortáveis. Boleslavski com Efremov em um cômodo, Tezavrovski com o artista Libakov em outro. Súler e sua família, Soloviova e Birman vivem perto, em uma dacha muito decente. Ficamos lá até a noite.

Para finalizar, acredito ser importante recordarmos ainda o que diz Ripellino (1996, p.197-8) em *O truque e a Alma*, já que seu texto resume muito bem tudo o que já se viu nas subseções anteriores, aliando este “tudo” ao que acaba de ser narrado também sobre Evpatória:

[...] para Súler todo homem era, no fundo, um protótipo de mansidão, mesmo que frequentemente envolvido por uma casca espinhosa de aspereza e malícia. E a terra uma assembleia de pombas inermes, que as circunstâncias obrigavam a passar-se por negros gaviões. / Almejava que o teatro, como uma máquina de clemência, ajudasse os espectadores a retomar o caminho do bem, a reencontrar o amor do próximo. ‘O objetivo da arte’, asseverava Súler, ‘é o de obrigar os homens a tornarem-se dedicados, amaciarem o coração, enaltecer os hábitos’. Era preciso dirigir-se especialmente aos desventurados (Súler sentia-se culpado pelos padecimentos do povo), porque na desgraça e na miséria resplandece melhor o conhecimento de Deus. ‘Não cedam à falsa vergonha e pelo menos procurem saber minimamente como vivem aqueles que fazem por vocês o trabalho pesado, e se decidirem pôr uma pequena gota de distração na existência deles, acreditem, aquela gota jamais será desperdiçada.’ / Um teatro regado à água benta, portanto; um teatro missionário, que tencionava alimentar a ilusão da solidariedade humana, oferecer um refúgio, uma música consoladora, uma demagogia reparadora. Súler acreditava que, para derrotar o mal, bastava ressuscitar no homem as virtudes adormecidas; que o mundo poderia ser mudado com o bom exemplo e com paradigmas de altruísmo. Os atores seriam os artífices, os sacerdotes desta modificação, os intermediários entre o público e Deus — é bem curioso que poucos anos mais tarde Ievréinov também, mesmo que com outras intenções, imaginasse os intérpretes como arautos do Espírito Santo e curandeiros prodigiosos. / A Arte cênica tornava-se pretexto de comunhão. Súler sonhou adquirir uma propriedade campestre nas proximidades de Moscou, distante do formiguejar urbano, e ali construir um teatro para o Primeiro Estúdio e um hotel para o público. Os espectadores deveriam chegar antecipadamente e prepararem-se para o mistério do espetáculo, passeando pelo parque, procurando alívio para a correria do dia, harmonizando-se com os jovens intérpretes. Era preciso integrar as representações com o trabalho físico (era a lei de Súler); por isso, durante as sementeiras e as colheitas, os alunos participariam das labutas rurais. / Este projeto não foi efetivado, mas em compensação Stanislávski comprou nas estepes da Crimeia, à Beira do Mar Negro, perto de Evpatoria, um terreno onde Súler dispôs, como já havia feito nos campos dos dukhobori, cocheiras, venda de alimentos, ferramentas e utensílios, um estábulo, cabanas com teto de tela e cortinas no lugar de portas, assentos de pedra e lampiõezinhos coloridos. Devido à distância do mundo, este brejo recebeu o nome de ‘Robinson’; os alunos do Primeiro Estúdio ali passavam serenamente o verão. Observando uma disciplina severa, levantavam-se ao nascer do sol, comiam sempre em silêncio — porque Súler pensava que o pão exige profunda consideração — e, no espírito do primitivismo em moda, fingiam serem índios, algonquianos moradores de um wigwam de pedra. Súler, chamado Grande Xamã, enfeitava-se, como um herói de Fenimore Cooper⁴³², com mocassins e chapéu de cowboy. (RIPELLINO, 1996, p.197-8)

⁴³² James Fenimore Cooper (1789 - 1851) foi um político e popular escritor dos Estados Unidos do início do século XIX.

Figura 14 – Fotografia. As atrizes Vera Vassilevna Soloviova (1892 – 1986) e Serafima Germanova Birman (1890 – 1976) trabalhando em Evpatória



FONTE: POLIAKOVA, 1970, p.574.

Figura 15 - Konstantin Stanislávski com visitantes e estudantes em Evpatória.



Fonte: POLIAKOVA, 1970, p.574.

Eis o desejo de Sulerjítски (MERINO, 2019, p172), como já deve ter ficado perfeitamente evidente:

Precisamos viver todos juntos na natureza. Só então conheceremos verdadeiramente uns aos outros, nos uniremos em família e amaremos a todos. Compremos juntos uma terra, vamos ará-la, vamos nós mesmos construir casas para o que der e vier. No inverno, a arte: no verão, a natureza e a terra.

Talvez também já tenhamos nos dado conta de que todas essas revelações que estamos tendo são ecos daquela forma de viver que Sulerjítски já adotava quando brincava com as crianças em 1905 e era chamado de “titio Liopa”. A diferença é que aquelas vivências, transportadas para o estúdio durante os verões em Evpatória, nos fazem ver agora o quanto o projeto do Estúdio se estendeu para além do plano teatral. Já não se trata apenas de brincar de caça ao tesouro; não se trata também de apenas educar ou organizar o grupo para que um colha rabanetes e o outro cuide do ganso; também não estamos mais falando apenas de ensaiar e encenar um espetáculo. O que vemos aqui é um imbricamento entre vida e arte, um projeto artístico sim, mas englobando também um modo de vida, isto é, seguindo a ideia de *comunidade artística*.

Em “Genèses et modèles des communautés artistiques”, Stéphane Poliakov (2013) recorda que a ideia de uma comunidade artística abrange dois pontos importantes: o primeiro, é o modo de produzir arte, as formas, técnicas e temáticas escolhidas. Já o segundo, está ligado à ideia da projeção de um coletivo seguindo uma abordagem mais espiritual e relacionada a uma visão de retorno à natureza e busca por uma pureza original.

Após trazer vários exemplos de comunidades artísticas (confrarias, academias renascentistas, a Academia humanista de Marsile Ficini e a de Leonardo da Vinci, entre outras) a autora diz que ali o todo constitui um modo de viver artístico e que posteriormente esse tipo de vida e de ver o mundo foi aplicado também em instituições públicas. Porém, o mais importante talvez seja ver que Poliakov (2013, p.45, tradução nossa) cita o nome de Sulerjítски e do Primeiro estúdio como sendo um exemplo deste tipo de comunidade onde arte e vida estão imbricadas:

Falei principalmente sobre as comunidades pitorescas que desempenham um papel essencial na gênese das comunidades artísticas modernas. Acredito que muitas dessas obras podem servir

para definir o projeto teatral de comunidades que é delineado no alvorecer do século XX. A casa de campo de Stanislávski em Liubimovka, os projetos tolstoistas de Sulerjítiski (ele mesmo um pintor por formação) no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte, os de Copeau e os Grotowski passam por alguns destes modelos.

Ao partir para Evpatória e botar em prática essa ideia de viver em comunhão com a natureza, automaticamente o Estúdio passa a se inserir nessa ideia de comunidade artística expressa por Poliakov. Pois não se tratava apenas de produzir arte e nem só de um trabalho coletivo realizado entre as quatro paredes do estúdio localizado em Moscou. O que nos leva em direção a Edgar Mourin (2004, p.51) mais uma vez:

Somos originários do cosmos, da natureza, da vida, mas devido à própria humanidade, à nossa cultura, à nossa mente, à nossa consciência, tornamo-nos estranhos a este cosmos, que nos parece secretamente íntimo. Nosso pensamento e nossa consciência fazem-nos conhecer o mundo físico e distanciam-nos dele. O próprio fato de considerar racional e cientificamente o universo separa-nos dele. Desenvolvemo-nos além do mundo físico e vivo. É neste ‘além’ que tem lugar a plenitude da humanidade.

E não era justamente esta plenitude da humanidade o que buscavam os membros do estúdio?

3.6 OCASO

Em 19 (31) de dezembro de 1909, Sulerjítiski (POLIAKOVA, 1970, p.445, tradução nossa) escreveu as seguintes palavras a Gordon Craig:

Sou um grande cético. Se eu sonho com alguma coisa e de repente chega o momento em que posso conseguir tal coisa, sou imediatamente tomado pelo medo...
O fato é que a verdade pura e real existe apenas nos sonhos, e quando começa a se transformar em realidade, muitas vezes perdemos tudo...
Mas na Rússia temos um bom provérbio para isso: "Se você teme os lobos, não vá para a floresta."

Naquela época Sulerjítiski ainda não havia “ido para a floresta” atrás da realização de alguns velhos sonhos. Porém, como vimos, chegou um momento em que a situação mudou: o medo de avançar deixou de existir e as condições financeiras se deram de tal modo que tanto Sulerjítiski quanto Stanislávski não hesitaram em transpor a verdade pura e real que existe apenas nos sonhos para o plano da realidade onde os lobos existem. De qualquer modo, pareciam dispostos a enfrentar estes lobos se fosse preciso.

Porém, apesar de os sonhos terem saltado de seus papéis e planos onde os projetos se delineavam, isto é, apesar de o Estúdio e Evpatória terem passado a existir, nem tudo era perfeito. Além da nefrite avançada, Sulerjítiski já começava a enxergar entre os discípulos do estúdio atitudes mesquinhas que corroíam o ambiente idealizado por ele. Com o tempo, alguns dos que o encontravam por acaso em algum lugar — como foi o caso de Vadim Shverubovitch — ficavam estupefatos ou tristes por vê-lo assim tão abatido. Shverubovitch (POLIAKOVA, 1970, p. 633-4, tradução nossa), ao vê-lo, sentiu o seguinte:

Seu rosto estava doente, velho e triste, os olhos passavam por mim, ele claramente pensava em algo difícil e doloroso e, completamente esquecido de mim, embora se apoiasse em mim com todo o seu peso, entrou no pátio e subiu os degraus do "escritório" (era como se chamava a entrada de serviço para o teatro). Já tendo aberto a porta, ele voltou a olhar para mim, como se agora se lembrasse de que eu estava ali: “Não engorde demais, não se esqueça do pauzinho verde⁴³³ e que você é o nosso marinheiro de primeiro artigo, do carvalho unido, não se esqueça. Ou quem sabe ainda caminhamos pelo Dnieper, hein?” Quando a porta se fechou atrás dele, eu por pouco não me pus a chorar: tamanha era a tristeza que estava em seus olhos, tamanho o desespero transparecendo em sua voz. Eu nunca tinha visto o nosso querido tio Liopa desse jeito. E nunca mais o vi também vivo. No início do inverno, ele se foi.

O relato de Mikhail Tchekhov (2020, p.254-55) é também exemplar ao mostrar o quanto Sulerjítiski andava abatido nos últimos tempos, pouco antes de morrer:

Pouco antes da morte de Sulerjítiski⁴³⁴ notamos nele excitação e inquietude que logo se transformaram em abatimento. Ele ficou indiferente a muitas coisas. Parecia submergir em certos pensamentos e sentimentos novos e não querer contar aos outros sobre eles. Veio me visitar nesse estado certa noite. Fui ao seu encontro e vi uma figura estranha à minha frente. Seus ombros estavam abaixados, as mangas cobriam as mãos por completo e a chapka⁴³⁵ ocultava os olhos. Sorrindo, olhou para mim em silêncio. Em toda a sua figura havia uma bondade extraordinária. Sugeri que se despisse. Mas ele não saiu do lugar. Tirei seu sobretudo, a chapka e as luvas macias e o conduzi para o quarto. – Tenho legumes. O senhor quer, Leopold Antônovitch? (Sulerjítiski não comia carne.) Ele mal compreendeu minha pergunta e súbito, de forma vaga mas alegre, pôs-se a contar algo que não compreendi. Pude captar apenas a alegria que o entusiasmava durante o relato. E então acabou. Após ficar comigo cerca de uma hora ele partiu sorridente, com a mesma alegria e mistério de antes.

⁴³³ Referência à história do pauzinho verde de Liev Tolstói. Seu irmão havia enterrado um pauzinho verde na propriedade de Tolstói e dito que seria feliz aquele que encontrasse esse tal pauzinho.

⁴³⁴ Sulerjítiski morreu de nefrite em 17 (29) de dezembro de 1916, sendo a primeira data a do antigo calendário (juliano) e a segunda, a do gregoriano, implementado na Rússia apenas em 1918. (nota presente no artigo da revista)

⁴³⁵ Espécie de gorro utilizado na Rússia nesta época.

Quando Sulerjítiski morreu, o caixão com o seu corpo ficou em nosso estúdio.
 Entre os que falaram sobre ele durante a cerimônia fúnebre após o enterro, apareceu também Stanislávski.
 Ele estava pálido e seus lábios tremiam.
 Contendo os soluços e sem terminar o discurso, ele retirou-se para as coxias do nosso pequeno palco.

De fato, há mais de uma narrativa deste tipo, todas elas demonstrando efetivamente como algumas pessoas de seu círculo (poucas, porém havia), já notavam a sua desilusão com o mundo, a vida e o próprio estúdio.

Poliakova (1970) recorda alguns fatores importantes quando fala respeito deste seu declínio. Desde a juventude Sulerjítiski acreditava na harmonia primordial da vida e doava-se aos outros por inteiro: doava não apenas o seu trabalho, como também as habilidades e aspirações, conforme relembra a teatróloga. Em seu modo de ser e se doar, Sulerjítiski viveu de maneira honesta e pura por muito tempo e conseguiu levar o bem àqueles com quem convivia:

Mas quanto mais longe ele ia, mais ficava convencido de que uma pessoa não pode parar a história, não pode refazer o mundo apenas fazendo o bem e ajudando as pessoas. Suas últimas cartas estão cheias de desesperança. A harmonia que vivia na alma vai embora. As pessoas ao seu redor mal reparam: para elas, ele ainda é o mesmo Súler alegre com olhos alucinados de antes, o capitão incansável de uma jovem irmandade teatral, que vivia durante o verão às margens do Dnieper, perto de Kanev ou em Evpatoria. Todos são "marinheiros" de Kanev, todos são "belos índios e perus" vivendo em construções improvisadas à beira-mar, apaixonados por essa vida saudável, simples e de trabalho com os comandos e apitos do onipresente capitão. Podia parecer que esta vida estava longe do teatro, mas ao mesmo tempo ela estava impregnada pelo jogo teatral, por piadas e invenções, transformando em festa o trabalho comum feito na horta ou no campo.

À noite, quando a tripulação dorme profundamente, o capitão repassa a sua vida, pensa na guerra, na fome, nas doenças do povo e principalmente no sofrimento das crianças como se fosse a sua própria infelicidade. Para ele as questões sociais são inseparáveis das questões de transformação moral da humanidade. Ele segue por seu próprio caminho direto e honesto. Ele não pode deixar de caminhar por ele e vê cada vez mais claramente sua impotência e a impossibilidade de refazer não só o mundo e a humanidade, mas também as pessoas mais próximas. (POLIAKOVA, 1970, p.90, tradução nossa)

Ou seja, se por um lado uma parte dos sonhos de Sulerjitski se tornou realidade primeiro no Estúdio e mais tarde em Evpatória (pois eram todos uma comunidade, trabalhando juntos ao mesmo tempo em que se dedicavam à arte), por outro, parecia não haver mais sentido este projeto e a tendência era o desejo de partir.

Existe uma grande discrepância entre os sonhos alegres e a visão de mundo esperançosa das primeiras cartas de Leopold Sulerjítski⁴³⁶ e as últimas, escritas em 1916. Obviamente que muitos dos assuntos tratados permaneceram sendo abordados por ele ao longo dos anos: o teatro, os atores, a sociedade, a terra... Mesmo assim, alguns dos temas presentes em suas cartas do início ao fim da vida foram perdendo o seu brilho gradualmente. E é neste ponto que devemos focar nossa atenção.

A título de exemplo, fiquemos com o assunto do teatro e da forma como ele é capaz de transformar as pessoas. Provavelmente isso já consiga nos mostrar ao menos um pouco do que houve dentro de Sulerjítski e que acabou se externando em seu último ano de vida.

Desde 1902, as cartas de Sulerjítski nos sugerem um sujeito preocupado com ideia de amor pelo homem e sua relação com o teatro, o bem que está vivo no ser humano e que se expressa em suas reações às peças teatrais. Em uma carta escrita à atriz Olga Knipper em 28 de dezembro do referido ano, Sulerjítski (POLIAKOVA, 1970, p.421-2, tradução nossa) fala sobre estar feliz com a repercussão da peça de Gorki, *No fundo* (traduzida para o português como *Ralé*), que havia sido um sucesso. E ao falar desta repercussão, Sulerjítski (op.cit, tradução nossa) diz:

Mas antes da sua carta, há dois dias, quando li no “Palavra russa” sobre como foi a apresentação de “Ralé”, como vocês todos foram recebidos e como todos se dirigiram para o Hermitage, fui sufocado por lágrimas de empolgação e de alegria por todos: pelo teatro, por Maksimitch e pela eterna ideia do bem e do amor às pessoas e que inflamou toda a gente que estava no teatro; graças a vocês, graças a Maksimitch. Bem, como então não comemorar! As pedras puseram-se a falar! Todos os que vivem exasperados ou em guerra contra a existência, todos os mortos, de repente renasceram e o amor pelo “ser humano” surgiu no lugar da raiva! Com efeito, de fato, por esse milagre do renascimento dos corações que estavam necrosados em meio à azáfama da vida, por esta ressurreição dos sentimentos humanos, todos os que estiveram no teatro agradecem a vocês; e nós, que estamos longe desse grande triunfo da verdade, nos tornamos iluminados e cordiais. Enquanto houver um autor assim, um teatro assim, enquanto houver ovações tão entusiásticas de “Ralé”, você pode estar certa de que o bem está vivo nas pessoas, não importa o quanto elas vivam de modo ruim, imoral ou infame no tempo presente. Após uma tão grande ovação, é possível ficar feliz por muito tempo. As pessoas despertaram! A partir disso fica evidente que as pessoas ainda valorizam acima de tudo a verdade e que todos os sorrisos céticos e raciocínios confusos e discutíveis sobre elas desaparecem nesses minutos por trás de rostos alegres e brilhantes, ainda que os vejamos por um instante. Os focinhos de animais sumiram, as pessoas estão felizes contemplando o amor e a verdade. Isso só pode ser feito por uma arte elevada e verdadeira, e uma tal e

⁴³⁶ Refiro-me ao material organizado por Poliakova. Ali, a primeira carta é para Tatiana Tolstáia, escrita em 4 (16) de fevereiro de 1894.

única noite é o bastante para o Teatro de Arte permanecer na história da humanidade para todo o sempre.

Suas aspirações a um teatro capaz de transformar o ser humano e conseqüentemente (pouco a pouco⁴³⁷), também o mundo, encontram-se aqui evidentes. Da mesma forma como já estavam também presentes em uma carta onde ele escreve a Stanislávski (MERINO, 2019, p.32) comentando o seu papel de Dr. Stockmann, em 21 de outubro (2 de novembro) de 1900:

Com sua atuação, em poucas horas, o senhor uniu todas aquelas pessoas que estavam separadas pelo egoísmo frio e, por alguns momentos, deu-lhes a possibilidade de respirar o ar livre das relações boas, amorosas e fraternas das pessoas umas com as outras, sem o que todos sofrem tão brutalmente na vida, mas as pessoas ainda não conseguem estabelecer interações entre si, por causa de sua fraqueza e incompreensão. Fazendo isso, o senhor respondeu àquela mesma e principal exigência verdadeira da arte: unir as pessoas em torno do que há de melhor.

Posteriormente, corroborando com essa visão, ele escreverá em 17 (29) de novembro de 1903, novamente a Stanislávski, mas agora sobre o papel de Brutus. Após dizer que viu Brutus há alguns dias e sua imagem está muito viva diante dele ainda, Sulerjítiski menciona o fato de esta figura ter se transformado em seu imaginário após a sua atuação. Até então, tratava-se de uma figura fria, algo distante e que existia apenas em sua mente. Essa estátua fria, porém, foi transformada em algo vivo pelas mãos de Stanislávski, alcançando assim o mais alto objetivo de um ator no teatro, segundo ele. Afinal, Stanislávski havia conseguido transferir algo do reino das ideias para o reino dos sentimentos, isto é, havia seguido aquilo que Liev Tostoi (2002, p.73) considerava estar entre os mais importantes fundamentos da arte:

Tal como a palavra, transmitindo os pensamentos e experiências dos homens, serve para unir as pessoas, a arte serve exatamente da mesma forma. A peculiaridade desse meio de comunhão, que a distingue da comunhão por meio da palavra, é que pela palavra um homem transmite seus sentimentos a outro, enquanto que com a arte as pessoas transmitem seus sentimentos umas às outras.

É o mesmo princípio que aparece também nas palavras de Sulerjítiski a Stanislávski:

O senhor com sua interpretação transformou esta estátua antiga bela mas fria em um homem vivo, em carne e osso, aqueceu-o com o sofrimento e o fez descer do pedestal de pedra inacessível que havia no coração das pessoas. O senhor deu dignidade a esta vida... Me parece que o senhor fez o maior que pode fazer um ator, atingiu o mais alto objetivo que pode imaginar a arte teatral. Por acaso isso não

⁴³⁷ Ideia esta muito presente em Tolstói (2002, 2011) e no *Calendário da sabedoria* (TOLSTÓI, 2005) também: a noção de que se você deseja transformar o mundo, deve começar por si mesmo.

está nadesignação da arte em traduzir as grandes ideias da região do pensamento para a esfera do sentimento, para fazer dos próximos e queridos um único coração? E isto feito é maravilhoso (POLIAKOVA, 1970, p.433, tradução nossa)

E não seria também tudo isso muito semelhante à anotação de Serafima Bírman feita em sua primeira aula com Sulerjítiski em 5 de novembro de 1914? Nesta anotação encontrada nos arquivos de Moscou lemos o seguinte:

5 XI 1914 Primeiro ano. Com L. A. Sulerjítiski

O objetivo da arte é contagiar as outras pessoas com os próprios sentimentos. A qualidade de um talento é ver mais do que os outros. O ator, premiado com talento, ainda não pode agir sobre o público se não possuir a forma na qual é preciso colocar o conteúdo. O ator deve ser educado ética e esteticamente. A atuação (a nossa) exige grande atenção para com a nossa individualidade!

O Estúdio favorece o estudo daquelas condições junto às quais se manifesta a alma inconscientemente. O estado inconsciente é o ideal desejado em cada trabalho criativo. E para isso, assim como na música é preciso saber a técnica, nós precisamos saber tudo o que ajuda ou atrapalha na manifestação do inconsciente. Estes estudos são para entender em que consiste o trabalho criativo. Começamos a entender com a razão e agora já é indispensável entendermos com o sentimento. O objetivo do primeiro curso é: do consciente para o inconsciente. (MERINO, 2019, p.169-70⁴³⁸)

Voltemos para as cartas.

Mais adiante, em carta para Gordon Craig, escrita em outubro de 1909, Sulerjítiski volta a tratar desta questão da arte relacionada à humanidade e à beleza e expressa o pensamento de não sentir-se capaz de fazer algo artístico sozinho. Ele não se sente a altura de Stanislávski ou do próprio Craig para fazê-lo⁴³⁹.

O trabalho em conjunto no Estúdio, surge então também como uma maneira de ele expressar alguns de seus ideais, o que ele jamais conseguiria fazer por mesmo, como ele diz. Mesmo assim, a partir de 1915, já começam a surgir certas desavenças e isso aparece expresso em um documento escrito à mão, em 11 (23) de novembro deste ano⁴⁴⁰:

Quando o Estúdio começou, parecia aos alunos verem um oásis cultural: essa instituição deveria trazer a característica de uma casa particular, caracterizar-se pela simplicidade, pelo asseio, a modéstia e a dignidade. Nós temos poucas instituições assim: a Galeria Tretiakov, as Clínicas e o Teatro de Arte. É impossível viver sem tais

⁴³⁸ Este material foi conseguido em bibliotecas de Moscou (RGALI) durante a minha estadia de três meses proporcionada por bolsa BEPE (Processo: [2015/24015-2](#)) da FAPESP (Processo: [2014/09080-0](#)) durante o mestrado, em 2016.

⁴³⁹ Ver texto no Anexo C.

⁴⁴⁰ Este material foi conseguido em bibliotecas de Moscou (Biblioteca de arquivos do TAM) durante a minha estadia de três meses proporcionada por bolsa BEPE (Processo: [2015/24015-2](#)) da FAPESP (Processo: [2014/09080-0](#)) durante o mestrado, em 2016.

oásis. Particularmente em tempos de guerra e depois deles, porquanto desperta-se a fera que há no homem. E, nestes tempos terríveis, não há pessoas mais felizes em todo o mundo do que aquelas que participam de um trabalho cultural tão sincero.

Mas para isso é preciso um idealismo verdadeiro, visto que apenas o idealismo é nossa justificação diante da sociedade. Se não há idealismo, o pior ofício é o ofício do ator. Esse foi o sonho. (MERINO, 2019 – p.179-80).

Todos estes materiais em conjunto já nos dão noção da atmosfera que aos poucos ia invadindo o Estúdio. Não estranha, portanto, que Starkhóvski (1993) fale no estúdio como uma distopia, revelando o quanto este laboratório teatral se perdeu no meio do caminho.

Falando acerca deste ponto, lembremos que tanto a utopia quanto a distopia são conceitos apegados a uma discussão acerca da realidade. Enquanto a utopia pode ser compreendida como a ideia de uma civilização ideal, imaginária, perfeita e, conseqüentemente, inalcançável, a distopia é a sua antítese, apresentando uma visão negativa, geralmente caracterizada pelo totalitarismo, pelo autoritarismo e pelo opressivo controle da sociedade. No caso de uma utopia estética — ao lado da utopia social, da religiosa e da política —, Starkhóvski (1993) enfatiza o fato de esta encontrar-se diretamente relacionada à ideia de uma arte capaz de transformar e melhorar o mundo — eis um dos principais traços de qualquer utopia artística, sendo o teatro esta arte quando falamos em utopia teatral. Quanto ao artista utopista, este crê que os antagonismos podem ser resolvidos por meio de sua arte vivificante e fortalecedora. Ou seja, se o Primeiro Estúdio não foi capaz de atingir o ideal de transformação e aperfeiçoamento moral tanto dos atores quanto do público, e o utopista Leopold Sulerjítiski não pôde resolver determinados antagonismos nem sequer dentro do Estúdio, o que temos em seu lugar?

Talvez Starkhóvski (1993) não esteja muito distante ao falar no Estúdio como uma distopia. Afinal, se por um lado este espaço laboratorial se encaminhava uma utopia e sua realização, por outro, como vimos, começaram a haver desilusões e desentendimentos constantes. A este respeito é valiosa e esclarecedora a explicação dada pela teatróloga Poliakova (1970, p. 91, tradução nossa), onde conseguimos começar a compreender as contradições que Sulerjítiski vinha vivenciando:

Ele sentiu isso especialmente em seu estúdio. Veio um grande sucesso veio e glória. E com isso vieram as provações e nem todas passaram. O estúdio se transformou em um teatro. Alguns atuavam como personagens principais, outros pronunciavam apenas "A comida está servida" e se sentiam azarados. Surgiram a inveja, as brigas, descobriu-se que os discípulos têm amor-próprio: algo que se encaixa no epíteto de "ofendido". Os que estreavam já não queriam mais ficar de serviço numa sala e criar efeitos sonoros nos bastidores.

Apareceram grupos e acampamentos. O estúdio se afastou cada vez mais do "teatro-templo" e da ideia união. Súler tinha plena consciência da destrutividade desse aspecto da profissionalização, das tentações do sucesso. Como antes, ele passava dias e noites no estúdio, apesar de suas repetidas ameaças: "Vou deixar o título de guia do estúdio", "Depois de 'O dilúvio' não voltarei nunca mais ao estúdio como guia..." Chegou 'O dilúvio' e ele continuou a dirigir no estúdio por dias e com frequência também por noites, praticando e ensaiando. No verão, em Evpatoria, ele se reuniu novamente com seus velhos amigos e discípulos. Lá, tudo o que havia de melhor nas pessoas era revelado novamente, lá todos eram amigáveis e estavam contentes, e o alegre Súler transformava em festa cada atividade rotineira. A alegria de viver residia nele, apesar da doença, que era lenta e dolorosa. Mas cada vez mais essa alegria se extinguiu, era quebrada pela vida, que não era como ele havia sonhado. (POLIAKOVA, 1970, p. 91, tradução nossa)

Esse conjunto de fatores é o que permite a Starkhóvski (1993) falar em uma distopia quando se refere ao Estúdio. Pois, de fato, começaram a colidir ali os eternos opostos pertencentes ao ramo do utópico/distópico: o que é de fato *versus* o que deveria ser; o sonho da harmonia e do bem comum *versus* a realidade mundana e mesquinha; a tentativa de teatralizar a vida e mudá-la radicalmente *versus* o resultado verdadeiramente obtido.

Porém, se estivermos atentos, perceberemos que apesar de seu descontentamento, Sulerjítiski não abandonou o projeto do estúdio e foi com ele, firme, até o fim — embora houvesse ali evidente sofrimento. Talvez Sulerjítiski ainda tivesse um pouco de esperança no projeto do estúdio, ou do contrário, certamente o teria abandonado. Mesmo assim, suas constantes oscilações, as idas e vindas de quem já não acredita mais no sonho anterior, nos deixam em dúvida sobre o que de fato foi esse projeto: teria mesmo sido uma utopia teatral? Ou, fatalmente, uma utopia transformada em distopia?

Ficamos em dúvida, sobretudo porque apesar de terminar a sua vida ocupando o cargo de pedagogo e guia do estúdio, esse movimento de desilusão culminou em uma longa carta escrita a Lilina e Stansilsávski (POLIAKOVA, 1970, p.380-383, tradução nossa) em 27 de dezembro de 1915 (8 de janeiro de 1916), da qual trago alguns trechos mais relevantes⁴⁴¹:

[...] Agora é uma grande instituição e não sou mais necessário como organizador.

Agora o estúdio foi feito.

Os motivos e objetivos que me inspiraram na época do trabalho duro, que me custaram muito caro, levaram muitos anos da minha vida e me encantaram com suas conquistas, agora, pelo visto, no quarto ano de trabalho, parecem-lhe incorretos e perigosos como base à existência dessa instituição.

⁴⁴¹ Uma boa parte da carta encontra-se já traduzida em meu livro sobre Sulerjtski (MERINO, 2019,175-9). Aqui estou mesclando trechos que já haviam sido traduzidos e estão em meu livro a outros, traduzidos agora pela primeira vez.

Pelo visto, para meu profundo pesar, você se mostrou correto nisso. Na verdade, o meu objetivo é a criação de um teatro comunitário, com sua administração pública, as grandes tarefas de um teatro-templo, um terreno próprio em Evpatoria, o trabalho comum, a igual participação nos lucros, a construção no verão de tal lugar próprio, onde seria possível descansar em liberdade na terra que eles próprios criaram e cultivaram. Fiquei especialmente satisfeito com a natureza do terreno que você comprou para o estúdio em Evpatoria, tão deserto e árido, onde todos nós tivemos que trabalhar tanto para criar um lar comum.

Eu sonhei com um teatro onde toda a arte, repleta de todas as verdades, aquecesse as pessoas com seu amor pelo humano, para que a fé no homem se mantivesse nesse nosso tempo assustador e cruel, para que essa mesma trupe, constituída de pessoas que vivem cordialmente e amigavelmente no trabalho e em total liberdade — durante o inverno se entregando à arte, e durante o verão vivendo alegremente na beira do mar, onde tudo foi criado com o seu trabalho — suscitasse nas pessoas admiração pela própria vida e pela arte.

[...] Todos se reconciliaram, acreditavam uns nos outros, e eu via por mim mesmo como as almas cresciam, como “O Grilo” brilhava, como a vida amadurecia por si só nesta sonhada direção, como também a sala de espetáculos respirava enternecida pela alegria com que resplandecia a juventude. Começou o verão, e parte dos jovens foi para a terra em Evpatória. Comprou-se o inventário, nós construímos barracas, tomamos conta de cavalos comuns, carregamos tijolos, almoçávamos todos juntos... Tudo isso ainda são apenas alusões, pedacinhos da vida, e não as devidas tomadas de consciência, mas inclusive nestes rascunhos há muito de felicidade, alegria, pureza e liberdade.

O Teatro-Estúdio está crescendo cada vez mais como teatro, já interpreta num grande palco de Petersburgo, a instituição já se desenvolve, cresce de tamanho, abre mais e mais espaço e ocupa cada vez mais lugares no público e na imprensa. Inevitavelmente, desenvolve-se cada vez mais o lado administrativo-econômico com seus trabalhos. E aí está...

Eis que teve início meu grande erro...

Estes trabalhos sempre são os mais desagradáveis, mas, por outro lado, dão sempre uma posição a quem com eles se ocupa. Involuntariamente, cria-se a impressão de que as pessoas que se ocupam com isso encabeçam os trabalhos. Involuntariamente, elas se sentem as donas do trabalho; inevitavelmente, estragam-se e se afastam do objetivo principal e do núcleo principal do Estúdio, dos companheiros, juntando-se em certo órgão de poder, realizam já não uma vontade geral, apenas a própria, estreitando e rebaixando cada vez mais os objetivos e organizando já não aquilo que tinham em vista quando foram designadas, mas aquilo que é mais prático, a construção que é mais facilmente realizável. Qualquer sonho ou utopia se afasta e faz-se o “trabalho”, bem ou mal — e é preciso avaliar atentamente para onde isso leva — mas já não há sonhos. Todo o Estúdio já não está vivendo uma vida coletiva. Estes três ou quatro homens conduzem o trabalho de forma completamente independente, todos os demais não participam absolutamente disto, não sabem nada daquilo que é feito e nem estão interessados em saber. [...]

Pelo segundo ano eu vejo como tive fê em uma “utopia”. Vejo isso com meus próprios olhos.

Desde muito cedo fiquei encantado e levado pelo sucesso, o meu eterno erro em tudo. Assim que vi um esboço, um delineamento da realização da utopia no terceiro ano, quando tudo era radiante aqui e em Evpatoria, já fiquei boquiaberto e admirei, em vez de aumentar a minha atenção e trabalho.

Eu saro apenas quando o material é excepcional e chega por si mesmo, como, por exemplo, os dukhobors.

Vejo-me forçado a reconhecer que não consegui realizar meus sonhos. Aí está o fim. Não me interessa absolutamente o sucesso aparente do meu trabalho — o sucesso dos espetáculos e as casas cheias, que Deus os abençoe — não é isso o que me preocupa ou me inspira, mas a trupe-fraternidade, o teatro oração e o ator sacerdote. Tendo me faltado isso, devo partir. É doloroso que eu não tenha conseguido fazê-lo. Desanimei, desanimei demais. [...] Compreenda Konstantin Sergueievitch, que agora, quando vejo o que não consigo fazer neste trabalho, que é impossível servir como administrador neste trabalho, para o qual entreguei toda a minha alma e coração, isso é muito, é demais para mim. Liberte-me: quando eu descobrir como poderei servir à minha fé, irei trabalhar. Por mais que eu esteja fraco e doente, ainda não decai tanto a ponto de trabalhar por “um pedaço de pão”. Chegará precisamenta essa hora, é se obrigado a aceitá-la, tal como a morte, mas, apesar de tudo, quanto mais longe estiver, tanto melhor...

Utopia ou distopia, uma coisa é certa e precisa ser admitida: o sonho — tal como era no início e durante às viagens às terras de Evpatória — aquele antigo sonho de transformar vida e arte em algo puro e idílico (tão contrário à Grande Guerra), aquele ideal de modificar a própria personalidade para em seguida conseguir transformar a sociedade...

Aquele sonho, definitivamente, acabou.

4 UTOPIA ARTÍSTICA

A utopia está no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve então a utopia? Serve para isso: para que eu continue caminhando.

Eduardo Galeano

4.1 A TEORIA: DESVELANDO ALGUNS CONCEITOS

Então talvez com isso tudo se queira dizer aqui que as utopias não valem a pena?

Não exatamente.

Comunidades utópicas como as dos zoaristas — que emigraram para os EUA em 1817 e permaneceram em Ohio vivendo experiências coletivas — prosperaram muito, até que se desintegraram em 1890; o Queenwood de Rober Owen (1771-1858) na Grã-Bretanha fracassou em 1845; boa parte dos movimentos inspirados nos experimentos de Charles Fourier não teve sucesso na Europa; em *As Viagens de Gulliver*⁴⁴² (para falarmos também um pouco de literatura utópica) o protagonista é levado para uma terra perfeita e depois disso volta para o seu mundo, mas a felicidade para ele já é impossível.

E nem por isso se diz que essas comunidades utópicas ou a viagem de Lionel Gulliver ao País dos Houyhnhnms não tenham valido a pena. Talvez, inclusive, o mais comum seja pensarmos o contrário.

Vejamos então um pouco acerca deste conceito de utopia para tirarmos nossa conclusão acerca do Primeiro Estúdio antes de julgá-lo.

4.1.1. Acerca da Utopia

O conceito de utopia sempre foi uma variação de passado, futuro ou presente ideal. Trata-se de um conceito de difícil definição e o que farei aqui será apenas a exposição

⁴⁴² O livro de Gregory Clayes (2013) sobre utopia, tem um capítulo intitulado “A Era de Defoe e Swift”, onde vemos como os livros destes dois autores (*As viagens de Gulliver* de 1726 e *Robinson Crusóé* de 1719) se encaixam no que convencionou-se chamar de literatura utópica. No caso de *Robinson Crusóé* (que, já comentamos, era apreciado por Rousseau e, ademais, serviu como nome para a datcha em Evpatoria), aproveito este espaço para recordar tratar-se de uma história de transformação, já que o narrador era um traficante de navio negreiro da África e, ao naufragar e ficar em total solidão, passa cerca de 18 anos em uma ilha onde se transforma a partir da natureza, do trabalho, da fé e do único livro que tem consigo: o Evangelho.

resumida de alguns de seus principais aspectos, visando apenas proceder à verificação do Primeiro Estúdio enquanto uma utopia artística.

Talvez o primeiro ponto importante seja recordar o que diz Clayes (2013, p.8) na introdução à *Utopia. A história de uma ideia*, isto é:

Para prover maior continuidade a nossas breves vidas, imaginamos passados e futuros que se ajustam na narrativa do presente que consideramos mais confortante. Quando nossas vidas neste mundo se deterioram ou são ameaçadas, reagimos cultivando um sentido reforçado de harmonia familiar e identidade étnica, nacional e/ou religiosa.

Este ponto é importante e praticamente todo o restante será desenvolvido a partir dele. Não se trata de uma fuga da realidade, mas do contato com um mundo outro que nos permita continuar a viver e seguir em frente. Clayes nos recorda este fator ao longo de sua obra por mais de uma vez, mostrando sempre que sem esse conceito de utopia, a humanidade jamais se esforçaria por prosseguir em sua caminhada.

O estudioso deixa evidente desde o início de seu livro também o quanto o conceito de utopia costuma sofrer confusões por parte de seus intérpretes. Equívocos tais como a impressão de que uma utopia é apenas a aspiração a uma melhora social (criação de esgotos ou melhoria em transportes públicos), que se trata da busca por uma vida ou sociedade perfeita, ou que é algo do domínio do impossível. No entanto, são apenas enganos. Em primeiro lugar, porque a utopia não está ligada à impossibilidade, mas precisamente ao seu oposto. Ou seja, para existir uma utopia, precisa *haver plausibilidade*, já que:

a utopia explora o espaço entre o possível e o impossível. Embora admitidamente tingida com o desejo por finalidade, por absoluto e por perfeição, a utopia não é ‘impossível’ nem está em ‘lugar nenhum’. Esteve ‘em algum lugar’ ao longo de boa parte da história, mesmo antes de o próprio conceito existir⁴⁴³. É um lugar onde estivemos e de onde às vezes saímos, assim como um local ainda desconhecido que almejamos visitar. Sem ele, a humanidade nunca teria se esforçado por melhorar. É uma estrela polar, um guia, um ponto de referência do mapa comum de uma eterna busca pela melhora da condição humana. (CLAYES, 2013, p. 15)

⁴⁴³ Tradicionalmente, instaurou-se esta ideia de que Utopia seria o mesmo que um “não lugar”, devido principalmente ao livro intitulado *Utopia*, de Thomas More (2017), onde o autor descreve uma sociedade igualitária e bem ordenada, onde se trabalha, mas também há espaço para o lazer e a cultura, onde todos se respeitam e o prazer é a principal parte da felicidade humana. Embora este livro seja fundamental para a história das utopias como um todo, Clayes nos recorda que ele não fundou a história do pensamento utópico e que, além disso, os espanhóis já falavam sobre o Novo mundo e com isso apresentavam relatos semelhantes ao de More bem antes deste. “ ‘Utopia’, portanto, era algum lugar antes de ser ‘lugar nenhum, uma entidade real antes de se tornar fictícia.’” (CLAYES, 2013, p. 80)

E, em segundo lugar, são considerados equívocos porque na realidade um dos traços mais importantes de uma utopia é não apenas o desejo de melhorar, mas a própria reconstituição da sociedade, “questão utópica central definitiva”, conforme as palavras de Claves (p.87). Trata-se, além disso, de uma ideia de propriedade e sociedade em uma construção específica do comunal, ou seja: há uma forte orientação comunitária, englobando a vida de comuna, rituais, cerimônias religiosas e festas, muito comuns em eventos utópicos. Assim, uma utopia pode ser vista também como uma tentativa de recapturar um senso de comunidade e formar novos laços de propósito coletivo, e, em última análise, é possível resumi-la da seguinte forma: “utopia, em resumo, é basicamente a representação formal de uma linha da tradição da comunidade ou cidade-estado ideal”.

Ainda acerca dessas confusões que as pessoas costumam fazer sobre o conceito, é significativo o que dizem Heller e Leonid e Niqueux (1995) em *Histoire de l'utopie en Russie*. De acordo com os autores, existem muitos atributos dentro do campo utópico, tais como o imaginário, a perfeição, a alteridade e o isolamento, para citarmos alguns. Apesar disso, ao nos perguntarmos se todo ideal pode ser visto como uma utopia, devemos atentar para o seguinte fato: apenas dois dentre todos os atributos do campo utópico nos permitem distinguir o verdadeiramente utópico daquilo que é apenas uma aspiração humana, a saber: 1) a ruptura total com o presente⁴⁴⁴, rejeitando-se o mundo em que se vive; e 2) O caráter coletivo do ideal ou da visão utópica.

Os autores nos revelam que enquanto o primeiro destes traços se exprime sob as formas mais radicais (saltos temporais e espaciais, microcomunidades fechadas, rejeição do passado e do futuro), o segundo tem a ver com um projeto de sociedade ou a visão de uma sociedade abençoada. O que quer dizer que as utopias não tem relação com a salvação individual (eis o conceito-chave aqui), mas com uma ação sobre o mundo humano. E que

⁴⁴⁴ Sobre este aspecto, é relevante o que diz Marilena Chaui: “a utopia, ao afirmar a perfeição do que é outro, propõe uma ruptura com a totalidade da sociedade existente (outra organização, outras instituições, outras relações, outro cotidiano). Em certos casos, a sociedade imaginada pode ser vista como negação completa da realmente existente — como é o caso mais freqüente das utopias —, mas em outros, como visão de uma sociedade futura a partir da supressão dos elementos negativos da sociedade existente (opressão, exploração, dominação, desigualdade, injustiça) e do desenvolvimento de seus elementos positivos (p.8) (conhecimentos científicos e técnicos, artes) numa direção inteiramente nova — como foi o caso, por exemplo, das utopias francesas do século XVIII, anteriores e posteriores à Revolução Francesa. Neste segundo caso, compreende-se que utopia possa significar *eutópos* e que o socialismo, por surgir de uma revolução integral, pudesse ter sido visto por muitos como utopia, apesar de Marx e Engels. [...] O fundamental, porém, é que em qualquer desses sentidos — ruptura completa, desenvolvimento do que há de melhor numa sociedade existente — só pode haver utopia quando se considera possível uma sociedade totalmente nova e cuja diferença a faz ser absolutamente outra. (CHIAUI, 2008, p.7-8)

apenas no caso de a aspiração se encaixar nestes dois pontos é que podemos falar em uma utopia.

Trata-se de traços que dialogam diretamente com o que dizem autores como Gregory Clayes (em seu já citado livro) e Jerzy Szachi (1972) em *Utopias imaginadas*. No caso de Clayes (2013), o autor reforça a ideia de um privilégio do coletivo dentro de uma utopia, afinal, a igualdade é o dogma central, definidor de propósitos utópicos de acordo com o autor: ela pode nos ensinar o valor do amor duradouro, do cultivo do indivíduo, do excêntrico e do incomum. Ademais:

O utopismo pode ser visto, em parte, como uma tentativa de recapturar um senso de comunidade, ou, diante de desintegração social, de formar novos laços de propósito coletivo, ao formular leis, constituições e modos de organização que forcem mais respeito social, ordem e, muitas vezes, igualdade do que acontece na sociedade mais ampla. Historiadores usam a frase ‘comunidades intencionais’ para descrever a disposição de moradias e trabalho por um grupo de pessoas, em geral não relacionadas, unidas voluntariamente por um propósito comum. Comunidades costumam ver a si próprias como membros de uma família maior. (CLAYES, 2013, p. 129)

Já Szachi (1972, p.12-3) nos traz o relevante dado de que “Não há utopia sem ideal, mas a configuração de uma utopia requer a nosso ver uma posição definida do ideal em relação à realidade. [...] É utopista quem deseja substituir uma realidade absolutamente má por outra absolutamente boa” (E não é este o caso de Leopold Sulerjítiski, de *O grilo na lareira* e de tudo o que vimos até o presente momento?). A seguir, o autor aponta ainda alguns aspectos extremamente relevantes para a nossa pesquisa:

[...] há sempre uma profunda dissonância entre a utopia e a realidade. O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado.

A possibilidade da utopia é dada juntamente com a necessidade de escolha. Não há utopia sem que haja alguma opção a fazer. A sociedade cuja ordem social fosse percebida como ordem natural, e onde ‘o que é’ fosse identificado ao ‘que deveria ser’ e ao ‘que pode ser’, esta sociedade não pode produzir utopias. Produziram-nas sim sociedades em situação de crise e confusão, dúvida e incerteza: da Grécia de Platão ao mundo contemporâneo.

Deve-se acrescentar, é óbvio, que não se trata de qualquer alternativa, mas daquela que se refere à totalidade da ordem humana. Não será utópico o alfaiate que propaga um corte de calças diferente do generalizadamente aceito. A menos que considere esta questão como condição necessária para a felicidade da humanidade. O desacordo dos utopistas com o mundo existente é um total. Não vê coisas boas e

coisas más, vê somente o bem e o mal. Sua visão do mundo é inevitavelmente dualista. É um indivíduo que raciocina sempre segundo o esquema ‘ou...ou’. Não pensa simplesmente na transformação das relações sociais, mas na transformação de relações más em boas. Queima as pontes entre o ideal e a realidade entas mesmo que sejam construídas. Na época das velas imagina uma eletrificação universal, enquanto que outros oferecem lamparinas. É um maximalista. Fechado na cadeia, não se interessa em comprar os guardas para obter algumas facilidades, mas quer convencê-los da necessidade de um mundo sem prisões. Acredita que a humanidade pode recomeçar tudo desde o começo. Não se interessa pelo ‘melhor’, pergunta sempre pelo ‘bom’. (SZACHI 1972, p.12-3).

(E não seria este, pelo visto, o caso de Sulerjítiski e também do Estúdio durante a Grande Guerra?).

Há ainda um último ponto que merece ser destacado. Trata-se do fato de que o utopismo ocidental possui suas raízes no cristianismo, Cristo sendo o utopista mais famoso. É claro que o Oriente teve papel relevante na formação deste conceito de utopia, sobretudo por sua relação com o sagrado, para os ocidentais a noção de Cristo como utopista tornou-se a mais propagada. Esse respaldo no cristianismo carrega consigo ainda a ideia do Éden e de um paraíso ideal e harmônico⁴⁴⁵ como algo muito relevante. Clayes (2013, p. 29) recorda que:

O Éden muitas vezes foi considerado a imagem idílica do oásis bucólico de povos pastorais, para quem água, abundância de vegetais e alimentos em profusão contrastavam com a aridez de paisagens desérticas arenosas. O ideal subsequente do jardim bucólico, ou retiro rural ou pastoral, serviria como tema dominante no pensamento utópico. No provérbio “Deus fez o campo, o homem, a cidade”, o campo pode ser visto como virtude personificada, e a cidade, como vício.

Neste ponto é importante trazermos à baila outra vez o que dizem Heller e Niqueux (1995, p.16, tradução nossa), isto é, que a Rússia estava destinada a tornar-se a terra da utopia, que “A religião sob todos os seus aspectos é a fonte do utopismo russo.”, e que, além disso, a beleza se torna um importante elemento do utopismo na Rússia, por seu caráter de deleitar e levar o ser humano para outra realidade. “Do belo como teofania até a arte teúrgica do simbolismo, passando pela ‘beleza que salvará o mundo’ de Dostoiévski (*O idiota*), a nostalgia do belo é um dos motores da utopia russa.” (op.cit, tradução nossa), dizem os autores, “Ela incita a ir além do visível e do contingente para remontar ao protótipo divino

⁴⁴⁵ Lembrando também que na ideia de utopia está muito presente o contraste entre campo e cidade, sendo a campo associado diretamente à ideia de harmonia.

(como nos ícones, cuja composição escapa às leis do espaço e do tempo) e prenuncia a transformação do mundo.” (op.cit. tradução nossa).

Sorókin e Vierentchuk (2017) também falam a este respeito e enfatizam que durante os séculos XIX e XX a utopia na Rússia esteve diretamente relacionada não apenas à ideia de Religião e do Reino de Deus, como também à da espiritualidade. Esse ponto é importante e deve ser recordado aqui, já que pensar esta palavra, espiritualidade, nos leva a uma associação direta com tudo o que temos visto sobre o Estúdio do TAM até aqui e com o que diz o pesquisador Almir Ribeiro (2019, p.20) ao defini-la:

Existe uma distância entre religiosidade e espiritualidade. Ainda que todas as religiões adotem atitudes espiritualizadas de seus adeptos, a espiritualidade não é exclusividade das religiões. A espiritualidade está relacionada com o cultivo de qualidades que entendemos serem capazes de fazerem não apenas a nós mesmos mais felizes, mas que são capazes de tornar mais harmoniosa a coexistência entre os seres neste planeta. Neste sentido, ajudam a cultivar nossa espiritualidade as noções de ética, de cidadania, de tolerância, de solidariedade, de não discriminação.

Ou seja, por tudo o que vemos, religião e utopia são praticamente inseparáveis. Conforme Clayes (2013) nenhuma utopia importante imaginou uma sociedade focada na autossatisfação, nenhuma formou-se sem a ideia de um coletivo apegado à fé. Utopistas importantes do século XIX (tais como Robert Owen, Henri de Saint Simon e Auguste Comte), buscaram inventar uma religião que cumprisse as funções das antigas, enquanto os seus sucessores, utopistas do século XX costumavam usar o culto à personalidade para realizar isso. Em suma, o autor reflete sobre o fato de que uma “utopia não funciona sem autoridade, liderança e um senso comum de propósito, não importando se propões retornar a um estado perdido de virtude passada ou criar algo totalmente novo” (CLAYES, 2013, p. 212).

Lembremos aqui e agora o seguinte: no caso de uma utopia teatral — de acordo com Starkhóvski (1993) muito em voga na Rússia no início do século XX — muitos destes traços citados encontram-se refletidos. Além da negação de uma dada realidade (no caso do Estúdio, a Grande Guerra, como vimos), há na utopia teatral o ideal de uma paz que deveria existir no lugar do presente (o que deve ser conquistado por meio do próprio teatro), existe a ideia de melhoria do ser humano, o sonho do bem comum, a presença de uma sociedade bem organizada em função disso, um complexo de laços e relações onde o mundo é governado pela arte, a ideia de um salto mágico em direção ao futuro, e também a relação com o espiritual, sobretudo por sua influência simbolista de artistas russos como Viachesláv Ivánov,

Fiódor Sologub e Andrei Bieli, entre outros. Nas palavras de Starkhóvski (1993, p.9, tradução nossa):

Utopia teatral e utopia no teatro não são a mesma coisa. [...] A utopia teatral espera, por meio da teatralização da vida, mudar radicalmente todo o seu modo de vida, toda a sua ordem social. O objetivo da utopia teatral é criar um novo ser humano e novas relações sociais. Frequentemente acompanhada de experimentos em cena, a utopia teatral busca não um novo molde de recepção cênica: ela sonha em elevar as pessoas ao ápice da "humanidade artística".

Por fim, recordemos que uma vez formadas, as utopias desejam reter sua apureza e forma originais. E não será que vimos esse último traço, por exemplo, de algum modo dentro do estúdio quando Sulerjítiski buscava recuperar a pureza de seu projeto inicial?

Deixemos para ver como isso tudo se encaixa e desdobra dentro do Primeiro Estúdio mais adiante. Por ora, é preciso enfatizar ainda um último aspecto marcante no que diz respeito à utopia na história russa: trata-se do que diz Starkhovski (1993) sobre os humores do povo russo naquela época. De acordo com o pesquisador, o início do século XX foi marcado por uma mudança de ares, quando a utopia passou a ser praticamente um símbolo de revolução social: para uma parte da sociedade, valeria a pena lançar-se em utopias; para outra parte, era preferível recorrer ao sangue e à violência em nome da transformação da sociedade.

Obviamente que os artistas do Estúdio se encaixavam no primeiro grupo e, portanto, se esforçavam por expandir os limites da beleza tanto quanto possível, negando a realidade de maneira desesperada. É sobre o que falaremos a seguir.

4.1.2. A *Sobórnost*, a *Jiznietvortchéstvo* e um Pouco sobre o Belo e a Vida

Apesar de a seção anterior já ter dado conta de revelar os principais aspectos de que precisávamos para ver o Estúdio enquanto uma utopia, procedo a um brevíssimo comentário acerca de três conceitos que nos auxiliarão a compreendermos mais profundamente o trabalho deste laboratório teatral: a *sobórnost*, a *jiznietvortchéstvo* e a beleza.

No que diz respeito à *sobórnost* (o“espírito de concílio”), trata-se de um dos conceitos mais importantes para a história do pensamento teológico e filosófico russo. De acordo com Lazáriev (ЭЛЕКТРОННАЯ, 2018)⁴⁴⁶ este conceito, sem análogo em outras

⁴⁴⁶ Cf. site: ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ФИЛОСОФИИ РАН. 2018. Página inicial. Disponível em: Электронная библиотека Института философии РАН. Acesso em: 8 mai. 2021.

línguas, remete à unidade espiritual de pessoas livres tanto na vida da igreja quanto na comunidade mundana, em uma comunhão onde há fraternidade e amor. É algo completamente oposto à ideia de autoritarismo e individualismo e carrega em si a noção de comunidade, comuna.

Trata-se de conceito introduzido culturalmente pelo filósofo eslavófilo Aleksei Khomiakov⁴⁴⁷, e apesar de ter sido um termo inicialmente associado apenas à ortodoxia, o termo passou por modificações ao longo do tempo, culminando na noção de uma possibilidade de união entre os homens.

No início do século XIX o conceito começou a ser adotado também por alguns simbolistas russos, que posteriormente repensaram esse termo e lhe deram uma nova roupagem, alguns deles associando o termo, inclusive, à área teatral. Foi este o caso de Viatchesláv Ivánov, de quem já falamos um pouco na primeira parte deste trabalho⁴⁴⁸.

A pesquisadora russa Lazarieva ([201-?, n.p. , tradução nossa]) nos recorda que no início do século XX, esse termo carregava consigo a ideia de que a igreja pertence a todos e de que existia uma unidade espiritual entre os seus membros (daí o nome “espírito de concílio”): “Assim”, diz ela, “o termo "sobórnost" encerra em si uma das características mais importantes da cosmovisão religiosa de um ortodoxo e particularmente da Igreja Ortodoxa. A ideia de concílio foi desenvolvida posteriormente por filósofos como: S. Bulgákov, N. Berdiáiev e V. Soloviov, entre outros.”

A seguir, a estudiosa recorda que os simbolistas e poetas do século XX buscavam novos valores, normas morais e formas religiosas, numa espécie de Renascimento religioso onde se buscava compreender os ensinamentos de Cristo não necessariamente vinculados à uma instituição religiosa (o caso de Liev Tolstói, já aqui apontado). Quando este conceito passa pelas mãos do poeta e dramaturgo simbolista Viatchesláv Ivánov, vemos a ideia com o sentido de “unidade de todos” sair da esfera puramente teológica e surgir a ideia de “sobórnost teatral”.

Trata-se, em suma, da visão de que o teatro não deve funcionar apenas como um local de entretenimento, mas como um lugar cuja função é transformar as pessoas, tal como um templo o faria. De acordo com Lazarieva ([201?]), Ivánov estaria buscando uma espécie de “unidade espiritual”, uma esfera de “ação sagrada”, algo que fizesse o teatro deixar de ser apenas um espaço de espetáculos e se tornasse tanto um lugar para criar coletivamente, como um espaço destinado ao sagrado.

⁴⁴⁷ Aleksei Khomiakov (1804- 1860), influente poeta e religioso russo.

⁴⁴⁸ Ao tratar da guerra e apresentar alguns pontos do texto de Murray Frame (2012).

A este respeito, é também relevante o que diz Stepanova (2005). A estudiosa nos mostra como Ivánov voltou-se para o estudo do teatro grego a fim de provar que o principal na arte teatral é justamente o seu caráter de concílio, ou seja, a sua capacidade de congregar, de promover uma espécie de assembleia⁴⁴⁹:

O principal na arte teatral é seu caráter conciliar. Ivánov chega à uma conclusão: a arte cênica é, antes de tudo, uma ação com uma “multidão”, com um coro, com o social e o conciliar. [...] A sobornost se realiza na alma de cada espectador, produzindo uma ação purificadora (catarse), um genuíno renascimento, uma mudança, uma reviravolta (metanóia⁴⁵⁰), o “verdadeiro dever” do teatro. “Este é um sentimento existencial-íntegro que nos fortalece, nos une às raízes da existência e expande a nossa consciência até os limites de uma compaixão ecumênica e universal, reestabelecendo por inteiro a nossa harmonia com tudo e em nome de tudo.” (STEPANOVA, 2005, p.110-1, tradução nossa)

Se olharmos para tudo o que foi dito nesta seção e pararmos para refletir sobre o caráter do estúdio, veremos como Sulerjítiski e seus discípulos seguiam uma linha muito semelhante à de Ivánov, com buscas que se aliavam, além disso, aos ideais tolstoístas, tudo isso se complementando muito bem. No entanto, se voltarmos um pouco antes de 1912 e do estúdio surgir, veremos como o próprio Stanislávski já refletia longamente sobre algo muito próximo a esta esfera da espiritualidade dentro do campo teatral, dizendo frases como “O teatro é templo, o ator é sacerdote. Finalmente as pessoas estão começando a perceber que agora, com o declínio da religião, a arte e o teatro devem elevar-se à altura do templo, uma vez que a religião e a arte verdadeiras purificam a alma da humanidade.” (LABAKI, VÁSSINA, 2005, p.203).⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Ainda neste mesmo texto de Stepanova (2005), vemos como para Ivánov a única razão de o teatro estar vivendo uma crise — lembremos a palestra de Aikhenvald (1914) e o fato de o teatro russo estar passando por uma crise no início do século XX — esta se devia à perda do seu princípio conciliar.

⁴⁵⁰ Mudança essencial de pensamento ou caráter.

⁴⁵¹ Em anotações artísticas feitas entre 1908 e 1913. Também deste texto, é interessante o que Stanislávski diz a seguir: Mas... Como transformar o atual teatro-diversão-popular no teatro-templo? A resposta vem por si mesma. Que apareçam os artistas-sacerdotes com intenções puras, pensamentos elevados e nobres sentimentos, e neste caso a arte criar-se-á naturalmente. Pode-se orar sob um céu claro ou sob um teto sufocante, sem palavras ou com palavras, uma vez que as próprias pessoas e não o lugar, é que criam a atmosfera que transforma um celeiro simples em um templo magnífico. Se as pessoas criaram a fé, ao mesmo tempo, elas também profanaram os templos, transformando-os em mercado. Por que não criar a nova arte e não construir o teatro-templo? / Mas, infelizmente, construir um templo, inventar seu exterior é muito mais fácil do que purificar a alma humana. Além disso, as pessoas querem resolver a questão da transformação do teatro em templo de maneiras diferentes. / Alguns estão inventando uma nova arte; outros inventam novos edifícios de teatro com arquitetura sem precedentes; outros ainda — um estilo especial de atuação; há os que querem renunciar ao ator e sonham com marionetes; e aqueles que esperam que o espectador se torne um participante dos espetáculos. Em vão! Ninguém mais está tentando se purificar e orar no teatro. / A oração entusiasmada de uma pessoa pode contagiar a multidão e, da mesma maneira, o mesmo pode fazer o estado elevado de um artista; e quanto mais artistas desse tipo existirem, mais irresistível será a atmosfera que eles criam. Contudo, se não existe esse estado, não se

Arte e vida: um todo único ou duas coisas independentes?

O conceito de *jiznietvortchéstvo* (ou “criação de vida”), se encontra associado à ideia de eliminação das fronteiras entre arte e vida, ou seja, tudo passa a ser uma unidade.

O pesquisador E. A. Khudenko [2012?] recorda que todo artista é obrigado a viver nessa fronteira, havendo uma consciência de que arte e vida são independentes. No entanto, com a chegada do romantismo, começa a haver uma mescla entre vida e arte (o que nos é mostrado muito bem em *A beleza salvará o mundo*, do filósofo Todorov, por exemplo), um imbricamento e um apagamento das fronteiras, tudo isso resultando na busca pela unidade da vida e de um comportamento estético, isto é, em uma espécie de “texto da vida”.

Um dos pontos importantes apontados por Khudenko ([2012?]) é que ao eliminar essas fronteiras, o artista passa a ter formas de comportamento onde se desprezam as ninharias e a vaidade ou a vida cotidiana. Há ainda uma seriedade cultivada e surgem aspirações à autocontemplação, ao aprimoramento moral e à harmonia.

Este ponto nos interessa, na medida em que vemos como Stanislávski e Sulerjíski se apropriaram deste conceito. Ambos buscavam a harmonia e o aprimoramento, tanto quanto odiavam a grosseria, a mesquinhez ou as banalidades cotidianas e talvez este único aspecto já servisse como ponto de partida para uma nova pesquisa, já que são muitos os dados encontrados a este respeito. Os diários e textos de Sulerjíski estão cheios de demonstrações deste tipo⁴⁵², em frases como “Vulgaridade e grosseria: aí estão as duas coisas que mais me cansam” (MERINO, 2019, p.210) ou trechos em que o pedagogo teatral se recorda dos diários de Henri-Frédéric Amiel⁴⁵³ (1821-1881), que estava lendo, para em seguida criticar o egoísmo e o individualismo. Quanto a Stanislávski, vive essa junção a todo momento, expressando-se a este respeito em cartas, cadernos de anotações, textos e em seu famoso *Minha vida na arte*, como quando diz: “É terrível e prejudicial ao teatro a palavra em geral!” (STANISLÁVSKI, 1989, p.153); “Por inveja, cada um quer ser o que não pode e não deve” (ibidem, p.162), “Basta uma aluna bonitinha de ginásio aplaudir o jovem ator, outra elogiá-lo, uma terceira escrever uma carta acompanhada de uma foto para autógrafa, que todos os conselhos dos sábios cedem o lugar para a mesquinha vaidade do ator” (ibidem, p.162) ou ainda:

necessita nem da nova forma de arquitetura, nem da nova forma de arte, porque essas formas permanecerão vazias e as pessoas as utilizarão para novas e ainda mais sofisticadas diversões. Apenas almas artísticas puras criarão a arte que será digna da construção de novos templos.” (LABAKI, VÁSSINA, 2005, p.203-4)

⁴⁵² Ver MERINO, 2019, p.201-233.

⁴⁵³ Lembrando que há várias frases de Amiel no Calendário da Sabedoria de Tolstói. Recordo também, o fato de haver em português uma edição de *Diário Intimo* de Amiel pela editora Realizações.

Compreendi isto justamente nesses espetáculos e vi o que significava ausência de acabamento, ensaio cuidadoso e conjunto geral em nossa arte coletiva. Convenci-me de que no caos não pode haver arte. Arte é ordem, harmonia. Que me importa o tempo gasto na montagem de uma peça, um dia ou um ano? Ora, não vou perguntar a um pintor em quantos anos ele pintou um quadro. Para mim é importante que as cirandações de um pintor único ou de uma equipe de cena sejam completas e acabadas, harmoniosas e coesas, que todos os participantes de um espetáculo estejam sujeitos a um único fim criativo. (ibidem, p.123)

O pesquisador Diego Moschkovitch considera essa relação estabelecida entre vida e arte como uma das grandes contribuições de Stanislávski para o teatro de seu tempo (e para o nosso).⁴⁵⁴ Até então, diz o pesquisador, essa relação existia apenas na literatura russa. Foi com Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou, porém, que a vida e a arte passaram a caminhar juntas e o conceito de “O belo é a vida” ingressou no teatro russo também.

Essa ideia de que “O belo é a vida”, expressa pelo escritor Nikolai Tchernichevski⁴⁵⁵ (GOMIDE, 2013), caminha ao lado de outras como a de que a arte, tal como a ciência, não deveria ser considerada superior à vida e “Que a arte se satisfaça com a sua alta e estupenda finalidade: em caso de ausência de realidade, ser-lhe um sucedâneo e ao mesmo tempo servir ao homem como manual para o estudo da vida”. (ibidem, p.384) De fato, tudo isso parece ser aproveitado por Stanislávski — e, eu diria, também por Sulerjítiski. De maneira que tudo acaba se tornando um grande conjunto de relações tecidas entre arte e vida: a arte o tempo inteiro os ensina a viver melhor e ambos, por meio da sua arte (cênica ou de escrita, por exemplo), escrevem ou fazem peças para mostrar aos outros o que aprenderam e com isso devolvem para o mundo artisticamente, aquilo que já haviam recebido dele em forma de arte anteriormente. Um pouco confuso? Talvez. Mas é ao mesmo tempo uma forma de compreender como ambos escreviam esse seu “Texto da vida” que, aliás, era sim repleto de beleza ou da busca pelo belo. Quando o pesquisador Diego traz à tona em sua palestra justamente a frase “O belo é a vida”, não se trata de um acaso. Era essa uma de suas grandes buscas. Por isso é que em *Minha vida na arte Stanislávski* (1989, p.38) escreve:

Cito todas essas minhas lembranças, ainda, para mostrar aos artistas jovens como nos é importante assimilar mais impressões belas e

⁴⁵⁴ Durante o **Colóquio de Pesquisas artísticas – possíveis contribuições de Stanislávski para o teatro contemporâneo** o pesquisador fala sobre aquelas que considera serem as principais contribuições de Stanislávski para o nosso século. Tanto o aspecto da relação da vida com a arte, quanto o teatro de comuna entram como duas das contribuições destacadas. cf. FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO E CENTRO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E TECNOLÓGICA. **Colóquio de Pesquisas artísticas – possíveis contribuições de Stanislávski para o teatro contemporâneo**. 23-26 mar. 2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=NKucuz4NWqA&t=2982s>. Acesso em: 28 mar. 2021.

⁴⁵⁵ Nikolai Tchernichevski⁴⁵⁵ (1828-1889), escritor e jornalista russo revolucionário.

intensas. O artista deve olhar o belo (e não só olhar, mas saber ver) em todos os campos da arte e da vida próprios e dos outros. Ele precisa de impressões de bons espetáculos e artistas, concertos, museus, viagens, bons quadros de todas as tendências, das mais esquerdistas às mais direitistas, porque ninguém sabe o que lhe vai inquietar a alma e revelar os mistérios da criação.

Ao mesmo tempo, diversos relatos de alunos do Estúdio nos deixam claro o quanto Sulerjitski estava ligado também a um ideal de beleza (um elemento presente no conceito de utopia, como vimos mais acima) e buscava o desenvolvimento de todos harmônicos no que quer que fizesse:

Em cada atividade sobre o sistema ele [Sulerjitski] não falava apenas sobre a arte independente do ator, mas ele via no ator um ser humano vivo. E este “ser humano vivo” era o principal objetivo de preocupação. Não um pequeno-burguês autossuficiente, não um diretor fantasticamente humorado, mas corajoso, belo, com um pensamento sensato e razoável, uma simplicidade encantadora, em suma, alguém desenvolvido harmonicamente, eis como deveria ser o ator. E além disso, este ator deve falar apenas sobre o belo. Sempre chamar as pessoas para assuntos belos, não dar a elas a possibilidade de mergulhar no lodo da mesquinhez e da mentalidade pequenoburguesa. A arte do ator é um enorme meio de educação e elevação das pessoas (POLIAKOVA, 1970, p. 580, tradução nossa).

E é claro que tudo isso se alinhava automaticamente ao projeto do Primeiro Estúdio. Buscava-se o estético, mas sem nunca haver desprezo ou esquecimento do aspecto ético. Como dizia Sulerjitski, afinal, mais de uma vez recordado por seus alunos, “Sem ética, não há estética”. Aqui também se tratava de uma coisa só.

Embora eu, enquanto pesquisadora falha que sou, não tenha encontrado especificamente nenhum documento onde Stanislávski ou Sulerjitski dissessem utilizar das ideias presentes no conceito de *sobórnost* (ao menos nada onde eles mesmos mencionassem a palavra *sobornost* especificamente), creio ser possível eles terem sim se baseado neste conceito em sua forma de ver a arte teatral e vivê-la. Pelas seguintes razões: primeiro, porque eles eram visivelmente homens de seu tempo e conseguiam lutar contra o seu presente ou pegar dele o que lhes parecesse pertinente, conforme vimos ao longo de todo este trabalho. E visto que o conceito de *sobórnost* estava sendo debatido naquele tempo, pareceria viável eles terem se apropriado deste termo. Em segundo lugar, Sulerjitski e Stanislávski utilizavam de vocabulário muito próximo a essas ideias (teatro templo e ator sacerdote, por exemplo), e

tinham anseios muito próximos a toda essa ideia de *sobórnost* aqui exposta nesta última subseção, pois desejavam unir os atores, principalmente quando realizavam as viagens às terras de Evpatória. Por fim, caso estes argumentos não sejam suficientes, trago parte do que diz Ródina (1977, p.20, tradução nossa) em meu auxílio:

Um dos fenômenos mais significativos dos que surgiram no fluxo dos movimentos dos anos 1910 foi o Primeiro Estúdio do TAM. Ele em igual medida aspirava a se tornar um educador da alma humana e um laboratório de novas formas cênicas. É mais correto dizer que o primeiro constituía o objetivo e o segundo, o caminho para a sua realização. Assimilando as ideias do socialismo utópico no aspecto tolstoista delas, o Estúdio encontrou terreno para uma expressão contrária da crítica antiburguesa do mundo contemporâneo no sermão “O homem é irmão do homem”, na fé ingênua no triunfo natural do bem, na aspiração à “sobórnost” e a “jiznietvortchestvo” – e o entendimento confuso de que “uma festa de reconciliação” é impossível. Aberto em 1913⁴⁵⁶, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, ele combina em seus espetáculos da época inicial uma convicção absoluta – até a profundidade secreta da vida psicológica revelada – que ajuda a recriar com os atores jovens o “sistema” de Stanislávski, com uma ingenuidade natural, com amor pelo ser humano simples e comum. O “coletivo de correligionários” percebia a si mesmo como uma nova célula, ainda não nascida na sociedade. Os discípulos do estúdio, à semelhança dos do TAM na virada do século, mas com uma devoção quase religiosa à sua ideia, aspiravam fechar o público num círculo comum de experiências com os interpretes, fundir a sala e a cena em uma unidade fraterna de bons sentimentos, remover a fronteira entre a arte e a vida, para que o empreendimento do teatro de “iluminar os espíritos” começasse a sua encarnação de fato.

4.2 UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE SULERJÍTSKI UTOPISTA

A esta altura, já devem estar tão evidentes ao leitor todas as relações existentes entre o projeto do Estúdio e sua utopia contrária à Guerra que não desejo ficá-las repisando aqui: mostrando como o seu projeto realmente tinha as características apresentadas na seção sobre a utopia ou insistindo em que Sulerjítiski e Stanislávski eram alfaiates dispostos a mudar o mundo pela arte e não apenas propagar um corte novo de caças, para usar a imagem de Jerzy Szachi (1972) anteriormente apresentada.

Gostaria, portanto, apenas de trazer alguns poucos dados interessantes ainda não mencionados.

O primeiro deles é que Sulerjítiski aparece em alguns textos (tanto em francês quanto em russo) como sendo um destacado utopista. Na dissertação de Starkhóvski (1993) sobre a utopia teatral russa no início do século XX, por exemplo, o autor faz um levantamento do

⁴⁵⁶ Acredito que a autora esteja se referindo a sua abertura considerando a primeira apresentação feita ao público geral (“O naufrágio da Esperança”) em 1913.

caráter e das atividades realizadas por Leopold Sulerjítiski, ao mesmo tempo em que o inclui na história teatral russa como “um tipo clássico de ‘homem utopiano’”. De acordo com o autor, faziam parte de sua natureza o ensino, a pregação o devaneio utópico, a busca por lugares que lhe servissem como torres espirituais. os sonhos em conectar pessoas através do trabalho, a ideia de um homem natural.... Para ele, todos estes elementos são traços marcantes da personalidade de Sulerjítiski e o configuram como um óbvio utopista. O mesmo vemos no texto *Leopold Soulerjítiski et l'utopie des studios russes*, onde novamente o diretor é incluído como um utopista, a sua ligação com a pedagogia é ressaltada e sua figura, novamente ligada à de Tolstói e à da ideia de comunidades melhoradas. De acordo com Osinska (2013, p.245-6):

Ao contrário dos escritores e diretores de palco que o cercavam, ele não buscou tornar-se um verdadeiro artista-criador. Ele foi, antes de tudo, um pedagogo, um educador de jovens, um assistente de *mise en scène* ou um suporte e conselheiro para jovens atores ou diretores de cena [...] Evidentemente o pensamento de Lev Tolstói está na origem da ética que Sulerjítiski forjou e tentou incluir entre os 'estudiosos'. 'Súler' não apenas conhecia Tolstói, mas compartilhava suas convicções segundo as quais o homem deveria trabalhar para seu aperfeiçoamento moral. Ele alcançou este objetivo em sua vida pessoal e também no Estúdio, onde o nível de exigências éticas era bastante elevado. Como Lev Tolstói, ele considerava que o homem precisa de um contato direto com a natureza, que o trabalho físico na terra permite atingir um equilíbrio interior, mas que também é um fator necessário para a formação completa da personalidade. Sulerjítiski, como Tolstói, apreciava muitíssimo a naturalidade e a simplicidade dos camponeses e idealizava a atividade natural baseada no trabalho não especializado: segundo o escritor, as ocupações laboriosas diversas garantiam uma evolução harmoniosa do ser humano. Tanto na vida pessoal quanto nas atividades do primeiro Estúdio do Teatro de Arte, Sulerjítiski se esforçou por concretizar esta ideia: não fazer distinção entre o trabalho artístico e não artístico (os atores exerciam trabalho físico). As viagens para o campo serviam a esse propósito. Entre 1913 e 1915, 'Súler' organizou as famosas expedições do primeiro Estúdio, primeiro a Kanev no Dnieper, depois a Evpatoria na Crimeia: é aqui que, no terreno que Stanislávski comprou para eles, os 'estudiosos' aprenderam trabalhar a terra, construir e, sobretudo, a conviver segundo os princípios do falanstério ou da comunidade.

Posto isso, o segundo ponto a que preciso fazer menção é o fato de Sulerjítiski não ser considerado um covarde escapista ou uma pessoa que se escondia atrás da arte como forma de fuga da realidade indesejada. Mais de um depoimento traz a informação de que ele utilizava a arte como uma espécie de “arma”, um meio de enfrentamento e de exposição de seus ideais e desejo de confrontar seu tempo presente. Dentre os textos em que este aspecto aparece, trago o da atriz Serafima Birman (POLIAKOVA, 1970, p.614-5, tradução nossa):

Há um poema do poeta negro Hughes⁴⁵⁷, lembro-me de duas linhas dele: "E para que não haja lágrimas, abro a boca e rio." Era assim que Sulerjitski ria: um homem com um sentimento inato de vivacidade, dotado de humor e de amor-próprio, mas um homem que luta contra a desumanidade de sua época. [...] Sulerjitski chegou ao mundo da arte assustado com a realidade, tendo perdido a fé em suas forças para reconstruir a vida espontaneamente por meio de lutas políticas. Porém, ele continuou lutando: de um jeito diferente, mas continuou."⁴⁵⁸ Agora entendo perfeitamente como ele foi dilacerado pelas contradições, mas mesmo então, antes disso, nós, discípulos do estúdio, sentíamos sempre e com nitidez que Sulerjitski, assustado com a força bruta e terrível do tsarismo, mesmo assim estava disposto a opor-se contra essa força, ainda que fosse através da arte. Ele sonhava que um teatro perfeitamente organizado, pudesse combater a vulgaridade, a violência e a injustiça...

Ele sabia, é claro, que não existe a menor possibilidade de influenciar um gendarme através da arte. Mas 'nem toda a terra está em seu lote, titio', como diz Luká em 'No fundo'. E essa consciência manteve a energia de Leopold Antônovitch.

E quando agora me questiono: Sulerjitski *combatia* o lado sombrio da realidade por meio do teatro ou será que *fugia* do lado sombrio da realidade através desta arte, definitivamente não posso responder 'combatia', mas por nada no mundo vou permitir a mim ou a outros que chamem Sulerjitski de desertor. Protesto contra isso com todas as minhas forças. Seria uma injustiça considerar Sulerjitski um fugitivo da realidade. Ele corria dela não como um desertor que merece uma bala nas costas, mas como um lutador que deixa o campo da batalha da vida apenas mortamente ferido... Mas o fato de ele estar 'quebrado e enfraquecido', não é para o próprio Sulerjitski uma circunstância que atenua a sua culpa por se retirar da luta política contra o tsarismo. Ele não se perdoa por 'sair voando como um despojo negro para onde quer que seja'. E assim o trabalho no teatro, a arte, em sintonia com as forças progressivas da vida, vira para Sulerjitski, se não uma oportunidade de justificação, pelo menos uma oportunidade de preservar o sentido da própria existência.

Sulerjitski morreu em 1916. Acredito que eles não teriam rejeitado Sulerjitski no décimo sétimo ano, eles não o teriam rejeitado precisamente porque Sulerjitski procurou um *ser humano* assim no artista. A ética de Sulerjitski não é um "aperfeiçoamento" impreciso, é o armamento humano e civil, a mobilização do artista. E você não pode chamar de jeito nenhum de arma de chumbo ou de brinquedo, pois Sulerjitski lutou por uma arte honesta, por um homem de teatro honesto, por um artista-cidadão. Ele sabia que não recuperaria sua honra pelo arrependimento silencioso e, por isso, considerou como um valorosa nos últimos anos de sua vida curta a luta contra o mal, a vulgaridade e o interesse pela preguiça mental estava em nós, discípulos do estúdio.

⁴⁵⁷ Langston Hughes (1902-1967): poeta, romancista, dramaturgo, ativista social e comunista de origem americana.

Em terceiro lugar, aproveito para trazer à baila um comentário de Jerzy Szachi (1972) em *Utopias imaginadas* por meio do qual talvez seja possível compreendermos o porque de Leopold Sulerjítiski não ter abandonado o Estúdio e seu sonho, mesmo quando estava desiludido: “as pessoas inconscientes dos riscos não sabem perder: cada derrota, cada obstáculo empurra-as para o lado da resignação. A pessoa que sabe não ser tão fácil a vitória, consegue, em caso de fracasso, começar sempre de novo. Foi justamente disso que muitos utopistas não foram capazes.” Leopold Sulerjítiski, pelo contrário, permaneceu até o fim em seu estúdio, mostrando-se capaz de sempre recomeçar de algum modo e, com isso, não entrar para a lista de Szachi (1972) dos utopistas que desistiram na metade do caminho.

Por fim, para que possamos entender o porquê de termos nos dado ao trabalho de ler uma tese tão longa sobre esta personalidade, o estúdio almejado, e suas inter-relações com Tolstói, o depoimento de Maksim Gorki (POLIAKOVA, 1970, p.527, tradução nossa) talvez funcione como uma pequena luz a dizer o motivo disso tudo:

As cidades estão crescendo e pouco a pouco se adensa a camada de "trabalhadores braçais de cultura" (voluntários, artesãos e outras pessoas), que em todos os sentidos "servem" à melhoria, conforto e ornamento da vida burguesa. Este é um estrato bastante poderoso economicamente, heterogêneo, uma camada completamente desorganizada, impotente para criar qualquer ideologia própria, isto é, centenas de milhares de pessoas cuja energia é absorvida pelas condições sociais de nosso tempo da forma menos produtiva. Porém, cada vez com mais frequência, neste solo, nascem algumas pessoas incrivelmente talentosas, testificando sobre sua força e saúde espiritual.

Eis, por exemplo, o diretor do Teatro de Arte de Moscou que partiu recentemente: Leopold Antônovitch Sulerjítiski, um homem excepcionalmente talentoso, um homem que nasceu "para celebrar a existência". É preciso falar sobre ele, porquanto a sua vida é uma chama brilhante de poder notável, sua história consegue afirmar a fé no poder criativo da democracia urbana, um poder que é tão difícil de desenvolver e que, à medida que se desenvolve, enriquece um ambiente socialmente estranho.

Figura 16 – Fotografia. Sulerjítiski com seus alunos em Evpatória



FONTE: POLIAKOVA, 1970, p.572

5 CONCLUSÃO

Se as coisas são inatingíveis... ora!
 Não é motivo para não querê-las...
 Que tristes os caminhos, se não fora
 A mágica presença das estrelas!

Mário Quintana

“Onde está o sagrado para o homem do nosso tempo?” (TOLSTÓI, 2011, p. 91-3). O trabalho acabou, mas a pergunta de Tolstói continua ecoando dentro de mim: Onde ele está? Talvez, para isso, não haja uma resposta concreta. Entretanto, pensar sobre o que foi sagrado a outros, pessoas que admiramos e que vieram antes de nós como Stanislávski, Tolstói e Sulerjítiski, talvez já seja um primeiro passo para chegarmos a alguma resposta.

E por falar em perguntas e suas respostas, voltemos para algumas das questões iniciais desta pesquisa (já há quase trezentas páginas de distância)! Quanto a se teria o Primeiro Estúdio do TAM conseguido vencer a guerra através da arte? Direi que sim. Pelos espectadores que conseguiram fugir do ambiente de guerra durante o tempo em que respiravam em uníssono naquela pequena sala; direi que sim: pela força que tiveram atores e diretores para prosseguir em tempos de tanta barbaridade; direi que sim! Por que eles foram capazes não apenas de entrar em um barco e navegar, mas de levar gente com eles naquele momento. E tanta gente depois deles. Estão nos levando em seus barcos até hoje.

Quanto a outra questão, isto é, “Como, em um ambiente de guerra, cercado pela fome e falta de esperança, atores e público ainda encontravam ânimo para o fazer teatral?”, acredito ser possível pensarmos em mais de uma resposta. Entretanto, uma delas parece estar no fato de nenhum deles ter tido a ousadia de tomar a tarefa de se voltar contra a guerra na escuridão, em absoluta solidão. Foi preciso que houvesse união, parceria, solidariedade. Guiados pela ideia da importância de um trabalho em união, eles conseguiram ter ânimo para seguir. Evidentemente não é esta a única resposta, mas com certeza é uma delas.

Por fim, quanto à importância de Liev Tolstói para o estúdio e o teatro de seu tempo... Bem, não creio ser preciso dizer nada a este respeito. Se o meu trabalho tão longo não foi capaz de responder a esta pergunta, não serão algumas linhas agora a fazê-lo.

Definitivamente, creio ter sido uma grande aventura embarcar neste universo da utopia. É óbvio que um ingresso nesta área é doloroso, sobretudo quando vem acompanhado de contratemplos e descrições árduas, como no caso de uma Guerra como a de 1914, da qual eu tão pouco sabia antes de iniciar esta pesquisa. Além disso, ler sobre a utopia nos faz entrar em contato também com muitos autores de visão pessimista (do qual tão pouco falei aqui) ou,

quando não totalmente pessimista, ao menos em parte, apontando em alguns capítulos de seus livros para características muito distintas das de uma sociedade utopista: a falta de sonhos hoje em dia (WOLF, 2018); uma modernidade líquida, onde o individualismo é o que comanda e o coletivo é cada vez menos possível (BAUMAN, 2013); ou um mundo onde se substituiu a ideia de amor a Deus pela de amor por si mesmo (TODOROV, 2018).

Porem, não precisamos ir muito longe para pensarmos como estes autores. Às vezes, realmente, parece estarmos vivendo em um mundo sem sonhos ou sonhadores. E talvez nem precisemos ser de ler muito sobre utopias e distopias para chegarmos a essa conclusão: basta ligarmos a televisão ou abrirmos a página de um jornal para ouvirmos dados alarmantes sobre depressão, ansiedade, cada vez mais mortes por Covid-19, novas doenças que surgem, desgoverno, falta de vacina, suicídios em alta... Assim como não é fácil aceitar que no passado cerca de 20 milhões de homens morreram (e outros tantos ficaram desfigurados) por conta de uma guerra hoje vista como absurda, também não é fácil engolir que atualmente, em outubro de 2021, mais de 600 mil pessoas morreram devido à pandemia, só no Brasil⁴⁵⁹. Ou que há tanta miséria e falta de humanidade nesse mundo. De todo modo, seja por meio de livros ou de outras mídias, o fato é que muitas vezes terminamos de ler ou ouvir determinados textos ou notícias com a sensação de que, como diz Tolstói (2011), as pessoas cada vez mais se aferram à ideia de que, em suas vidas, a lei está não em amar e servir um ao outro, mas em lutar e devorar um ao outro. Sim: aquela frase “Lupus est homo homini lúpus”, o dilúvio chega, somos sugados para dentro dele e os grilos na lareira acabam ficando sozinhos, sem ninguém para ouvir sua canção baixinha. Acabamos, talvez, sentindo o mesmo medo que Stanislávski tinha de seu filho estar doente e do qual Sulerjítski tentou dissuadi-lo, consolando-o em uma carta ao dizer para não se preocupar com as notícias e com a epidemia do cólera que tanto o atormentava, pois “tudo vai ficar bem”.

A intenção de trazer este material todo sobre Leopold Sulerjítski para o meu trabalho, resvala em um ideal – eu talvez também seja um pouco idealista — de mostrar aos brasileiros de hoje o quanto o teatro russo possui histórias exemplares e que podem nos inspirar.⁴⁶⁰ Ainda mais no caso do Primeiro Estúdio do TAM, o qual viveu essa valiosa experiência (da qual eu tive a honra de servir como ponte para os leitores desta tese) de confrontar a Grande Guerra e e a busca por aquecer os corações das pessoas que iam ver suas peças. E se

⁴⁵⁹ No dia 10 de outubro de 2021 foram oficialmente contabilizadas 601.047 mil mortes no Brasil.

⁴⁶⁰ Escrevi um artigo falando sobre isso e a experiência online da Escola Macunaíma de Teatro. O artigo aborda a inspiração de Stanislávski em tempos de pandemia. Cf. MERINO, D.S.T. Por um teatro que seja vivo! Seguindo os passos de Stanislávski durante a pandemia. **Revista Caderno de Registro Macu**. n.17. São Paulo. 2020.

pensarmos em nosso cenário atual de pandemia, isolamento e depressão, a situação pode se tornar ainda mais valiosa por nos apontar caminhos ou, ao menos, a possibilidade de acordar e dizer “Sonhar ainda é possível”.

Se pararmos para pensar, o cenário da pandemia⁴⁶¹ também trouxe algumas crises muito parecidas com as do tempo da guerra em Moscou. Aqui, no Brasil, também muitos atores e diretores teatrais puseram-se a questionar-se sobre aspectos como: “Vale a pena continuar a fazer arte?” ou ainda “Se for para seguir em frente, que tipo de peças será melhor encenar num tempo tão amargo como o nosso? Peças sobre o governo? Sobre a pandemia? Ou algo leve e que nos tire de tudo isso?” Algumas instituições teatrais ou grupos brasileiros continuaram em movimento na medida do possível. Outras paralisaram completamente. Para citar dois exemplos de locais que tiveram a oportunidade de prosseguir e se agarraram a ela, volto a falar nos nomes do Teatro Escola Macunaíma⁴⁶² e da instituição Michael Chekhov Brasil⁴⁶³. A primeira, sediada em São Paulo e dirigida atualmente por Luciano Castiel, apoiou-se nos ideais do diretor Konstantin Stanislávski para não desistir e seguiu em frente pelo formato online, inclusive realizando duas Mostras teatrais gratuitas (uma em julho e outra em dezembro de 2020) com seus alunos por meio da plataforma Zoom. Ao mesmo tempo, na Michael Chekhov Brasil – que segue pela trilha dos ensinamentos do ator russo Mikhail Tchekhov – foram organizadas duas oficinas online chamadas pelos nomes de BASES e TRILHAS, onde seus participantes se debruçavam semanalmente sobre os conceitos teóricos da técnica Tchekhov, lendo textos do ator ou fazendo atividades práticas, ainda que à distância. Ou seja, se apoiando na experiência teatral russa de não esmorecer em tempos de crise ambos os estabelecimentos responderam afirmativamente à pergunta “Vale a pena continuar a fazer arte?” e não paralisaram suas atividades. O que nos mostra a importância de exemplos do passado como uma chave para enfrentarmos os nossos problemas atuais.

⁴⁶¹ Sobre o caso da pandemia, as visões são bastante contrastantes. Um ponto importante para lembrarmos sobre a pandemia é que ela tem nos afastado cada vez mais, já que “A tragédia é que neste caso a melhor maneira de sermos solidários uns com os outros é isolarmo-nos uns dos outros, sem nem sequer nos tocarmos”, como diz Boa Ventura de Souza Santos (2020, n.p.). Por outro lado, vemos como ainda é possível ter esperança quando lemos, por exemplo que: Uma profunda e nova noção de solidariedade se constitui e, simultaneamente, nos isolamos. É contraditório, mas é exatamente isso. As mãos dadas sem toque. A acolhida sem abraços. Estamos vendo o mundo pelas janelas. As ruas vazias. Os bares fechados. As escolas sem crianças. Mas talvez nunca tenhamos estado tão perto uns dos outros. Tão atentos”, do texto de Talíria Petrone (2020) indicado na bibliografia.

⁴⁶² O espaço Macunaíma foi inaugurado em 1974 e assumido por Nissim Castiel em 2 de abril de 1980. Com a sua entrada, passou-se a tomar Konstantin Stanislávski como o centro das atividades da escola.

⁴⁶³ O nome desta instituição – aliás, criada por Hugo Moss e Thais Loureiro em 2012 com sede no Rio de Janeiro – segue as regras de transcrição do inglês. Em meu artigo seguirei as normas do russo, chamando o ator doravante pelo nome de Mikhail Tchekhov.

Acredito em Vassíli Toporkov (2016, p.254) quando este diz que “O legado de Stanislávski deve ser minuciosamente estudado e apropriado como a arma mais eficaz na luta do front cultural, na luta por nosso grande ideal.” ; estou ao lado de Leopold Sulerjítiski (MERINO, 2019, p.179-80), quando diz que as melhores instituições artísticas são oásis, e que “é impossível viver sem tais oásis. Particularmente em tempos de guerra e depois deles, porquanto desperta-se a fera que há no homem. E, nestes tempos terríveis, não há pessoas mais felizes em todo o mundo do que aquelas que participam de um trabalho cultural tão sincero.”; leio sobre as experiências da escola teatral moscovita na tese de Paco Abreu (2020) e compreendo o quanto a Rússia tem a nos ensinar...

Traduzir cartas, diários e cadernos de anotações de Liev Tolstói, Leopold Sulerjítiski, Konstantin Stanislávski e Mikhail Tchekhov; encontrar dados sobre o papel humanista da arte na Rússia em tantos aspectos aqui abordados; repensar nossas relações com o Oriente e a natureza; compreender a importância do teatro em tempos de crise; visitar a importância do Teatro de Arte de Moscou no início do Século XX; ler a massa crítica e teórica dos russos e trazer um pouco de tudo isso para a língua portuguesa; estudar a Primeira Guerra Mundial e descobrir que mesmo durante esta época a arte continuou a fazer parte da sociedade; ver mais de perto a utopia, a *sobórnost*, a *jiznietvortchéstvo*... E por falar nisso, muito provavelmente deixei lacunas imensas em minha pesquisa, sobretudo no que diz respeito a estes dois últimos termos. No entanto, fazendo jus a essa ideia de espírito de concílio aqui exposta, aguardo ansiosamente que essas lacunas sejam preenchidas por futuros pesquisadores unidos nesta corrente interminável que é o conhecimento da arte teatral russa.

Tudo isso — a minha pesquisa e as que virão futuramente — encontra-se alinhado a outros materiais a que já temos em nosso país e abre campo de pesquisa para muito mais. Além disso, nos faz pensar acerca do papel transformador da arte e no fato de que:

Se não conhecermos o poder da arte como uma linguagem de transformação, estaremos perdendo um dos aspectos mais importantes desta linguagem. A arte atuando em conjunto com o mundo pode ser uma das maiores forças de transformação. Enquanto pensarmos que a arte é a cereja do bolo da vida, ao invés do fermento do bolo da vida, sempre estaremos perdendo algo da arte. (SARABHAI, 2010, apud RIBEIRO, 2019, p.14)

Faz também lembrar o que foi dito na epígrafe da introdução desta tese, aquela sobre os pássaros, pois enquanto houverem aves como Leopold Sulerjítiski viajando e nos mostrando caminhos e possibilidades, podemos seguir em frente (a utopia move a sociedade, lembremos disso).

Por fim, não espero que as pessoas sigam necessariamente os passos dos atores do Estúdio à risca ou que façam como Tcherkásski (2017) que trabalhou numa espécie de reconstituição do passado com os atores de seu próprio estúdio, de maneira a reviver de algum modo tudo o que os atores e diretores haviam vivenciado no Primeiro Estúdio do TAM. Não: talvez não seja preciso entrar por essa porta totalmente, mas apenas refletir sobre a sua existência, ou quem sabe, somente espiar lá dentro brevemente, já que encontra-se entreaberta. Porém, é claro: aos que desejarem reconstituir esta experiência e encenar as peças ou ir para sua própria Evpatória e olhar as estrelas, que sejam bem-vindos! Entrem: escancarem a porta, sem medo. A propósito, lembrem-se da porta “desenhada” mencionada pelo crítico Ostróvski de *O Grilo na Lareira*? Apesar ter sido considerada tão utópica a ponto de parecer a ele uma ilustração, é importante lembrarmos que alguém a fez; e se alguém do passado se deu ao trabalho de pegar um lápis e desenhar esta porta para que os outros possam adentrá-la.... Por que não?

REFERÊNCIAS⁴⁶⁴

ABREU, M. A. R. B. **Ser pedagogo**. Reflexões provocadas em diálogo com a Escola Russa de *pedagogia* teatral. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

АЙКХЕНВАЛД, Иú. Отрицание театра. Публичная лекция, прочитанная, под заглавием «Литература и театр», в Москве 16 марта 1913 г. (A negação do teatro. Palestra pública lida sob o título de “Literatura e teatro” em Moscou, dia 16 de março de 1913). *In: В спорах о театре: Сборник статей* (Nas disputas sobre o teatro: Coleção de artigos). М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/V_sporah/V_sporah/. Acesso em: 10 nov. 2020.

АНДРЕ́ИЕВ, L. **Король, закон и свобода** (O rei, a lei e a liberdade). Litres.ru, Domínio público, 2012. Disponível em: <https://www.litres.ru/leonid-andreev/korol-zakon-i-svoboda/chitat-onlayn/>. Acesso em: 25 ag. 2018.

АНДРЕ́ИЕВ, L. Conversa noturna. *In: Conversa noturna e outras histórias*. Tradução e introdução: Helena Kardash. São Paulo: Orel Books, 2019.

ARBOUSSE-BASTIDE, P. e MACHADO, L. Rousseau. Vida e obra. *In: ROSSEAU, J. Do contrato Social*. Ensaio sobre a origem das línguas. Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas: Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. v.1.

ASLAN, O. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BASSINSKI, P. **Tolstói: a fuga do paraíso**. São Paulo: Leya, 2013.

BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BECKER, A. **As cicatrizes vermelhas**. Primeira Guerra Mundial. França e Bélgica ocupadas. 1ª ed. Tradução: Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.

BELL, C. **Art and War**. International Journal of Ethics. v. 26. Nº.1. Oct. 1915. Disponível em: <https://www.jstor.org>. Acesso em: 10 dez. 2017.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGUER, H. **Потоп** (O dilúvio). Москва: Московское Театральное издательство, 1925.

BERGUER, H. **Потоп** (O dilúvio). Отдел распространения драматический произведений ВУОАП. Основной фонд (Divisão de distribuição de obras dramáticas VUOAP. Fundo principal), 1965.

⁴⁶⁴ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

BERNARDINI, A. (org) **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BERNARDINI, A. *Tolstoísmo e hinduísmo*. 1987. Disponível em: https://www.academia.edu/8068482/Tolsto%C3%ADsmo_e_Hindu%C3%ADsmo. Acesso em: 23 mar. 2021.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BERTONHA, J. F. **A Primeira Guerra Mundial: o conflito que mudou o mundo (1914-1918)**. Prefácio: Antônio Carlos Lessa. Maringá: Eduem, 2011.

BITTENCOURT, R. Tolstói, Nietzsche e a incompatibilidade axiológica entre a prática cristã e a ordem civilizatória. **Revista Ítaca**, Rio de Janeiro, v.16, p.62-85, ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/580> Acesso em: 15 abr. 2021.

BOLESLÁVSKI, R. **A arte do ator: as primeiras seis lições**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Antônio. A guerra dos trinta anos: imagens de um período de transição.– Artigo científico [s.l] [s.n], 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/309619698_A_Guerra_dos_Trinta_Anos_imagens_de_um_periodo_de_transicao Acesso em: 25 mai. 2020

BURNS, T.; CORNELSEN, E. (org). **Literatura e guerra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CANFORA, L. **1914**. Tradução: Aurora Bernardini; prefácio: Lincoln Secco. São Paulo: Edusp, 2014.

CADERNO de Registro Macu. Dossiê. Mikhail Tchekhov. ISSN 2238-9334. n.11, II semestre, 2017.

CADERNO de Registro Macu. O trabalho de si mesmo no papel através da ação. ISSN 2238-9334. n.15, II semestre, 2019.

CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (org.) **Teatro Russo – Literatura e Espetáculo**. São Paulo : Ateliê Editorial , 2011.

CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (org.) **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005:

CÉLINE, L.. **Viagem ao fim da noite**. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. – São Paulo, Editora Schwarcz: 1995.

CERPA, M. A. F. **A individualidade criativa do ator no trágico cotidiano**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CHEKHOV, M. **Para o ator**. Trad. Álvaro Cabral. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CHEKHOV, A. M. **El camino del actor**. Prefácio: Maria Knebel. 1.ed. Editora: Alba Editorial, 2016. *E-book*.

CHIAUÍ, M. Notas sobre utopia. **Ciência e cultura**, São Paulo, n. 60, jul. 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003. Acesso em 24 de janeiro de 2019.

CHKLÓVSKI, V. **Viagem Sentimental**. Tradução e notas: Cecília Rosas; apresentação: Bruno Barreto Gomide; posfácio de Galin Tihanov. 1. ed. São Paulo : Editora 34, 2018.

CLARK, C. F., **Os sonâmbulos: como eclodiu a Primeira Guerra Mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CLAYES, G. **Utopia: a história de uma ideia**. Tradução: Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

D'AGOSTINI, N. **Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DEFOE, D. **Robinson Crusoé**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Companhia, 2012. *E-book*.

DICKENS, C. **O grilo da lareira**. Tradução: Aldo dela Nina. São Paulo: Coleção Saraiva, 1966.

ECHENOZ, J. **14**. São Paulo: Editora 34, 2014.

EFROS, N. E. **Сверчок на печи**. Издание А. Э. Когана, 1918. p.5-44. Disponível em: http://www.teatr-lib.ru/Library/Efros_n/sverchok/. Acesso em: 12 jan. 2019.

FABRIS, A. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva (Editora da Universidade de São Paulo), 1987.

FABRIS, M. O futurismo em cena. *In: Cem anos de Futurismo – Do italiano ao português*. Organização: Sandra Bagno, Andréia Guerini, Patrícia Peterle. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FILHO, T. **Os cinquenta maiores erros da humanidade**. Rio de Janeiro: Axcel Books, 2004.

FRAME, M. Cultural Mobilization: Russian Theatre and the First World War, 1914–1917. **The Slavonic and East European Review**, v. 90, n 2, p.288-322, Modern Humanities Research Association, University College London, School of Slavonic and East European Studies, University College London, abr. 2012. <https://doi.org/10.5699/slaveastorev2.90.2.0288>. Disponível em: <https://www.jstor.org>. Acesso em: 17 de dez. 2017.

FREUD, S. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: **Obras Completas**. v. 12 (1914-1916). Tradução: Paulo César de Souza. p. 156-184. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FROMKIN, D. **O último verão Europeu**. Quem começou a grande guerra de 1914? Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

GILBERT, M. **A primeira guerra mundial: os 1590 dias que transformaram o mundo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2017.

GOMIDE, B. (org). Tolstói. **Revista de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina**. Fragmentos. v.21, n.1. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/2023>
 Acesso em: 20 abr. 2021.

GOMIDE, B. (org.). **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)**. Tradução: Cecília Rosas e outros. Coleção Leste. São Paulo: Editora 34, 2013.

GORDON, M. Michael Chekhov's Life and Work: A Descriptive Chronology. **The Drama Review: TDR**, v. 27, no. 3, The MIT Press, 1983, p. 3–21, Disponível em:
<https://doi.org/10.2307/1145457>. Acesso em: 28 mai. 2021.

GORKI, M. **Leão Tolstói**. Tradução: Rubens Pereira dos Santos. São Paulo: Perspectiva, 1983.

GRANDOLPHO, M. Michael Chekhov: um caminho para o trabalho com o Ator Criador. **Caderno de Registro Macu**. n.2, p.58-61, II semestre, 2012.

GUELTON, F. Guerra química: o front do terror. **História Viva**. Dossiê – A grande guerra, São Paulo, Ediouro Dueto Editorial Ltda. n. 128, p.23, jun./abr. 2014.

GUERASSÍMOVA, I. F. **Художественно-философское осмысление Первой мировой войны в русской поэзии 1914-1918 г. в историко-культурном контексте эпохи - автореферат**. (A interpretação artística e filosófica da Primeira Guerra na poesia russa entre 1914 e 1918. Resumo fornecido pelo autor). 2013. Disponível em:
<https://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-filosofskoe-osmyslenie-pervoi-mirovoi-voiny-v-russkoi-poezii-1914-1918-gg-v->. Acesso em: 4 abr. 2019

GUEVORKIÁN, A. V. e SYSSOIEVA, A. (org). **Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны**. Публикации, исследования и материалы (A literatura russa no contexto histórico cultural da Primeira Guerra Mundial). Москва, 2014. Disponível em: <http://ruslitwwi.ru/publications/02411-Politika-i-poetika-russkaya-literatura-v-istoriko-kulturnom-kontekste-Pervoj-mirovoj-vojny-Publikacii-issledovaniya-i-materialy-.html>. Acesso em: 6 mai. 2020.

GUIA A Primeira Guerra Mundial em 300 fotografias – 1. ed. São Paulo: On line Editora, 2016.

GUINSBURG, J. **Stanislávski, Meyerhold & cia.** 2. ed. revista. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUINSBURG, J. **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou.** Do realismo externo ao tchekhovismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

HAUPTMANN, G. **The reconciliation.** v.21. n.5. [s.l.⁴⁶⁵]. PoetLore,1910.

HECHT, E.; SERVENT, P. (org.). **O século de sangue.** 1914-2014. As vinte guerras que mudaram o mundo. Tradução: Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2015.

HEIJERMANS, H. **The Good Hope:** a drama of the sea in 4 acts. The library of the University of California. Los Angeles. Chicago: Dramatic Publishing Co., 1912. Disponível em: <https://archive.org/details/goodhopedramaofs00heijiala>. Acesso em: 5 fev. 2020.

HELLER, L.; NIQUEUX, M. **Histoire de l'utopie em Russie.** France: Presses Universitaires de France, 1995

HELLMAN, B. **Леонид Андреев в начале Первой Мировой Войны.** Путь от «Красного смеха» к пьесе «Король, закон и свобода» (Leonid Andreev no início da Primeira Guerra Mundial. O caminho de 'O riso vermelho' até a peça 'O rei, a lei e a liberdade'). p.71-88. Helsinki, 2009. Disponível em: <http://ruslitwi.ru/publications/0254-.html>. Acesso em: 16 ag. 2018.

HEMINGWAY, E. **Adeus às armas.** Trad. Monteiro Lobato. São Paulo, Companhia Editora Nacional: 1977.

HOBSBAWM, E. **Era dos Extremos:** o breve século XX: 1914-1991. Tradução: Marcos Santarrita; revisão técnica: Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IVÁNOV, A. **Первая мировая война в русской литературе 1914–1918 гг** (A Primeira Guerra Mundial na literatura russa 1914-1918). 2005. Disponível em: <https://www.dissercat.com/content/pervaya-mirovaya-voina-i-russkaya-literatura-1914-1918-gg-eticheskie-i-esteticheskie-aspekty>. Acesso em: 21 jan. 2019.

IVANOVNA, M. S. Летопись (Cronologia). In: SMELIÁNSKI, A.; SOLOVIOVA I.; EGOCHIN, O. (org.). М.: **Издательство Московский Художественный театр Второй:** Опыт восстановления биографии / (O segundo teatro de Arte de Moscou: experiência de reconstituição da biografia) Под ред., 2010. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/MAT2/biogr/>. Acesso em: 2 mar. 2021.

IZARRA, P. (org) **A literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanitas. FFLCH/ USP, 2001.

JIMENEZ, S. (org.). **El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariotes.** 1. ed. Mexico: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

⁴⁶⁵ [s.l.] sine loco – sem local identificado.

JUNGER, E. **Tempestades de aço**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KAUFFER, R. Turbilhão ao leste. **História Viva**. Dossiê – A grande guerra, São Paulo, Ediouro Dueto Editorial Ltda. n. 128, p.31, jun./abr. 2014.

KHUDENKO, E. A. **Проблема житнетворчества в русской литературе (романтизм, символизм)**. (O problema da *jiznetvortchestvo* na literatura russa (o romantismo, o simbolismo). [s.l.]: [s.n], [2012?]. Disponível em: <https://old.altspu.ru/Journal/vestbspu/2001/gumanit/PDF/hudenko.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2021.

KOCHAN, L. **Origens da Revolução russa (1890 -1918)** Tradução: Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

KRENACK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRIVANEC, E. Staging War. Theatre 1914-1918-online. In: **International Encyclopedia of the First World War**. Ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin: Berlin 2014. DOI: [10.15463/ie1418.10515](https://doi.org/10.15463/ie1418.10515). Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/staging_war_theatre_1914-1918. Acesso em: 30 de abril de 2019.

KNEBEL, M. **Вся жизнь** (Toda a vida). Ред. Н. А. Крымова, Предисл. П. А. Маркова. М.: ВТО, 1967.

KNEBEL, M. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. Organização, adaptação e notas: Anatoli Vassíliev. Tradução e notas adicionais: Marina Tenório e Diego Moschkovich. Revisão técnica: Natália Issáeva. Posfácio: Adolf Shapiro. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

KOUDELA, I. Apresentação do dos jogos teatrais no Brasil: 30 anos. In: **Revista de História e Estudos Culturais**. Fênix. v.7, ano VII, n.1, 2010. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/230>. Acesso em: 10 out. 2020.

LABAKI, A.; VÁSSINA, E. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015

LANGHANS, J. **Um caminho para a luz**. A montagem de *Hamlet* por Michael Chekhov. Tradução e introdução: Thaís Loureiro e Hugo Moss. [s.l.], [s.n.]⁴⁶⁶, 2015. Disponível em: <http://www.michaelchekhov.com.br/docs/UM%20CAMINHO%20PARA%20A%20LUZ%20Jobst%20Langhans.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2021.

LAO-TZU. **Tao-Te King**. O livro do sentido da vida. Tradução: Margit Martincic. Prefácio: Richard Wilhelm. São Paulo: Editora Pensamento, 1978.

LAZARIEVA, A. Iu. **Трансформация термина «соборность» в философии символизма на примере идеи создания «Соборного театра» Вячеслава Иванова**. [s.l.]: [s.n], [201-?]. Disponível em: <https://bookonline.ru/lecture/7-transformaciya-termina-sobornost-v-filosofii-simvolizma-na-primere-idei-sozdaniya-6>. Acesso em: 5 mai. 2021.

⁴⁶⁶ [s.n] sine nomine – editora não identificada;

LE NAUR, J. Quatro anos no buraco. **História Viva**. Dossiê – A grande guerra, São Paulo, Edíouro Dueto Editorial Ltda. n. 128, p.17-22, jun./abr. 2014.

LINCOLN, W. **Passage through armageddon**. The Russians in war & revolution. Simon & Schuster. Oxford University Press, 1986.

MARCONDES, D. **Textos básicos de ética: de Platão a Foucault**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MÁRKOV, P. A.. Первая студия мхт (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) (O Primeiro Estúdio do TAM – Sulerjítiski, Vakhtângov, Tchekhov) In: **O teatro: В 4 т. М.: Искусство**, 1974. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/Markov/Theatr_1/. Acesso em: 5 ag. 2019. Acesso em: 13 out. 2020.

MCLEAN, H. **Rousseau’s God and Tolstoy’s God**. In Quest of Tolstoy. Published by: Academic Studies Press, 2008.

MERINO, D.S.T. **Sulerjítiski: Mestre de teatro, mestre de vida**. Sua busca artística e pedagógica. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MERINO, D.S.T. Da Realidade à Utopia: O Impacto da Primeira Guerra Mundial Sobre o Teatro Russo em Fins de 1914. In: **Revista Slovo**, v.2, n.2. p.79-94. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/in-dex.php/slovo/article/view/23205>. Acesso em: 25 ago. 2020.

MERINO, D.S.T. Do conto “Conversa Noturna” ao artigo “Nesta Hora Terrível” de Leonid Andréiev. **Revista Cultura e Tradução**. v.6, n.1. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/49050>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MERINO, D.S.T. Por um teatro que seja vivo! Seguindo os passos de Stanislávski durante a pandemia. **Revista Caderno de Registro Macu**. n.17. São Paulo. 2020.

MORE, T. **Utopia**. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2017.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução: Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. Revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. – 9. ed. Brasília, DF: UNESCO, 2004.

MORIN, E. **Cultura e barbárie europeias**. trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MOSCHKOVICH, D. **O último Stanislávski em ação**: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935 - 1938). 2019a. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MOSCHKOVICH, D. O último estúdio de Stanislávski: uma abordagem histórica. **Revista Sala Preta**, Universidade de São Paulo. v.19, n.1, 2019b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156238>. Acesso em: 7 fev. 2020.

MOSCHKOVICH, D. **O último Stanislávski em ação: Ensaio para um novo método de trabalho.** São Paulo: Perspectiva, 2021.

MOURA, C. A. **Nietzsche: civilização e cultura.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MONCRIEFF, S. "The Cricket" in the Study. **Dickens Studies Annual**, Penn State University Press Stable, v. 22, pp. 137-153, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44371841>. Acesso em: 15 mai. 2021.

NASCIMENTO, R. A. **Tchekhov e os palcos brasileiros.** São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2018.

NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V. Введение. [s.l], [s.n], [19?]. On-line Библиотека. Disponível em: <http://www.xserver.ru/user/mvgdn/1.shtml>. Acesso em: 22 fev. 2021.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo.** De como a gente se torna o que a gente é. Edição comentada. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra.** Livro para toda gente e para ninguém. Trad. José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

NOGARE, P. **Humanismos e anti-humanismos.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.

OSTRÓVSKI, A. Сверчок на печи. 24 ноября 1914 г. (O grilo na lareira. 24 de novembro de 1914) *In: МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии* (Segundo TAM: Experiência de recuperação da biografia) / Под ред. И. Н. Соловьевой, А. М. Смелянского (гл. ред.), О. В. Егошиной. М.: Издательство «Московский Художественный театр», 2010. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/MAT2/biogr/#_Toc429218631. Acesso em: 25 nov. 2017.

ORTEGA Y GASSET, J. **A ideia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

OSINSKA, K. Leopold Soulerjitski et l'utopie des studios russes. *In: AUTANT-MATHIEU, M. (org.). Créer, ensemble.* Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX- XX siècles). p.243-257. Montpellier: L'Entretemps, 2013.

PALIEVSKY, J. ; URNOV, D. A Kindred Writer: Dickens in Russia, 1840-1990. **Dickens Studies Annual**, v. 43, Penn State University Press, 2012, p. 209–32, Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44372278>. Acesso em: 13 mai. 2021.

PARKHOMIÉNKO, T. A. Первая Мировая Война и интеллигенция России. **Journal of Cultural Research.** 2015. Disponível em: http://cr-journal.ru/files/file/04_2015_10_22_51_1428574971.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

PASTERNAK, B. **Doutor Jivago.** trad. Sonia Branco, trad. dos poemas Aurora Fornoni Bernardini. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ПЕРВАЯ Мировая война и участие в ней россии (1914 - 1918) Материалы тучной конференции. Часть I (A primeira Guerra Mundial e a participação da Rússia nela. Materiais de conferência científica. Parte I). Moscou: [s.n], 1994. Disponível em:

https://imwerden.de/pdf/pervaya_mirovaya_vojna_i_uchastie_v_nej_rossii_ch1_1994_text.pdf. Acesso em: 13 jan. 2020.

ПЕРВАЯ Мировая война и участие в ней россии (1914 - 1918) Материалы тучной конференции. Часть II. (A primeira Guerra Mundial e a participação da Rússia nela. Materiais de conferência científica. Parte II). Moscou: [s.n], 1994. Disponível em: https://imwerden.de/pdf/pervaya_mirovaya_vojna_i_uchastie_v_nej_rossii_ch2_1994_text.pdf f. Acesso em 13 jan. 2020

PERLOFF, M. **O momento futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da ruptura.** Tradução: Sebastião Uchoa Leite. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

PETRONE, K. **The Great War in Russian Memory.** Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 2011.

PETRONE, T. **(Re)nascido em Tempos de Pandemia: Uma carta à Moana Mayalu.** São Paulo: Boitempo, 2020. *E-book*.

PIACENTINI; FAVARI (org.). **Stanislávski revivido.** São Paulo: Giostri Editora, 2014.

PILNIÁK, B. **O ano nu.** trad. e notas de Lucas Simone; apresentação de Bruno Barretto Gomide; posfácio de Georges Nivat – São Paulo: Editora 34, 2017.

PLATÃO. **A Republica de Platão.** J. Guinsburg org. e trad. São Paulo: Perspectiva, 2018.

POLIAKOV, S. Gêneses et modèles des communautés artistiques. *In: AUTANT-MATHIEU, M. (org.). Créer, ensemble.* Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX- XX siècles). p.25-45. Montpellier: L'Entretiens, 2013.

POLIAKOVA, E. (org) **Повести и рассказы.** Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком (Novelas e Contos. Artigos e Observações Sobre Teatro. Correspondência. Recordações de L.A. Sulerjitski.). Москва: Искусство, 1970. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Sulerzhitsky/Suler/>. (Versão online sem imagens) Acesso em: 10 fev. 2018.

POLIAKOVA, E. **Театр Сулержиского.** Этика. Эстетика. Режиссура. (O teatro de Sulerjitski. Ética. Estética. Direção) Москва: Аграф. 2006.

POLKANOVA, M. (org.). **И вновь о Художественном. МХАТ в воспоминаниях и записях. 1901-1920** (E outra vez o Teatro de Arte. O TAM em recordações e anotações. 1901-1920). — М.: Аванитул, 2004.

POMORSKA, K. **Formalismo e futurismo.** A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético. São Paulo: Perspectiva, 1972.

QUINTANA, M. **80 anos de poesia.** Seleção e organização: Tânia Franco Carvalhau. São Paulo: Globo, 2008.

QUINTERO, N. **Os diários de juventude de Liev Tolstói, tradução e questões sobre o gênero de diário**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2011.

QUINTERO, N.; VÁSSINA, E. **Dialética de relações dialógicas de J.J. Rousseau e L. Tolstói**: dos textos autobiográficos às obras de ficção. *In*: ANAIS DO XIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 8-12 jul. 2013. 8.p. Campina Grande, PB. **Anais**. Universidade Estadual da Paraíba. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4260>. Acesso em: 25 mai. 2021.

RABELLO, B. **As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tolstói**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2009.

RAWLINSON, M. (org.). **First World War Plays**. London: Bloomsbury, 2014..

RAY, A. S. Tolstoy and Tagore. **Indian Literature**, v. 4, no. 1/2, Sahitya Akademi, 1960, pp. 68–81, Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23329356>. Acesso em: 10 mai. 2021

REMARQUE, E. M. **Nada de novo no Front**. Tradução: Helen Rumjanek. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

RIBEIRO, A. **Adolfo Gutkin**: a utopia multicultural e rebelde. São Paulo: Giostri, 2019.

RIPELLINO, A. M.. **O truque e a alma**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIPELLINO, A. M.. **Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda**. São Paulo: Perspectiva: 1971

RÓDINA, T. Русский театр предреволюционного десятилетия (“O teatro russo na década anterior à revolução”). *In*: **Русская художественная культура конца XIX – начала XX века**. (Cultura artística russa em fins do século XIX e início do século XX). /Ред.кол. А. Д. Алексеев, Б. Я. Барабаш, С. С. Гинзбург, Ю. С. Калашников, А. А. Сидоров, Г. Ю. Стернин, О. А. Швидковский. с.9-22. М.: Наука, 1977. Кн. 3. 1908 – 1917. Зрелищные искусства. Музыка. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Culture/08-17/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

ROUSSEAU, J. **Discurso sobre as ciências e as artes**. [s.l.]: [s.n], 2012. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Discurso-Sobre-Ci%C3%A7%C3%A9ncias-Jean-Jacques-Rousseau-ebook/dp/B00AGZFZWC>. Acesso em: 10 mar. 2021. *E-book*.

RUDNITSKI, K. Первая студия МХТ (O Primeiro Estúdio do TAM). *In*: **Русское режиссерское искусство: 1908 – 1917**. (A arte da direção russa: 1908-1917); М.: Наука, 1990. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/Rudnitsky/1908_17/. Acesso em: 23 nov. 2018.

SÁENZ, M. El pensamiento de Nietzsche en la construcción de la estética del futurismo y de la pintura metafísica. **Revista Uma Editorial, Mexico**, n.14, p.95-113. 2014. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México). Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/estnie/article/view/10748>. Acesso em: 10 abr. 2021.

SAINT-EXUPÉRY, A. **Um sentido para a vida**. Tradução: Maria Helena Trigueiros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SANTOS, B. V. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. São Paulo: Boitempo, 2020. *E-book*.

SANTOS, M. T. **Na Cena do Dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V. E. Meyerhold: 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

SCANDOLARA, C. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SCHNAIDERMAN, B. **Leão Tolstói**. Antiarte e rebeldia. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SHEFFIEL, G. **As grandes Guerras Mundiais**. Primeira Guerra Mundial, v. 8. – Coleção Folha. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2014.

SHOLOKHOV, M. **O Don silencioso**. Tradução: Miriam Campello. Rio de Janeiro: Record, 1987.

SHUBA, S. **Stanislávski em processo**: Um mês no campo - Turgueniev. 1.ed. São Paulo: Perspectiva: Teatro-Escola Macunaíma, 2016

SILVA, A. E. B. **Vakhtângov em busca da teatralidade**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SLONIM, M. **El teatro ruso**. Del Imperio a los Soviets. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

SMELIÁNSKI, A. **Профессия-артист** (Profissão-artista). [s.l.]: [s.n], [s.d.] Disponível em: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/professiya-artist-smelyanskiy>. Acesso em: 15 jan. 2021

SOLOVIOVA, I. N. **Художественный театр**: Жизнь и приключения идеи (O Teatro de arte: a vida e as aventuras da ideia). Ред. А. М. Смелянский. М.: Московский Художественный театр, 2007.

Disponível em: http://www.teatr-lib.ru/Library/Soloviova/life_idea/. Acesso em: 2 mai. 2021.

SOLOVIOVA, I.N. **Первая Студия. Второй МХАТ**. Из практики театральных идей XX века (O Primeiro Estúdio do Segundo TAM: da prática das ideias teatrais). М.: [s.n.], 2016. *E-book*.

SORÓKIN, G.V.; VERENTCHUK, A. S. Утопизм в сознании русской интеллигенции XIX – начала XX века (O utopismo na mente da intelligentsia russa do século XIX ao início do XX). Донской государственный технический университет, Ростов-на-Дону, Россия. n.2, 2017. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/utopizm-v-soznanii-russkoy-intelligentsii-xix-nachala-xx-veka>. Acesso em: 3 mar. 2021.

SORÓKINA, N.V. **Русская литература периода Первой Мировой Войны** (A literatura russa no período da Primeira Guerra Mundial) published 2005 by Tambov University Press. Disponível em : <https://cyberleninka.ru/article/v/russkaya-literatura-perioda-pervoy-mirovoy-voyny>. Acesso em: 17 ago. 2018.

STANISLÁVSKI, K.S. **Trabajos teatrales**. Correspondencia. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

STANISLÁVSKI, K.S. **Minha vida na arte**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, K.S. **Собрание сочинений**. Том 7. Письма (1886—1917) (Obras completas. v.7. Cartas (1886-1917)). [s.l]: Издательство Проспект, 2015. *E-book*.

STANISLÁVSKI, K.S. **O trabalho do ator**. Diário de um aluno. Tradução: Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

STARKHÓVSKI, S. V. **Автореферат диссертации на тему: Русская театральная утопия начала XX века** (Texto completo do resumo da dissertação com o tema: A utopia teatral russa no início do século XX). Moscou, 1993. Disponível em: <http://cheloveknauka.com/russkaya-teatrnaya-utopiya-nachala-xx-veka>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

STEPANOVA, G. A. **Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова** (A ideia da ‘sobornost teatral’ na filosofia poética de Viachesláv Ivánov). М.: ГИТИС, 2005. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/Stepanova_G_A/soborny/. Acesso em: 20 mar. 2021.

STITES. R.; ROSHWALD A. (org.). **European Culture in the Great War**. The arts, entertainment and propaganda, 1914-1918. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.

STROIÉVA, M. N. **Московский Художественный Театр** (O Teatro de Arte de Moscou”). In: **Русская художественная культура конца XIX – начала XX века**. (Cultura artística russa em fins do século XIX e início do século XX). / Ред. кол. А. Д. Алексеев, Б. Я. Барабаш, С. С. Гинзбург, Ю. С. Калашников, А. А. Сидоров, Г. Ю. Стернин, О. А. Швидковский. с.22-64. М.: Наука, 1977. Кн.3. 1908 – 1917. Зрелищные искусства. Музыка. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Culture/08-17/>. Acesso em: 18 set. 2020.

SULERJÍTSKI, L. Para a América com os dukhobors. Excertos de um relato de viagem. Tradução: Daniela S. T. Merino. **Revista Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, n.45. 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/article/viewFile/106528/61408>. Acesso em: 04 out. 2021.

SULERJÍTSKI, L. **Dos diários**. Tradução: Daniela S. T. Merino. **Revista Moringa**. Artes do espetáculo, João Pessoa, v.6, n.2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27190>. Acesso em: 8 jun. 2020.

SUSHKEVITCH, V.M. **Сверчок на печи**. Инсценированный рассказ Ч. Диккенса. Студия Московского Художественного Театра/ (O grilo na lareira. Conto encenado de Charles Dickens. Estúdio do Teatro de Arte de Moscou). Худож. и лит. ред. А. М. Бродского. Пг.: Издание А. Э. Когана, 1918. Disponível em: http://www.teatr-lib.ru/Library/Efros_n/sverchok/. Acesso em: 13 jan. 2019.

SWIFT, J. **Viagens de Gulliver**. Adaptação: Clarice Lispector. Clássicos da literatura juvenil, n.32. São Paulo: Abril, 1973.

SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1972.

TAGORE, R. **Gitanjali**. Oferenda lírica. Tradução: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulos, 1991.

TAGORE, R. **Sadhana**. O caminho da realização. São Paulo: Paulos, 1994.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda**. Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

TCHEKHOV, M. April 12, 1942: Lecture at labor stage, New York: The present state of the theatre - how to help it. Identifier: 2003-013/567. **MICHAEL CHEKHOV**. The actor is te theatre. Centre for Digital Scholarship. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/1087>. Acesso em 30 mar. 2021.

TCHEKHOV, M. **Путь актёра** (O caminho do ator). [s.l.]: [s.n], [201-?]. *E-book*.

TCHEKHOV, M. Recordações sobre Leopold Sulerjítiski. Tradução: Daniela S. T. Merino. **Revista Rus**, São Paulo. v. 11, n.15, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/168299>. Acesso em: 25 mar. 2021.

TCHERKÁSSKI, S. Forward – to early Stanislavsky! Or Reconstruction of Actor Training at the First Studio of the Moscow Art Theatre. *In: Stanislavski studies*, v.5, n.1, p.85-110, 2017.

TCHERKÁSSKI, S. **Stanislávski e o yoga**. Trad. Diego Moschchkovich. 1ed. – São Paulo: É Realizações, 2019.

TOLSTAIA, T. **Tolstoi, meu pai**. Recordações. tradução: Lia Corrêa Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1978.

TOLSTÓI, A. **O caminho dos tormentos. I**. Duas irmãs. Trilogia. Tradução: Miguel Urbano Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1966.

TOLSTÓI, A. **O caminho dos tormentos II**. O ano dezoito. Trilogia. Tradução introdução: Miguel Urbano Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

TOLSTÓI, L. N. **O que é Arte?** Trad. Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002.

TOLSTÓI, L. N. **Calendário da sabedoria**. São Paulo: Prestígio, 2005.

TOLSTÓI, L. N. **A morte de Ivan Ilitch**. Tradução, posfácio e notas: Boris Schnaidernan; texto em apêndice de Paulo Ronai. São Paulo: Editora 34, 2006.

TOLSTÓI, L. N. **O cadáver vivo**. Tradução: Elena Vássina; Graziela Schneider. 1.ed. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

TOLSTÓI, L. N. **O diabo e outras histórias**. Seleção e apresentação: Paulo Bezerra. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TOLSTÓI, L. N. **Padre Sérgio**. Trad. Beatriz Morabito. Coleção Prosa do Mundo; 5. São Paulo: Cosac Naify, 2010

TOLSTÓI, L. N. **Contos de Sebastopol**. Trad. Sônia Branco. São Paulo: Hedra, 2011.

TOLSTÓI, L. N. **Os Últimos Dias**. Organização: Elena Vássina. Tradução: Anastassia Bytsenko et al. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

TOLSTÓI, L. N. **Liev Tolstói Contos completos**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2015

TOLSTÓI, L. N. **Ressurreição**. Tradução e apresentação: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TONKONÓGOV, I (org.). **Эпизоды войны. Сборник рассказов участников войн и корреспондентов различных периодических изданий**. Собрал и. Тонконогов. (Episódios da guerra. Coletânea de contos de participantes de guerras e correspondentes de diversas edições periódicas. Reunião feita por I. Tonkonogov). Disponível em: <http://elibr.shpl.ru/ru/nodes/17832-tonkonogov-i-a-epizody-voyny-sbornik-rasskazov-uchastnikov-voyny-i-korrespondentov-razlichnyh-periodicheskikh-izdaniy-pg-1916>. Acesso em: 25 mar. 2019

TOPORKOV, V. **Stanislávski Ensaia**: memórias. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

TUCHMAN, B. **Canhões de agosto**. Prêmio Pulitzer de 1963. Tradução: Eliana Sabino. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994

TUCKER, A. Art and war. **The North American Review**, v. 208. n.754, p.423-426, Sep.1918. Disponível em <https://www.jstor.org> Acesso em: 10 de dezembro de 2017

TZU, S. **A arte da guerra**. Tradução: Antônio Celiomar Pinto de Lima. 3.ed. Coleção Vozes de Bolso. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

TODOROV, T. **A beleza salvará o mundo**: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Tradução: Caio Meira. 3.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2018.

TROTSKI, L. **Literatura e revolução**. Tradução e apresentação: Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

TROUSSON, Raymond. **Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes**. Barcelona: Ediciones Península, 1995.

UNIVERSIDADE de São Paulo. Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP** : parte I (ABNT) / Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica ; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora ; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro ... [et al.]. - 4. ed. São Paulo : AGUIA, 2020.

VASSINA, E. Lógica dos paradoxos: o Cadáver Vivo de Tolstói. **Revista USP**, São Paulo, v. 77 p. 188-194, EDUSP, 2008.

VÁSSINA, E. O teatro russo à luz dos problemas de recepção: abordagem semiótica. **Repertório**. Salvador, n° 20, p.39-45, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/5196175/O TEATRO RUSO %C3%80 LUZ DOS PROBLEMAS DE RECEP%C3%87%C3%83O ABORDAGEM SEMI%C3%93TICA](https://www.academia.edu/5196175/O_TEATRO_RUSSO_%C3%80_LUZ_DOS_PROBLEMAS_DE_RECEP%C3%87%C3%83O_ABORDAGEM_SEMI%C3%93TICA). Acesso em: 5 out. 2021.

WERNET, A. **A Primeira Guerra Mundial** (origens remotas e imediatas os exercícios e as batalhas; efeitos sociais e políticos). São Paulo: Contexto, 1994.

WOLFF, Francis. **Três utopias contemporâneas**. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

ZWEIG, S. (org) **O pensamento vivo de Tolstói**. São Paulo: Martins, 1965

ZALTRON, M.A. **Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/77183754-Michele-almeida-zaltron-imaginacao-e-desconstrucao-em-k-stanislavski.html>. Acesso em: 3 nov. 2019.

ZALTRON, M. A. **Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo**. São Paulo: Perspectiva: CLAPS, 2021.

ZALTRON, M.A. Stanislávski e Sulerjítiski: o teatro como meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade. *In*. **Revista Sala Preta**, Universidade de São Paulo. v.19, n.1, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156970>. Acesso em: 22 fev. 2021.

- **Sites visitados durante a pesquisa:**

АМФИТЕАТР. ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕРИОДИКА (Anfiteatro. Periódico teatral). Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека, 2008. Дизайн и разработка сайта — Studio Shweb. Disponível em: <http://ateatr.sptl.spb.ru/tp/journal-tii/>. Acesso em: 13 mai. 2021.

DISSERCAT. ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА ДИССЕРТАЦИИ (Biblioteca eletrônica de dissertações). 2009. Página inicial. Disponível em: <https://www.dissercat.com/>. Acesso em 4 abr. 2019.

ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА ФИЛОСОФИИ РАН. 2018. Página inicial. Disponível em: Электронная библиотека Института философии РАН. Acesso em: 8 mai. 2021. Sobre o conceito de sobornost, dentro desta biblioteca

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М.ГОРЬКОГО РАН. (Instituto de Literatura Mundial A.M. Gorki RAN.) Первая Мировая Война и Русская Литература. Политика и поэтика: историко-культурный контекст. (A Primeira Guerra Mundial e a Literatura Russa. Política e poética: contexto histórico e cultural), 2012. Página inicial. Disponível em: <http://ruslitwwi.ru/publications/0254-.html>. Acesso em: 04 out. 2021.

КОЛЛЕКЦИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ РОССИИ (Coleção da Biblioteca Pública do Estado da Rússia). Русский военный лубок. Первая мировая война (Lubok militar russo. Primeira Guerra Mundial), 2013. Página inicial. Disponível em: <http://vvpmy.shpl.ru/index.html>. Acesso em: 04 mar. 2020.

МИCHAEL CHEKHOV. The actor is the theatre. Centre for Digital Scholarship. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/1087>. Acesso em 30 mar. 2021.

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА СЕРГЕЕВА (Biblioteca Teatral de Serguêiev). s.d. Página inicial. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/>. Acesso em: 10 set. de 2021.

ЧЕЛОВЕК И НАУКА (Homem e ciência). Диссертации по культурологии, автореферат и диссертация на тему (Dissertações em estudos culturais, e resumo feito pelo autor da dissertação sobre o tema), s.d. Página inicial. Disponível em: <http://cheloveknauka.com/kulturologiya/teoriya-i-istoriya-kultury>. Acesso em: 04 de out. de 2021.

- **Filmes citados na introdução:**

A PROMESSA. Direção: Terry George. Produção: Eric Esrailian, Mike Medavoy, William Horberg. Intérpretes: Oscar Isaac, Charlotte Le Bom, Christian Bale, Daniel Giménez Cacho, Shohreh Aghdashloo, Rade Šerbedžija. [s.l.]: Open Road Films, 2016. (134 min), son., color.

CARLITOS nas trincheiras. Direção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Edna Purviance, Syd Chaplin, Jack Wilson, Henry Bergman, Albert Austin, Tom Wilson, John Rand, J. Parks Jones, Loyel Underwood EUA : First National Pictures, 1918. (36 min).

DOUTOR Jivago. Direção: David Lean. Produção: David Lean, Carlo Ponti. Intérpretes: Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Alec Guinness, Ralph Richardson, Tom Courtenay, Rod Steiger, Klaus Kinski. [s.l.]: Metro Goldwyn Mayer, Sostar AS, 1965. (197 min), son., color.

FRANTZ. Direção: François Ozon. Produção: Éric Altmayer, Nicolas Altmayer, Stefan Arndt, Uwe Schott. Intérpretes: Alice de Lencquesaing, Anton von Lucke, Cyrielle Clair, Johann von Bülow, Marie Gruber, Pierre Niney, Ernst Stötzner, Paula Beer. Alemanha, França. Mandarin et Compagnie - Mandarin Télévision, 2016. (113 min), son., color.

GLÓRIA feita de sangue. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick, Kirk Douglas, James B. Harris. Intérpretes: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou,

George Macready, Wayne Morris, Richard Anderson, Timothy Carey, Bert Freed, Joseph Turkel. Estados Unidos: 1957. (86 min).

МАЛЧИК русский (Menino russo). Direção: Aleksandr Zolotúkhin, Produção: Eduard Pichugin, Elena Zhukova, Aleksandr Sokurov. Intérpretes: Vladimir Korolyov, Mikhail Buturlov, Danil Tyabin, Sergey Goncharenko, Artyom Leshik, Filipp Dyachkov. Rússia, 2019. (72 min).

1917. Direção: Sam Mendes. Produção: Sam Mendes, Pippa Harris, Jayne-Ann Tenggren, Callum McDougall; Brian Oliver. Roteiro: Sam Mendes, Krysty Wilson-Cairns. Intérpretes: George MacKay, Dean-Charles Chapman, Mark Strong, Andrew Scott, Richard Madden, Claire Duburcq, Colin Firth, Benedict Cumberbatch. Reino Unido, Estados Unidos, 2019. (119 min), son., color.

- **Outras fontes de pesquisa:**

CNN Brasil. **O mundo Pós-Pandemia com Leandro Karnal – Relações Pessoais.** [s.l.] 18 abr. 2020. Entrevista concedida por Leandro Karnal às jornalistas da CNN Mari Palma e Tahis Herédia e à comentarista Gabriela Prioli. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDMAfc1ya1M>. Acesso em 20 abr. 2020.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO E CENTRO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E TECNOLÓGICA. **Colóquio de Pesquisas artísticas** – possíveis contribuições de Stanislávksi para o teatro contemporâneo. 23-26 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NKucuz4NWqA&t=2982s>. Acesso em: 28 mar. 2021.

ANEXOS

ANEXO A

O grilo na lareira

Autor: Charles Dickens

Tradução: Daniela S. Terehoff Merino

Texto base para a tradução:

SUSHKEVITCH, V.M. **Сверчок на печи.** Инсценированный рассказ Ч. Диккенса. Студия Московского Художественного Театра/ (O grilo na lareira. Conto encenado de Charles Dickens. Estúdio do Teatro de Arte de Moscou). Худож. и лит. ред. А. М. Бродского. Пг.: Издание А. Э. Когана, 1918. Disponível em: http://www.teatr-lib.ru/Library/Efros_n/sverchok/. Acesso em: 13 jan. 2019.

Conto

Os esboços pitorescos de cenário do primeiro e do segundo atos bem como dos figurinos para *O grilo na lareira* foram feitos pelo artista do Estúdio M.V. Libakov.⁴⁶⁷

Personagens

Autor	B. M. Sushkevítch
John Peerybingle	G. M. Khmara
Sra. Mary Peerybingle, sua esposa	M. A. Durássova
Tackleton – comerciante de brinquedos	E. B. Vakhtângov
Caleb Plummer – fazedor de brinquedos	M. A. Tchékhov
Bertha, sua filha	V.V. Solovióva
Um desconhecido	S. V. Popóv
Sra. Fielding	N.N.Bromlei
May, sua filha, noiva de Tackleton	A.V. Rebikova
Tilly Slowboy, criada dos Peerybingles	M.A. Uspénskaia
Fada-grilo	S.V. Guiatsintova
Criado de Tackleton	D.A. Zeland

⁴⁶⁷ Mikhail Vadimovitch Libakov (1889 – 1953).

ATO 1

Palco escuro, surgem sons: primeiro, a chaleira, entrando em ebulição; em seguida, o grilo; junta-se a eles uma música, que vai desaparecendo aos poucos com o início das palavras do leitor.

Leitor: Foi a chaleira quem começou. Que a sra. Peerybingle diga o que quiser. Não quero ouvir. Para mim, o importante é que sei e estou dizendo: foi a chaleira e ponto final. Foi ela quem começou e chiou durante cinco minutos antes do grilo começar a cantar : há exatos cinco minutos atrás pelo pequeno relógio holandês, que está no canto, à esquerda da lareira. Tudo bem, claro: não sou teimoso por natureza. Todos sabem disso. E, por essa razão, não vou me dar ao trabalho de discutir minha opinião com a senhora Peerybingle, nem que esteja totalmente confiante em mim. Nunca: de jeito nenhum. Mas, realmente, aqui a questão toda se resume a um fato. E o fato é justamente esse: que a chaleira começou faz cinco minutos – pelo menos cinco – antes de o grilo dar sinal de vida. Comecem a discutir comigo e direi que foi há dez minutos atrás. Deixem-me contar como foi tudo. A coisa se passou no crepúsculo. O dia estava húmido e frio. A senhora Peerybingle pegou a chaleira e foi enchê-la na dorna do pátio. Voltando ao quarto, tirou os sapatos e colocou a chaleira sobre o fogo. A princípio, a chaleira se comportou de forma insuportável. Colocou as mãos nos quadris, entusiasmada e, com uma zombaria petulante, ergueu o nariz na direção da sra. Peerybingle como se dissesse: “Não vou ferver. Não ferverei por nada, nem que a senhora me corte”. Porém, aos poucos, a chaleira foi se aquecendo no foguinho e o seu humor, ficando agradável e sentimental. Ela já não conseguia barrar os glu-glus satisfeitos que chegavam até a sua garganta e começou a soltar roncões ocasionais pelo narizinho, matando, aliás, seus impulsos no estágio embrionário: como se não estivesse muito decidida a se desfazer da sua hipocondria individual para virar um ser alegre simples e comum. Mas depois de duas ou três tentativas de sufocar em si mesma o sentimento especial de sociabilidade, ela finalmente deixou para trás todo o comedimento e entoou uma canção tão alegre e pungente, que provavelmente não existirá igual nem nos sonhos de algum rouxinol bobo e chorão. Essa cançãozinha era agradável e principalmente de uma simplicidade extraordinária. Sem sombra de dúvida vocês compreenderiam tudo até a última nota, como se estivesse num livro impresso. E eu também. Bem melhor do que muitos livros (*começa uma música – a melodia da chaleira*). A chaleira cantou. A noite está escura. O caminho também; e coberto por folhas mortas. Há uma neblina

cinza sobre a cabeça e debaixo dos pés, lama e sujeira. O céu sombrio não alegra o olhar de ninguém; apenas no oeste há uma faixa rubra escura: o sol e o vento arrebataram as nuvens. Ficaram zangados porque elas trouxeram para a terra este tempo. Um campo aberto amplo se estende como uma contínua cortina negra. Postes de estrada foram congelados; o caminho foi arrasado: não há gelo ou água – nem uma coisa e nem outra: não dá para compreender nada. Mas que assim seja. Ele vem vindo: apesar de tudo, ele continua. (*Na música, a melodia do grilo*) E de repente, do nada, o grilo arrancou alto de verdade desse jeito: feito um coro inteiro. A chaleira estava terminando o seu solo sem poupar esforços, mas o grilo apesar de tudo venceu; tomou e segurou a primeira voz para si mesmo. (*A música não dá em nada*). Mas pelo visto a chaleira não quis entender que o grilo abafava o seu canto: e esse foi o seu ponto fraco. Começou o verdadeiro salto em direção ao prêmio. O grilo está uma milha inteira a frente. A chaleira tenta alcançá-lo e uiva, como um enorme pião. O grilo segue adiante.... A chaleira não diminui o passo e nem pensa em se render. O grilo acelera a marcha. A chaleira não se apressa, tampouco fica para trás. Sem dúvida o grilo deseja destruir a adversária.... A chaleira não tem a intenção de se render.... Ambas as vozes se confundem e misturam nesta corrida desenfreada e é impossível decidir com precisão ou proximidade de quem é o prêmio, dizer qual dos dois venceu. Mas uma coisa é certa: a chaleira e o grilo, de algum jeito desconhecidos misteriosos, se uniram visivelmente num único desejo: (*começa o terceiro número da música*) num só e único momento os dois transmitiram sua canção alegre e convidativa a um longo clarão da vela e enviaram-na com este clarão através da janela para o caminho escuro. O ágil raio caiu ali, sobre o homem que estava se aproximando neste minuto do casebre iluminado; e num piscar de olhos contou-lhe toda a sua essência, soando: “Seja bem-vindo. Volte para casa, amigo querido.”

A música cessa.

CORTINA

Estão em cena a sra. Peerybingle (Amorzinho⁴⁶⁸) e Tilly Slowboy, debruçadas sobre o berço do bebê. Fora de cena ouvem-se os guizos de uma carruagem que se aproxima e vozes vagas. John aparece à porta. A sra. Peerybingle vai ao seu encontro com a criança nos braços.

1. John, Sra. Peerybingle e Slowboy.

Sra. Peerybingle: Ora, ora, John, de que jeito você está! Veja só com o que se parece.

John Peerybingle: Você está certa, meu amorzinho, está certa. Olha só, é que acontece o seguinte: não dá dizer que o tempo seja bem o de um verão. Então isso aqui não é de surpreender.

Sra. Peerybingle: Por favor, John, não me chame de Amorzinho, eu não gosto disso.

John: E o que você é então, se não é um amorzinho? Amorzinho: ainda mais com esse “inho”... Não, é melhor não falar isso ou então não vai dar certo. Sabe, eu realmente não estava zombando nem um pouquinho; mas sem dúvida estive por um fio de zombar.

Sra. Peerybingle: Bem, John, diga a verdade: por acaso não é uma gracinha? Olha como ele dorme de um jeito encantador.

John: Muito. Realmente encantador. E ele pelo visto dorme sempre.

Sra. Peerybingle: Que nada, John. Será possível⁴⁶⁹ que você diga isso.

John: Ah... Eu só pensei... É que ele está sempre de olhos fechados... Ei. O que é isso?

Sra. Peerybingle: Meu Deus, John. Como você assusta as pessoas.

John: Olhe só para ele. Acha mesmo que ele está bem, remexendo os olhos desse jeito horrível? Olhe. Veja como ele pisca os dois olhos de uma vez. E a boca? O que ele está aprontando com a boca? Por que motivo a escancara ela desse jeito? É um peixinho dourado, sem tirar nem pôr.

⁴⁶⁸ Usa-se aqui a palavra *Малютка* (*maliútka*) que tem por tradução “criancinha”, “nené”, “bebê” e outros substantivos que expressam uma maneira carinhosa de o marido chamar a sra. Peerybingle. Opto por “amorzinho” devido ao sufixo “inho” presente na palavra e importante para a tradução da primeira cena. A ideia é transmitir que se trata de algo pequenino, tal como vemos ocorrer no original por meio de “Малю”.

⁴⁶⁹ A expressão utilizada aqui é *Христос с тобой* (*Khristós s tobói*), literalmente “Cristo esteja contigo”.

Sra. Peerybingle: Você não é digno de ser pai, é o que eu lhe digo. Aliás, de onde você tirou, tolinho, que as crianças costumam se preocupar com alguma coisa? As doenças infantis são raras, você não vai se lembrar do nome de nenhuma.

John: Não vou, amorzinho; é verdade. Não sei nada sobre isso: não é da minha alçada. Agora de repente um vento roçou em mim e estou certo: é o vento mais desagradável, o nordeste; ele soprou direto no meu rosto o caminho todo até chegar em casa.

Sra. Peerybingle: Ah, é mesmo o meu pobre velho. Realmente é o nordeste. Tilly, pegue esse nenê precioso enquanto vou ajudar o John a arrumar as encomendas e servir o chá. Oh, minha gracinha, meu pequerrucho. Eu o beijaria inteirinho. Pegue-o, Tilly, antes que eu o aperte todo. Espere um tiquinho: vou só preparar o chá e num piscar de olhos ajudo você a arrumar tudo. Você vai ver, vou trabalhar como uma abelhinha. “A abelhinha anda o dia inteiro atarefada”, etc. Lembra? Aposto que você estudou “A abelhinha” quando foi à escola, John.

John: Estudar até estudei: só não dá pra dizer que tenha aprendido. Uma vez, é verdade, quase aprendi; mas aí larguei no meio: dava na mesma conseguir ou não.

Sra. Peerybingle: Quase aprendeu. Ah, você, meu querido, velhinho e bobinho. *(John sai)* Vá, John. Pronto. Aqui está o seu chá. E aqui o pernil: puro osso e nada mais. Ainda dá pra juntar alguns restos. Ai está a manteiga, um pão delicioso e veja que crosta excelente. Bom, parece que é tudo. E aqui está a cesta para as encomendas miúdas, se você tiver. Certo, mas onde está você, John? Vá, não perca tempo, Tilly: desse jeito a criança vai acabar caindo no fogo. *(Sai para o pátio).*

2. Tilly (sozinha)

Por acaso é possível deixar essa criancinha valiosa cair no fogo?

Batem as horas com o cuco e a música.

Sra. Peerybingle *(fora da cena):* Boxer, fica, fica, meu amigo fiel.

John e a Sra. Peerybingle trazem uma cesta com as encomendas.

3. John, a Sra. Peerybingle e Tilly.

John: Veja só como ele está hoje. É verdade, acho que nunca cantou desse jeito antes.

Sra. Peerybingle: Isso é um bom sinal, John. Ele nunca canta em vão. Você vai ver como está profetizando a felicidade para nós.... Feliz aquele que tem um grilo em sua lareira. Sabe, John, quando foi a primeira vez que ouvi essa voz alegre? Foi exatamente naquela noite em que você me trouxe para esta casa: quando me trouxe como sua senhora para cá, minha nova casa. Logo vai fazer um ano que isso aconteceu. Você se lembra, John?

John: Claro que lembro: como não?

Sra. Peerybingle: A sua cançãozinha foi então para mim um encontro tão alegre! Ela me animou tanto naquela ocasião. Prometeu tantas coisas para o futuro. Parecia estar dizendo: “Ele vai ser bom e carinhoso com você; ele sabe que você é jovem e não espera encontrar uma cabeça velha e racional sobre os ombros da pequena esposa desmiolada.”, e eu temia tanto isso naquele tempo, John. Mas o grilo me disse a verdade. John, você sempre foi o melhor e mais amoroso dos maridos. (*começa a selecionar as encomendas*) Sua casa me trouxe felicidade, John: e é por causa disso que eu amo o grilo.

John: Bom, então eu também o amo, amorzinho; também o amo.

Sra. Peerybingle: Eu o amo, o amo pelas tantas vezes que o escutei e pelos pensamentos sublimes que a sua cançãozinha feia me traz. Quantas vezes ao entardecer, John, quando eu me sentia um pouco sozinha e triste – isso foi antes de chegar o nosso pequenino e animar a casa toda – quantas vezes, quando acontecia de eu refletir sobre como você ficaria sozinho se eu morresse e como eu seria triste no outro mundo se compreendesse que você ficou só, meu querido; quantas vezes nesses minutos a sua cançãozinha me lembrou de que logo logo eu ouviria uma outra vozinha querida? E todas as minhas inquietações desapareciam, como num sonho. Quando eu temia – e naquela época eu tinha medo disso, John, porque era jovem demais... Quando eu temia que nós dois pudéssemos formar um casal ruim – porque eu era ainda muito novinha e você por anos me serviu mais como tutor do que como marido –, quando eu pensava que talvez, independentemente dos seus esforços e orações mais calorosas, você nunca aprenderia a me amar como desejava, então essa cançãozinha me animava apesar de tudo e me dava fé no futuro...

John: Para mim também. Mas como você pode dizer isso agora, amorzinho? Tentei aprender a amar você. Como pode dizer isso? Sim, aprendi a amar você bem antes de trazê-la para casa como a sua pequena dona e senhora deste grilo.

Sra. Peerybingle: Hoje isso é só uma coisa sem importância, John. Mas acabo de ver algumas trouxas no carrinho. Claro que com trouxas são maiores as preocupações; mas você recebe bem por elas, então não temos do que nos queixar. É verdade. E depois, você provavelmente distribuiu mais algumas encomendas pelo caminho.

John: Oh, sim, bem mais.

Sra. Peerybingle: Mas o que há nesta caixa redonda? Meu Deus! John. É um bolo de casamento.

John: O quê? O quê? Pois é, não dá pra esconder um bolo de casamento de uma mulher. Um homem nunca teria adivinhado, mas uma mulher! Você pode ocultar dela um bolo de casamento em uma caixa de chá, dentro de um pequeno barril de arenque em conserva, debaixo de um colchão ou outro lugar impróprio, que realmente ela vai acabar descobrindo.

Slowboy: Como é que as mãezinhas deles reconhecem as caixas com tanta astúcia, quando os seus paizinhos as trazem para casa?

John: Sim, é um bolo de casamento. Eu busquei pra eles na confeitaria.

Slowboy: Será que criancinhas iriam à confeitaria atrás de bolos de casamento?

Sra. Peerybingle: E que peso. Acho que comporta cem libras. Para quem é isso, John, e de quem é?

John: Leia a dedicatória; aqui está, deste lado.

Sra. Peerybingle: Como? Não pode ser, John!

John: Sim, quem poderia imaginar isso?

Sra. Peerybingle: Será possível, será mesmo que é ele? Será possível, o Gruff e Tackleton, o comerciante de brinquedos?

John: Ele mesmo.

Slowboy: Será possível, será mesmo que são eles, os Gruffes e Tackletons, os comerciantes de brinquedos?

Sra. Peerybingle: Quer dizer que no fim das contas vai virar realidade. Imagine só, John. Nós duas éramos amigas na escola. Como ele é velho, John; e não combina com ela. Esse Gruff e Tackleton nojento é quantos anos mais velho do que você?

John: Quanto chá vou beber hoje é o que eu gostaria de saber; Quantas xícaras a mais do que Gruff e Tackleton, que bebe quatro por vez. Veja que não estou ansioso pela comida: como pouco, mas em compensação, sempre com prazer. Amorzinho, amorzinho. E o chá?

Sra. Peerybingle: Aqui estão todas as encomendas, John. Estão todas aqui.

John: Ah, eu... O que eu fiz! Realmente esqueci por completo do velho.

Sra. Peerybingle: De que velho?

John: Ah, ali, no carrinho. Quando olhei para ele da última vez, estava dormindo no meio da palha. E depois, quando nós chegamos, acabei me lembrando dele duas vezes, mas de alguma forma ele acabava fugindo da minha cabeça. (*Sai correndo. No pátio: Ei, o senhor, Sir. Entre. Venha conosco.*)

Entram John e o desconhecido – ele veste uma sobrecasaca polo longa e marrom, com uma cartola, e tem uma longa barba cinza.

4. Os mesmos e o desconhecido.

John: Então, *sir*⁴⁷⁰, o senhor tem um sono épico⁴⁷¹, é preciso reconhecer. Dormiu tanto que eu quase perguntei se tinha virado pedra, mas na hora lembrei que isso era um gracejo e pra mim, no fundo, dava no mesmo se eu não perguntasse. Realmente, foi por um fiozinho que não perguntei. Um pouco mais e teria perguntado, por Deus. (*o desconhecido se aproxima da lareira, bate no chão com um bastão que se abre e se transforma numa cadeira; senta-se*). Está vendo? Ele estava sentado exatamente desse jeito quando o encontrei no caminho: tal como um poste e quase tão surdo como um.

Sra. Peerybingle: Sentado ao ar livre, John?

⁴⁷⁰ Usa-se o tratamento *sir* em vários momentos da peça. Preferi mantê-lo, ao invés de trocar por *senhor*.

⁴⁷¹ Em russo o autor utilizou a expressão “богатырский сон”, que poderia ser traduzida também por “sono de bogatyr”. A ideia original se refere aos bogatyrs, heróis eslavos descritos nos velhos poemas épicos eslavos, chamados de bylinas. Preferi “sono épico” por manter de certa maneira a ideia original, mas estar mais próximo da nossa cultura.

John: Ao ar livre. Isso foi no crepúsculo. Quando eu estava chegando perto me deu 18 pences⁴⁷² e disse: “Pegue, pelo lugar”; sentou na caleche e como você vê, veio parar aqui.

O desconhecido se levanta.

Sra. Peerybingle: Parece que ele está se preparando para partir, John.

Desconhecido: Permitam-me ficar com vocês enquanto estão vindo atrás de mim. Não se preocupem com a minha pessoa. (*O desconhecido toma assento, coloca os óculos, pega um livro e põe-se a ler*). É sua filha, benfeitor?

John: Esposa.

Desconhecido: Sobrinha?

John: Espo-osa.

Desconhecido: Esposa! Isso mesmo. Que jovem. A criança é de vocês? (*John acena com a cabeça*). É menina?

John: Menino-o.

Desconhecido: Parece ainda bem pequeno, não?

Sra. Peerybingle: Dois meses e três di-ias. Hoje é a sexta semana desde que foi vacinado contra a varíola. Foi maravilhoso começar a cuidá-á-lo. O doutor disse: uma criança com saúde notável. A altura e o peso não estão menores do que a média aos cinco meses. Entende tudo de um jeito admirá-ável. E, você não vai acreditar, já dá para pegar suas perni-inhas. (*aos saltos e com exclamações semelhantes a espirros ou fungadas, Slowboy troaz a criança até o desconhecido*)

John: Espera. Parece que vieram nos visitar: alguém está forçando a porta. Abra, Tilly. (*Antes que Slowboy chegue até a porta, esta se abre. É Caleb.*)

5. Os mesmos e Caleb

Caleb: Boa noite, John. Boa noite, minha senhora. Boa noite, Tilly. Boa noite, senhor desconhecido. Como vai a saúde do rapazinho, madame? Como o Boxer tem se comportado?

⁴⁷² Forma de divisão da libra esterlina, que é a moeda oficial do Reino Unido desde 1971 e que se divide em 100 pences. Antes desta data, uma libra valia 240 pences.

Sra. Peerybingle: Estão todos bem, Caleb. Para se convencer disso, o senhor só precisa olhar para o precioso pequerrucho.

Caleb: E para a senhora. Para a senhora. Ou, então, pelo menos para o John; e para a Tilly também. Do Boxer já não posso falar.

John: Aparentemente o senhor está com muito trabalho agora, Caleb.

Caleb: Bastante, enfim, John. Bastante, enfim. As arcas saíram rápido. Queria muito aperfeiçoar o Noé com a família, mas não sei como fazer isso pelo preço que estão custando. Seria muito bom se desse para identificar imediatamente quem é Sem e quem é Cam⁴⁷³ e quais são suas esposas. Mas até mesmo os maridos não estão bons. Eles acabaram ficando grandes demais em comparação com as palavras... Ah, sim, John, o senhor trouxe algo para mim?

John (*tirando do bolso do paletó um vasinho de flores cuidadosamente embrulhado*). Aqui está. Nenhuma folha ficou amarrotada e todas as flores estão em botões.

Caleb: Obrigado.

John: Só que foi muito caro, Caleb, muito mesmo. Não é a época.

Caleb: Sem problemas. Não importa o valor, eu pagaria o que fosse preciso. Não tem mais nada, John?

John: Tem mais uma caixinha pequena. Agora. Aqui está. Pegue.

Caleb: “Para Caleb Plummer”. Cui-da-do. O que isso quer dizer, John? Bem, já para isso não tenho dinheiro. Certamente não é para mim.

John: Que dinheiro... Trate com cuidado. Com certeza tem algo frágil.

Caleb: Ah, sim... assim, desse jeito: agora compreendo. Tratar com cuidado. Pois é, sim, é para mim. Bem que poderia ter dinheiro aqui. Se meu querido rapaz que foi atrás de ouro nas Américas⁴⁷⁴ estivesse vivo, John! John, o senhor o amava como a um filho, não é verdade? Aliás, pode não responder: eu sei que é. “Para Caleb Plummer. Cuidado”. Assim, assim:

⁴⁷³ Menção a dois dos três filhos de Noé. De acordo com o relato Bíblico do Gênesis, Noé teria tido três filhos, Sem, Cam e Jafé.

⁴⁷⁴ Aqui a tradução correta e completa seria “terra do ouro na América do Sul”. Por deixar o período muito longo, optei por manter apenas a ideia por meio de

cuidado completo. São os olhos de boneca para o trabalho da minha filha. Seria ótimo, John, se eu pudesse dar a ela nesta caixinha olhos bons de verdade.

John: Ah, seria ótimo!

Caleb: Obrigado pelas palavras bondosas, velho amigo. Pois imagine que ela jamais verá estas bonecas, que ficam arregalando seus olhos para ela o dia inteiro, deixando o coração partido de tristeza. Ah, sim, ainda preciso pagar a comissão. Quanto lhe devo, John?

John: Vamos: pergunte mais uma vez e eu pagarei sem cerimônia. Veja só, amorzinho. Estive sem dúvida por um fio de gracejar, mas...

Caleb: Então que seja do seu jeito. O senhor sempre foi um bom homem, John... Agora, ao que parece, é tudo.

John: Ainda não, ainda tem mais uma coisa.

Caleb: Verdade, há algo para o patrão. Ah, é isso mesmo: de fato eu passei para buscar isso; acontece que estou com a cabeça toda confusa por causa dessas arcas. Mas ele mesmo ainda não buscou?

John: Onde ele... Agora ele anda ocupado com galanteios.

Caleb: Como assim? Ele queria vir sem falta. Até me mandou voltar pelo lado direito da rua para não nos cruzarmos. Aposto que está vindo agora. Aliás, vamos: é melhor eu ir embora... Minha senhora, não ficará com raiva se eu der um beliscão no rabo do Boxer?

Sra. Peerybingle: Que pergunta estranha, Caleb.

Caleb: Aliás, não é necessário. Ele provavelmente não vai gostar disso. Veja só, nós recebemos um pequeno pedido de cachorros que latem e eu precisaria me aproximar da natureza, já que isso é possível por seis pences. Mas não vale a pena. O que eu perguntei dá pra fazer sem isso. Adeus.

Entra Tackleton.

6. Os mesmos e Tackleton

Tackleton: Ah, o senhor está aqui. Espere um minutinho, vamos juntos. John Peerybingle, meus cumprimentos. Meus cumprimentos à sua esposa graciosa. A cada dia mais bonita... e mais jovem... Aí é que está o problema.

Sra. Peerybingle: Com certeza eu me surpreenderia de o senhor inventar de fazer elogios, senhor Tackleton, se sua nova situação não tivesse me explicado isso.

Tackleton: Ah, a senhora já soube.

Sra. Peerybingle: Sim, fui obrigada a acreditar.

Tackleton: E foi difícil fazê-lo, imagino.

Sra. Peerybingle: Muito.

Tackleton: Dentro de três dias, na próxima quinta-feira, será o meu casamento. No último dia do primeiro mês do ano. O meu casamento: na próxima quinta-feira.

Sra. Peerybingle: Mas nosso casamento foi exatamente nesse mesmo o dia.

Tackleton (*com enlevo*) Que estranho. O senhor e sua esposa formam realmente bem um casal, são iguaizinhos.

Sra. Peerybingle: Até onde ele vai. Realmente, perdeu a cabeça (*se afasta para o lado*).

Tackleton (**levando John até a janela**): Senhor John, é hora de conversarmos. O senhor irá ao casamento? Pelo visto somos tal como um par de botas.

John: Que par?

Tackleton: Há uma pequena diferença de idade, o senhor sabe. Bem, mas se não for ao casamento, venha então passar conosco a noite da véspera.

John: Para quê?

Tackleton: Como, para quê? Que estranha maneira de receber um convite. Por prazer, pela... companhia agradável. Sentar, papear e tudo o mais.

John: Parece-me que antes o senhor não gostava de companhia.

Tackleton: Bem, vejo que com o senhor é inútil brincar de esconde-esconde. Gostaria de ver mais consideração: a questão fundamental é que o senhor e sua esposa parecem pombinhas

arrulhando, como dizem os velhos sentimentais. Ora, nós sabemos, naturalmente, o que isso quer dizer, no entanto...

John: Não, nós não sabemos o que isso quer dizer. Do que o senhor está falando?

Tackleton: Vamos lá, bom, supondo que não saibamos. Concordo. Vou fazer esta concessão para satisfazê-lo. Saber, não sabemos, mas isso faz diferença? Queria apenas dizer o seguinte: já que o senhor e sua esposa tem o aspecto de duas pombinhas, então a companhia de vocês pode exercer boa influência sobre a futura Sra. Tackleton. E apesar de eu acreditar que a sua respeitável senhora não esteja do meu lado neste caso, ela vai estar fazendo o meu jogo sem se dar conta: pois ao seu redor há sempre uma atmosfera de felicidade familiar constante e isso não pode deixar de agir sobre os outros, ainda que a felicidade seja apenas aparente. E então, que me diz? Vocês irão?

John: Tínhamos decidido celebrar esse dia em casa. Resolvemos isso faz seis meses. Acreditamos que na própria casa...

Tackleton: Na própria casa! O que significa a própria casa? Quatro paredes e um teto.... Aliás, porque vocês não acabam de vez com esse grilo? Eu mato todos eles, odeio esse chiado. A minha casa também tem quatro paredes e um teto. Ora, então venham.

John: Quer dizer que o senhor elimina os seus grilos.

Tackleton: Esmago sem piedade alguma. Bem assim... (*batendo no chão com o salto do sapato*) E então, como ficamos? Vocês irão? Irão. Afinal, para o senhor também não será em vão se as duas se convencerem mutuamente de que estão felizes e satisfeitas e de que tudo está de um jeito tal que é impossível querer mais. Conheço o jeito delas. Uma fala: a outra confirma e exagera mais ainda. O espírito delas é tão competitivo, *sir*, que vai bastar a sua esposa dizer para a minha: “Sou a mulher mais feliz do mundo, meu marido é o melhor de todos e eu o adoro”, que a minha vai dizer exatamente o mesmo ou até mais, e se convencerá um bocado no que está dizendo.

John: Ou seja, o senhor acha que hoje ela não...

Tackleton: (*gargalhando*) Pois bem. Termine. Eu acho que hoje ela não... ?

John: O senhor não acredita que seja apenas ‘hoje’.

Tackleton: Ah, vocês, os astutos! Ainda brinca. De repente tive um capricho... O capricho de me casar com uma jovem bonitinha. Tenho a possibilidade de realizar esse capricho e estou realizando. Esta é minha extravagância. Mas agora, vamos, olhe adiante. Não restam dúvidas de que ela ouve e respeita o próprio marido e já que não sou um homem sentimental, é o suficiente para mim. Mas será possível o senhor pensar que haja algo para além de tudo isso?

John: Penso em atirar pela janela o primeiro a ousar dizer que não há.

Tackleton: Claro, claro. É absolutamente compreensível. Não duvido nenhum pouco de que o senhor o fará. Acredito mesmo nisso. Tenha uma boa noite. Bons sonhos. Uma noite tranquila, meu amigo. Vou embora. Sim, nós formamos um par perfeito, conforme observei. Então os senhores decididamente irão nos visitar amanhã. Bem, combinado, eu sei onde nos reuniremos depois de amanhã. Nos vemos lá; levarei minha noiva. Será útil para ela. De acordo. Agradeço-lhes.

O desconhecido, que havia se levantado anteriormente para se aproximar da lareira, agora rapidamente puxa a barba presa, inclinando-se na direção do amorzinho de John.

Desconhecido: Mary.... Mary. Psiu!

Sra. Peerybingle: *(solta abruptamente um grito)*

Tackleton: O que é isso? Senhor.

John: *(rapidamente alcançando o amorzinho)* Amorzinho! Mary! Meu bem! O que há com você? Mary, você está doente? O que há? Me diga, querida

Sra. Peerybingle: Estou com frio. Agora estou melhor, John. Estou bem melhor, eu... John, querido, não se incomode. É apenas imaginação. Me assustei e eu mesma não sei o porquê. Alguma coisa pareceu ter passado feito um relâmpago na frente dos meus olhos. Agora passou, passou totalmente.

Tackleton: Graças a Deus que passou. Gostaria apenas de saber para onde foi e o que era. Hum, Caleb, vamos, venha aqui. Quem é este cavalheiro grisalho?

Caleb: Não sei, *sir*. É a primeira vez que o vejo. Uma ilustração magnífica para pinças de um modelo completamente novo. Uma mola poderia ser escondida sob o colete, teria funcionado muito bem.

Tackleton: Não é feio o bastante.

Caleb: Ou então teria sido um grande modelo para uma fosforeira⁴⁷⁵. Alguém para desapertá-la, colocar os fósforos na boca e, erguendo as pernas para o alto, riscar cinco. Uma fosforeira de luxo na estante da lareira do apartamento senhorial.

Tackleton: Tolices. Não é feio o bastante, estou lhe dizendo. Não entendo o que o senhor viu nele. No entanto, vamos, continue. Pegue a caixa... Ora, vejam, minha senhora, agora se recuperou por completo.

Sra. Peerybingle: Sim, sim, perfeitamente. Adeus.

Tackleton: Boa noite. Boa noite, John Peerybingle...Cuidado com a caixa, Caleb. Se deixar cair, eu mato o senhor. Está escuro como no inferno, e o vento está ainda mais forte... Boa noite, senhores.

Caleb e Tackleton partem.

7. John, Sra. Peerybingle, Tilly e o desconhecido

John: E não é que estão indo embora? Pelo visto eu sugeri a eles que era hora de partir.

Desconhecido: Devo pedir-lhe perdão, meu amigo, principalmente porque sua esposa parece estar doente; mas o meu criado se atrasou um pouco e não posso ficar sem ele de jeito nenhum; e justamente por causa desta falha miserável eu teria medo de cometer algum erro. Nesse meio-tempo a noite escura que me forçou a procurar abrigo em sua carroça – e Deus permita que eu sempre consiga encontrar um abrigo tão confortável – , essa mesma noite escureceu tudo ao redor e o tempo não melhorou nem um pouquinho. Vocês não fariam a gentileza de permitir que eu ficasse em sua casa e pagasse pela pousada?

Sra. Peerybingle: Sim, sim, claro. Claro que o senhor pode ficar conosco.

John: Pode ser. Pode ser. Para mim dá no mesmo. Só temo que...

Sra. Peerybingle: John. Querido.

John: Ora, o que é? Pois ele é surdo como uma porta.

⁴⁷⁵ objeto próprio para guardar fósforos.

Sra. Peerybingle: Eu sei, mas... Sim, sir, precisamente. Sim, sim, estamos de acordo. E agora... Vou arrumar a sua cama, John. Queira entrar.

A sra Peerybingle e o desconhecido saem.

8. John e Tilly Slowboy.

Slowboy: E as nossas mamãezinhas correram para arrumar as suas caminhas. E como eles tiraram os seus chapeuzinhos, seus cabelinhos tornaram-se escuros e enrolados, e nossos queridinhos preciosos sentaram-se junto ao fogo, compreenderam e ficaram assustados.

John: *(em pensamentos, repetindo maquinalmente)* E nossos queridinhos preciosos sentaram-se junto ao fogo, compreenderam e ficaram assustados, e nossos queridinhos preciosos... Eu gostaria de saber por que ela se assustou.

CORTINA.

ATO 2

A pobre sala da casa de Caleb, completamente abarrotada de brinquedos: brinquedos na mesa, nas prateleiras, pendurados no teto e em gavetas. O chão e a mesa estão atulhados de materiais para os brinquedos. Uma parte da sala esta ocupada de forma tal que da entrada – separada por uma cortina – , vê-se na frente uma janela por onde enxergamos o corredor da escada que leva a Tackleton. Diante da lareira está pendurado o sobretudo de Caleb. Caleb está pintando uma casa de brinquedo. Bertha costura.

1. Bertha e Caleb

Bertha: Então quer dizer, pai, que ontem você apanhou chuva com o seu lindo sobretudo novo.

Caleb: Com o meu lindo sobretudo novo.

Bertha: Como estou feliz por tê-lo comprado, pai.

Caleb: Ainda mais que foi de um alfaiate de modas. Só isso já está bom demais para mim.

Bertha: (*rindo*) Bom demais. Ah, como você é engraçado. Por acaso algo pode ser bom demais para você?

Caleb: Honestamente, eu fico com vergonha de usá-lo. Quando escuto como os meninos correm atrás de mim gritando “Vejam só, que dândi”, eu simplesmente não sei onde enfiar a minha cara de vergonha. E ontem à noite eu não conseguia me livrar de jeito nenhum de um mendigo: ele não parava de me importunar. Digo a ele: “Estaja certo de que não posso ajudar o senhor de jeito nenhum. Eu mesmo sou um homem podre”. “Como assim, tenha piedade. O senhor está brincando.”, ele diz. “Não acreditarei nisso por nada”. Isso me confundiu todo. Palavra: tive a sensação de que na realidade estava me apropriando do sobretudo de outra pessoa.

Bertha: Pai, eu vejo você nesse sobretudo. Vejo como se tivesse olhos bons de verdade, dos quais, aliás, eu nunca preciso quando você está comigo. O sobretudo é azul, não?

Caleb: Azul-claro.

Bertha: Sim, sim, azul-claro. Da cor do céu. Verdade, eu sei que o céu também é azul; você já me disse isso faz tempo.... um sobretudo azul-claro...

Caleb: Com um corte natural.

Bertha: Sim, sim, um corte natural. (*rindo*). Imagino, meu querido, como você fica belo e jovem com ele. Também vejo bem na minha frente os seus olhos alegres, os cabelos escuros, o seu eterno sorriso e o andar firme e livre. É realmente muito bonito.

Caleb: Espera. Isso já é exagerando. Realmente, talvez eu seja desse jeito; só Deus sabe o que acho de mim.

Bertha: E você já imaginou isso. O quê? Acertei. Acha que não conheço você.

Caleb: Bem, ficou pronta. É como uma casa de verdade: se parece com uma tanto quanto uma moeda de meio pence se parece com uma de seis. Pena que em toda a casa só haja uma porta. E se ainda tivesse uma escada dentro para separar as portas de cada quarto, como ficaria agradável! Mas assim é o meu ofício: você fica eternamente se enganando.

Bertha: Como está falando baixo, pai. Está cansado?

Caleb: Cansado. De onde tirou isso? Por que eu iria me cansar? Eu nunca me canso. (*começa a cantar*⁴⁷⁶).

Tackleton está à porta.

2. Os mesmos e Tackleton.

Tackleton: Como? Está cantando? Pois bem, bom proveito. Não, eu não consigo fazer isso. Não sou capaz de cantar. Estou muito feliz que o senhor consiga. Espero que o trabalho não pague por isso (*entrando*). Só não sei como o senhor terá tempo o bastante para cantar e trabalhar.

Caleb: Se você visse, Bertha, como ele está piscando para mim. Realmente, é um piadista. Se você não o conhecesse, acharia que ele está falando sério de verdade.

Tackleton: Dizem que quando uma ave canora não quer cantar, é preciso obrigá-la. Interessante: o que precisaríamos fazer com uma coruja, que não consegue cantar e nem deve, mas apesar disso canta?

Caleb: Ele está até agora piscando para mim. É impossível olhar e não rir.

⁴⁷⁶ No Estúdio do TAM interpretou-se uma cançãozinha escocesa de Aleksander Gretchaninov chamada "Из Хэйланда любимый мой". (Nota presente no texto original)

Bertha: Ora, é que ele está sempre alegre: sempre feliz por brincar conosco.

Tackleton: Ah, e a senhora está aqui. Pobre idiota. E eu que não tinha reparado que estava aqui... Bem, como está se sentindo?

Bertha: Muito, muito bem. Contente de um jeito que só o senhor poderia desejar que eu estivesse. Sentindo a felicidade que o senhor daria a todos do mundo se pudesse (*Toma a sua mão e a beija*)

Tackleton: Pobre idiota. Sem qualquer vislumbre de razão. Bem, e o que mais a senhora imagina?

Bertha: Ontem à noite, antes de deitar, coloquei-o sobre a mesinha de cabeceira e o vi a noite inteira em sonhos. E quando amanheceu e o belo sol vermelho... Ele é vermelho de verdade, pai?

Caleb: Sim, é vermelho, Bertha: de manhã e de tarde.

Bertha: Quando o sol nasceu – eu tenho um pouco de medo de esbarrar com ele quando estou andando – e a sua luz ofuscante me espiou pelo quarto, virei uma arvorezinha ao encontro dos seus raios e agradei a meu Deus por ter criado coisas tão milagrosas; e agradei ao senhor, por que as envia para mim para eu poder me divertir um pouquinho.

Tackleton: Bem, um hospício não estaria nada mal⁴⁷⁷. Pelo visto serei obrigado a enviá-la para lá, onde há camisa de força e algemas; está se encaminhando para isso. Bertha, Bertha, venha aqui.

Bertha: Oh, vou sozinha até o senhor, não precisa me levar. (*se aproximando*)

Tackleton: Posso contar-lhe um segredo, Bertha?

Bertha: Por favor.

Tackleton: Hoje, se não me engano, é nosso *jour fixe*⁴⁷⁸? Pelo visto hoje a senhora sempre visita essa como é mesmo que se chama... bem, essa traquinas banal, a esposa do Peerybingle. Você e ela organizam juntas os seus piqueniques fabulosos.

⁴⁷⁷ No original há uma referência ao Bedlam Bethlehem Hospital, também conhecido como Bedlam. É o hospital psiquiátrico mais antigo que existe, tendo começado como um priorado em 1247 e passando a admitir doentes mentais apenas em 1377. Passou a ser chamado de hospital em 1330. Por ser uma referência externa de difícil associação no Brasil, optei por incluir no lugar uma frase que trouxesse a ideia geral que se quer passar em russo. (N.T.)

Bertha: Sim, é hoje.

Tackleton: Foi o que me pareceu. E eu, pelo visto, vou também.

Bertha: Está ouvindo, pai?

Caleb: Estou...

Tackleton: Veja só, a questão é que eu... Numa palavra, gostaria que a Peerybingle e a May Fielding ficassem mais próximas uma da outra. Vou me casar com a May.

Bertha: Casar?

Tackleton: Que os diabos levem essa idiota. Não à toa eu temia que ela não compreendesse. Sim, Bertha, casar. Vou me casar. Compreende? Igreja, padre, clérigos, vigias, carruagem, sinos, café da manhã, bolo de casamento, laços brancos, clarinetes, trombones e todos os outros disparates. Um casamento: compreende o casamento? Por acaso a senhora não sabe o que quer dizer um casamento?

Bertha: Sei. Eu o entendi.

Tackleton: Entendeu? Palavra: isso é mais do que eu estava esperando. Bem, então, agora que estou escutando isso, gostaria de me juntar à sua sociedade e levar minha esposa e sua mãe. À tarde enviarei a minha parte dos comes e bebes: um pedaço de carneiro frio ou algo do tipo. Então, a senhora vai esperar por mim?

Bertha: Sim.

Tackleton: Bem, minha cara, pelo visto, não dá para contar com você⁴⁷⁹. Você, pelo visto, já se esqueceu de tudo. Caleb?

Caleb: O que deseja, *sir*?

Tackleton: Certifique-se de que ela não vai se esquecer do que eu lhe disse.

Caleb: Ela não se esquecerá de nada. É uma das poucas coisas para as quais ela tem inteligência o bastante.

⁴⁷⁸ No original francês.

⁴⁷⁹ Aqui pela primeira vez o personagem trata Bertha de maneira mais próxima, utilizando a forma referente ao pronome ты ("tu" e que no caso eu optei por traduzir no texto todo por "você") ao invés do extremamente formal e distante вы (a senhora).

Tackleton: Todo comprador elogia a sua própria mercadoria. Tolo deplorável.

Sai.

3. Bertha e Caleb.

Bertha: Pai, estou me sentindo um pouco triste e sozinha na escuridão. Preciso dos meus olhos, dos meus olhos amáveis e pacientes.

Caleb: Aqui estão eles, minha querida, sempre ao seu serviço. Bertha, você sabe, eles são sem dúvida mais seus do que meus e estão prontos para servi-la o tempo todo, noite e dia. É só dizer, minha querida: o que os meus olhos devem fazer por você?

Bertha: Olhe bem pra sala, pai.

Caleb: Pronto, Bertha, dito e feito.

Bertha: Agora me fale: como ela está?

Caleb: Ela está do mesmo jeito que sempre, meu amor. Simples, mas muito aconchegante: papéis de parede leves, desenhos de todo tipo nos pratos e travessas; a madeira das cornijas e revestimentos está polida e brilhante; cada canto respira alegria e conforto; é uma sala simplesmente encantadora.

Bertha: Agora você veste uma japona de trabalho, o que quer dizer que não está com o mesmo ar dândi que apresenta com o novo sobretudo.

Caleb: Sim, claro: essa japona é mais simples, mas apesar de tudo fico ótimo com ela.

Bertha: Pai, pai, fale-me sobre a May. Ela é realmente boa?

Caleb: Sim, muito.

Bertha: Ela tem cabelos escuros, mais do que os meus. A voz é suave e musical, isso eu sei. Sempre adorei ouvi-la. A figura...

Caleb: Não tem nenhuma boneca com a mesma figura aqui. E os olhos... *(começando a tossir e a cantar)*

Bertha: E nosso amigo, pai, nosso benfeitor... Nunca me canso de ouvir sobre ele, não é verdade?

Caleb: É verdade, minha querida; e você tem todos os motivos para isso.

Bertha: Não me admira! Por isso é que eu quis pedir: diga-me alguma coisa mais sobre ele, o máximo possível. Ele tem um rosto agradável, bom e gentil, não é? Que ele seja honesto e verdadeiro, nisso eu acredito. Em cada olhar e cada movimento dá pra ver uma alma agradecida e filantrópica, mesmo que ele tente mascarar a sua bondade com severidade e grosseria falsas. É realmente assim?

Caleb: Sim, em cada movimento dele dá pra ver um homem agradecido.

Bertha: Em cada movimento dele dá pra ver um homem agradecido. Mas, pai, ele é mais velho do que a May?

Caleb: Si-i-im, é um pouquinho mais velho. Mas por acaso isso quer dizer alguma coisa?

Bertha: Claro, claro. Isso são só ninharias. Ser uma amiga paciente na sua velhice, uma enfermeira auxiliar gentil com ele na doença, constante e determinada nos sofrimentos e tristezas; não saber o que é o cansaço, trabalhar para ele, proteger o seu sono, ir atrás, sentar junto à sua cama e conversar quando ele não dorme, e quando dorme, rezar por ele....Como ela vai ser feliz! Quantas ocasiões para mostrar o seu amor e fidelidade. Será que ela vai fazer tudo isso, pai?

Caleb: Sem dúvida.

Bertha: Eu a amo, pai. Amo de toda a alma. Consigo amá-la. *(começando a cantar)*

CORTINA

ATO 3

Festinha na casa de Caleb. À mesa John, a senhora Peerybingle, a Sra. Fielding, May, Tackleton, Caleb e Bertha. Numa pequena mesa, Slowboy. Jantam.

1. John, sra. Peerybingle, Caleb, Bertha, Sra. Fielding, May, Tackleton e Tilly Slowboy.

Tackleton: *(estendendo um prato com batatas).* Sra. Fielding.

Sra. Fielding: *(pegando)* Obrigada.

Tackleton: Quer mais?

Sra. Fielding: Não, obrigada.

Tackleton: Srta. May...

May: Obrigada.

Tackleton: Quer mais?

May: Não, obrigada.

Sra. Peerybingle: Ah, May, pense nas várias mudanças em volta. Realmente, é só começar a falar sobre a época feliz em que íamos correndo para a escola, que dá a sensação de rejuvenescimento.

Tackleton: Bem, parece-me que a senhora ainda não pode falar de si como se já fosse uma velha.

Sra. Peerybingle: Vamos, dê uma olhada no meu marido bem apessoado e sensato. Realmente ele é pelo menos vinte anos mais velho do que eu. Não é verdade, John?

John: Uns quarenta.

Sra. Peerybingle: Interessante saber o quanto vocês estão envelhecendo a May. Veja, May, como seria o dia seguinte ao seu aniversário se você passasse dos cem.

Tackleton: *(cai na risada)*

Sra. Peerybingle: Ah, meu Deus. Lembra, May, de como na escola costumávamos julgar e fantasiar sobre os nossos futuros maridos: quem escolheria qual marido? Como eu pintava bonito o meu naquela ocasião. Ele devia ser bonito, sem falta... E jovem, e alegre, e não sei o que mais... E o seu, May, você se lembra? Na verdade, você não sabe se ri ou se chora quando imagina as garotas tolas que éramos então. E às vezes acontecia também de ser assim: nós mesmas escolhíamos prometidos do nosso círculo de conhecidos; prevíamos o futuro dos jovens vivos e reais. Não desconfiávamos, então de como tudo ia acontecer na realidade. Eu nunca previ o John, e inclusive nunca tinha pensado nele. E você também, May: tivesse eu experimentado dizer naquela época que você seria esposa do senhor Tackleton, teria sido espancada. Por acaso não é assim?

Tackleton: Pois bem. Acaso muitos dos seus sonhos ajudaram a senhora? Apesar de tudo vocês acabaram desse jeito, caindo em nossas garras: não tinham como escapar. Aqui estão eles: nós. E quanto aos seus noivos jovens e alegres, onde estão eles agora?

Sra. Peerybingle: Alguns morreram, outros foram esquecidos. Sim, alguns deles, caso se encontrassem entre vocês neste exato minuto, não teriam acreditado por nada que diante deles estão exatamente as mesmas mulheres de antes; não acreditariam que isso é verdade, que nós conseguimos esquecer deles de um jeito tão irreparável. Não, não acreditariam nem por todos os tesouros do mundo.

John: Amorzinho. O que houve, querida?

Sra. Peerybingle: O passado se foi, mas a juventude sempre será a mesma; e enquanto isso, as garotas jovens vão ser bobas e levianas: provavelmente vão agir de um jeito bobo e sem pensar. Em minha opinião, os casamentos mais felizes vão ser aqueles que não envolverem – ou quase não envolverem – o que as pessoas estúpidas e sentimentais chamam de amor; com base nisso estou prevendo também montanhas de felicidade familiar – não a felicidade extravagante dos apaixonados, mas a simples felicidade, sólida e tranquila – do jovem casal que logo vai se unir pelos laços matrimoniais. Amanhã vai ser um dia que eu vivi excepcionalmente pra ver e quando ele – este dia – desaparecer sem deixar vestígios, meu único e mais íntimo desejo vai ser me deitar num caixão, começar a bater nos pregos e ir embora para qualquer cemitério de bom tom.

John: Mas agora, exatamente agora, bebamos ao dia de amanhã e à futura união, antes que eu me ponha a caminho.

John, Tackleton e a sra. Peerybingle brindam. Bertha fica abruptamente de pé e deixa a mesa.

John: Adeus, voltarei logo. Adeus, senhores.

Caleb: Adeus, John.

John: (*afastando-se da mesa próxima à Slowboy*) Adeus, pequerrucho, adeus. Pode esperar: vai chegar o tempo em que você viajará no meio do frio enquanto o seu velho pai vai se deixar ficar sentado em casa perto do foguinho com seu cachimbinho e os reumatismos. E então? O que me diz sobre isso? Amorzinho. Amorzinho, cadê você?

Sra. Peerybingle: Estou aqui, John.

John: Estou animado, mulher. Dê-me o cachimbo.

Sra. Peerybingle: Esqueci totalmente do cachimbo, John.

John: Esqueceu o cachimbo. Onde já se viu um milagre desses? O amorzinho, esquecer o cachimbo.

Sra. Peerybingle: Eu... eu vou caçar ele agora. Venho num momento.

John: Aliás, esse nosso velho... Ele é bem esquisitão, sabe? Não o entendo. Não acredito que seja um homem mau.

Sra. Peerybingle: Oh, não, certamente não. Eu... Eu estou certa de que ele não é mau.

John: Verdade? Estou contente que esteja certa disso. Aliás, ele é um velho bom, além de pagar bem; um verdadeiro gentleman no geral; e acredito que dê pra contar com ele. Nós conversamos por muito tempo hoje de manhã. Ele me contou sobre si mesmo. O que ele não perguntou! Contei-lhe, entre outras coisas, que quando trabalho com o carregamento faço dois trajetos: um dia vou pela esquerda da casa, e no outro viro para a direita e vou para a direção oposta; ele ficou muito contente. “Ah!”, disse, “Então quer dizer que hoje voltaremos pelo mesmo caminho, e eu pensando que o senhor estava indo para um lugar completamente diferente. Esplêndido, talvez eu possa pedir para o senhor me dar uma carona; só que desta vez tentarei não dormir tão profundamente”. Ah, mas como ele dormiu... Amorzinho, o que é que está matutando?

Sra. Peerybingle: Eu, Jonh? Pelo visto não é nada de mais. Aqui está o cachimbo.

Jonh: O que há? Como você está desajeitada agora, Amorzinho. Parece que realmente eu teria me saído melhor... *(Sai)*

2. Os mesmos, sem Jonh.

Tackleton: Pois então, agradeçamos ao anfitrião... *(todos se levantam)*. Senhor Plummer, obrigado.

Sra. Fielding: Obrigada, senhor Plummer.

May: Obrigada, senhor Plummer.

Tackleton: Infelizmente tenho que ir.

Caleb: Pois não.

Tackleton: Mas logo voltarei. Até a vista. *(Parte)*

3. Os mesmos, sem Tackleton

Caleb: *(fazendo a sra. Fielding sentar-se na cadeira junto à lareira)* Ora, senhora Fielding, se o meu filho que foi atrás de ouro nas Américas estivesse vivo e voltasse...

Sra. Peerybingle: Caleb...

Caleb: Vou... *(aproximando-se de Bertha)*

Tackleton: E então, vou dar uma volta. Até a vista. *(Parte)*

Caleb: Bertha, o que há com você, minha criança? O que aconteceu? Você mudou tanto entre a manhã e essas poucas horas... Esteve tão triste o dia inteiro, o tempo todo calada... O que há de errado, minha pombinha? Diga para mim.

Bertha: Como estou envergonhada, pai.

Caleb: Mas lembre-se, minha querida, do quanto você estava feliz não faz muito tempo... Sempre alegre, boa e amável com todos.

Bertha: Estou sentindo isso demais. Meu coração está cheio de gratidão. Sempre tão bom e preocupado comigo.

Caleb: Bertha, minha criança! A cegueira, é claro, é uma grande infelicidade, mas...

Bertha: Sim, pai. Mas meu caro e bom pai. Não é isso agora o que está me afligindo... Ah, se você soubesse o quanto eu sou má. Traga ela pra cá. Eu não consigo mais ficar calada. Traga ela, pai. A May... Traga a May pra cá. (*May chega*) Olha bem pro meu rosto, minha querida, minha cara. Leia com seus belos olhos o que está escrito nele e diga pra mim se o que ele está falando é verdade.

May: Oh, sim, Bertha.

Bertha: A senhora já sabe, May, minha bela May: no meu íntimo não existe senão o desejo de que a senhora esteja bem e feliz: não tenho nem na alma e nem em pensamentos nada além de lembranças gratas pelo fato de que uma senhora tão bela tenha sido sempre tão boa com uma pobre cega – inclusive na época em que nós duas éramos crianças... ou quando eu era tão infantil quanto é possível uma cega ser. Que Deus envie sua própria bem-aventurança para a encantadora cabeça da senhora. Que Ele aqueça o caminho da sua vida com uma alegria radiante. Digo isso de todo o coração, May; digo do fundo do meu ser. Apesar de que hoje, quando soube que a senhora seria esposa dele, por pouco não morri de tristeza. Pai! May! May! Perdoem-me por falar desse jeito. Perdoem-me por tudo isso; porque ele fez de tudo para facilitar a minha vida sombria, e porque a senhora – e acredite quando lhe digo isso –, porque com todo o meu amor eu não poderia desejar a ele esposa melhor e mais digna.

Caleb: Grande Deus! Será possível eu ter enganado ela desde a mais tenra infância só pra depois despedaçar o seu coração?

Sra. Peerybingle: Vamos, vamos, Bertha. Vamos, minha querida. Dê sua mão para ela, May. Isso, esplêndido. Veja, agora já se acalmou. Ela foi boa hoje; não quis nos entristecer em vão. Vamos, minha querida... vamos todos; e o seu pai irá conosco, não é assim, Caleb? Bem, sem dúvida.

Conduz Betha, May e Caleb para o quarto de Bertha. Depois volta.

4. Sra. Fielding, Sra. Peerybingle e Tilly Slowboy.

Slowboy: E por que foi que quando souberam que outros iriam se casar, os dois quase morreram de tristeza? E por acaso os pais deles estavam enganados?

Sra. Peerybingle: Tilly, dá aqui esse nenê precioso. Eu o embalo enquanto a sra. Fielding me conta como se cuida de uma criança; instrua-me razoavelmente, porque eu de verdade não entendo nada disso e provavelmente faço muitas coisas ao contrário. Ensine-me, sra. Fielding.

Sra. Fielding: Agradeço aos céus por terem me enviado uma filha tão obediente e respeitosa; nesse caso não atribuo a mim mesma mérito algum, ainda que eu tenha todos os indícios para ser forçada a suspeitar de que essa felicidade se deva exclusivamente a minha própria capacidade de educar as pessoas. No que diz respeito ao senhor Tackleton, ele é um homem impecável do ponto de vista moral, e extremamente desejável como genro do ponto de vista da posição social, o que, é claro, não será questionado por nenhum mortal capaz de refletir; quanto à família modesta no seio da qual o senhor Tackleton logo vai ingressar por vontade própria e sem nenhuma pretensão de sua parte, então eu espero que ele esteja ciente o bastante de que esta família pertence a uma boa sociedade e, não vou esconder, caso as conhecidas circunstâncias sobre as quais não quero espalhar detalhes e que tem certa ligação com o comércio de anil...

5. Os mesmos, Berta, Jonh e depois o desconhecido.

Bertha (*entrando desassossegada e rapidamente*) De quem são estes passos?

John: (*entrando*) Que passos, que passos? Ora, meus.

Bertha: Não, os outros. Estou ouvindo, há um homem atrás do senhor.

John: Não dá para enganá-la. Queira entrar, *sir* (*o desconhecido entra*) Não seja tímido, os anfitriões ficarão contentes em vê-lo. Caleb, o senhor já o viu uma vez; quer dizer, não é um total desconhecido para o senhor. Ele poderia ficar um tempo aqui até irmos todos para casa?

Caleb: Claro, John, será um prazer.

Jonh: Ele é um homem muito conveniente num círculo social quando você precisa contar segredos. Meus pulmões são saudáveis, mas mesmo assim garanto ao senhor que eles tem tido bastante trabalho... Sente-se, *sir*. Aqui todos são amigos e estão felizes em vê-lo. Deem-lhe um lugarzinho junto à lareira e não se importem: ele não precisa de nada mais do que isso. Vai se sentar e ficar calado, além de observar ao redor. Não há mesmo com o quê se preocupar.

Bertha: Descreva pra mim o novo visitante, pai.

Jonh: Como ela estava desajeitada agora, o meu amorzinho. E apesar de tudo eu a amo e nem mesmo sei o porquê disso. Vamos, amorzinho, olhe para lá. Você sabe, ele (*começando a rir*)

ele está cheio de admiração por você: por todo o caminho a conversa foi apenas sobre você. Um velhinho de valor. Eu o amo por isso.

Sra. Peerybingle: É uma grande pena, John, que ele mesmo não tenha encontrado temas mais interessantes.

John: Temas mais interessantes? Outro tema tão interessante ele não iria encontrar. Vamos lá, minha esposinha, um pequeno copo de cerveja se tiver sobrado e conversemos meia hora junto ao foguinho alegre. Meus cumprimentos, senhora. Não gostaria de jogar comigo uma partida de *Kribierj*? Uma partida. Sim. Onde estão as cartas? *(tirando as cartas da mesa. Sentam-se para jogar. A sra. Peerybingle, tendo entregado a cerveja para John, vai até o desconhecido)* Bem, é maravilhoso.

Sra. Fielding: Se as circunstâncias tivessem sido outras, talvez agora nossa família modesta estivesse se deleitando contente; aliás, não vou começar a me lembrar do passado e nem vou falar nada sobre como minha filha rejeitou com afinco os galanteios do senhor Tackleton por um tempo bastante longo...

Entra Tackleton que, ao passar pela janela da frente, vê como o amorzinho foi até o desconhecido.

6. Os mesmos e Tackleton.

Tackleton: Desculpe incomodá-lo, mas preciso dizer-lhe duas palavras agora mesmo.

John: Eu me rendo. Um minuto crítico está chegando...

Tackleton: O mais crítico, por certo. Vamos, venha comigo.

John: O que aconteceu?

Tackleton: Silêncio. John Peerybingle: é uma pena muito grande que tenha acontecido isso. Muito grande, asseguro-lhe. Era o que eu temia, suspeitei disso desde o início.

John: O que houve? Do que se trata?

Tackleton: Psiu. Venha comigo. Vou mostrar ao senhor *(saem)*

7. Tackleton e John atrás da janela frontal.

A senhora Peerybingle e o desconhecido – um belo homem jovem, que já tirou a peruca grisalha e a barba surge à porta do corredor da antessala.

Desconhecido: Obrigado, obrigado (*beijando a sua mão*)

Sra. Peerybingle: Bem, vamos (*vendo que ele está sem a peruca*). E a peruca?

Desconhecido: Ah, sim, a peruca (*ambos riem; ela o ajuda a colocar a peruca.*)

Sra. Peerybingle: Está na hora, vamos. (*entrando na primeira sala*). Vamos, John. Onde é que você está?

Tackleton: (*através da janela*) Não invente de recorrer à violência. É inútil e perigoso. O senhor é forte, um sujeito robusto: pode matar uma pessoa antes mesmo de se dar conta (*se escondendo*)

Sra. Peerybingle: Uma boa noite, May. Boa noite, Bertha. Tilly, passa o nenê pra cá. Adeus, senhor Tackleton.... O que é isso afinal? Onde o John se meteu?

Tackleton: (*aparecendo à porta*). Ele foi na frente. Está indo a pé.

Sra. Peerybingle: John, pombinho. O que isso quer dizer? A pé. E nesta escuridão!

CORTINA

ATO 4

1. John (sozinho)

John: “O senhor pode matar uma pessoa antes mesmo de se dar conta” – diz o Tackleton. Como é que vai ser um assassinato se eu der ao patife a chance de se bater comigo corpo a corpo? Ele é realmente mais jovem. É mais jovem. Sim. Quem sabe um antigo... um velho namorado dela. Alguém que conquistou um coração que eu não consegui conquistar. Um escolhido da sua juventude, aquele com que ela sonhava, por quem ficou triste quando imaginou que era feliz... comigo... Que tormento pensar nisso agora (*tirando uma espingarda da parede*) Mate-o, mate-o na cama durante o sono (*indo pé ante pé com a espingarda até o quarto do desconhecido – surge da lareira o grilo-fada*)

2. John e o grilo

Fada: John, John!

John olha ao redor, se aproxima da lareira e põe-se a chorar.

Fada (grilo): “Eu o amo, o amo pelas tantas vezes que o escutei e pelos pensamentos sublimes que a sua cançãozinha feia me traz”

John: Ela disse isso. Sim, sim, exatamente com essas palavras.

Fada: “Sua casa me trouxe felicidade, John: e é por causa disso que eu amo o grilo”.

John: Ele era feliz, Deus é testemunha. Fez a sua felicidade... sempre – até o dia de hoje.

Fada: Que dócil, querida... Sempre atenciosa. Uma pessoa atarefada tão alegre... Tão pura de coração!...

John: Verdade. É tudo verdade, caso contrário eu não poderia amá-la como a amei.

Fada: Como amo.

John: Como amei.

Fada: Em nome da sua felicidade passada, do seu lar.

John: Que ela desonrou.

Fada: ... que ela – e isso tantas vezes! – iluminou com a sua presença; que na sua ausência seria apenas uma simples montanha de tijolos e ferro oxidado, mas com ela passou a ser o altar da sua casa; um altar onde você, esquecido das preocupações futuras, de hora em hora oferecia um sacrifício puro com a alma serena, com uma fé sem limites e um coração carregado de amor. Em nome da sua felicidade passada, em meio ao santuário tranquilo do seu lar, onde há lembranças queridas que o cercam. Em nome da sua felicidade passada. Escute-a. Escute-me. Preste atenção a tudo o que as paredes de sua casa lhe dizem.

John: Elas falam por si só.

Fada: Não: é necessário falar pelas paredes da sua casa, do seu lar; falar sobre o que elas ouvem. Não há no mundo nenhuma criatura vil, má e ardilosa que possa se gabar da amizade com sua esposa: que ouse dizer que a conhece. Eu, alegre e pequena fada, sou a única que sei o que custou para ela. Ei-la sentada trabalhando junto ao fogo; está costurando e cantarola baixinho: seu amorzinho, essa pessoa querida, alegre e encantadora. Seria fútil esta esposa que você está lamentando? Ouvem-se vozes, uma música, murmúrios altos e uma risada atrás das portas. Uma multidão de homens e mulheres jovens irrompe na sala. O seu amorzinho é a melhor pessoa entre todos e não é mais velha do que ninguém. Chamam-na para dançar, mas em resposta a seu convite ela apenas sorri, meneia a cabeça e indica o fogo onde a comida é preparada; deixa que eles partam de mãos vazias; e quando os jovens começam a sair um por um, ela acena com a cabeça com uma alegria tão indiferente... E, entretanto a indiferença é toda ausente em seu caráter. Oh, sim. Quando a seguir aparece na entrada um conhecido cocheiro nosso, meu Deus, com que alegria ela vai ao seu encontro! Seria esta a esposa que o traiu? Ela balança o bercinho de criança, cantando baixinho e encostando a cabeça nos ombros de um homem alto. Fica de pé com o bebê, tagarelando com alegria no meio de um grupo de velhas matronas experientes. Permanece apoiada com firmeza no braço do marido, fingindo rigorosamente ter a mesma experiência de matrona destas velhas (*esta é ela*) e tentando acreditar com toda a força que ela renunciou para todo o sempre à futilidade comum e que para ela ser mãe não é nenhuma novidade. Seria esta a esposa que o enganou?

Desaparece. Começa a clarear no palco até amanhecer por completo. John dorme na poltrona. Quando amanhece, batem à porta. John não desperta imediatamente; levanta, esconde a espingarda e abre a porta. Entra Tackleton, pomposamente vestido com uma flor na lapela.

3. John e Tackleton

Tackleton: John Peerybingle. Meu bom amigo, como está se sentindo depois de ontem?

John: Tive uma noite muito difícil, senhor Tackleton, ontem fiquei abalado. Mas agora tudo passou. Poderia me dar meia horinha? Preciso conversar com o senhor.

Tackleton: Eu também vim com este propósito. Não se preocupe com o cavalo. Prendi-o a um poste com as rédeas, jogue-lhe apenas uma braçada de feno. *(John e Tackleton saem)*

Slowboy entra com uma moringa e uma toalha, bate à porta do desconhecido, espera um pouco e bate uma 2ª vez. Voltam John e Tackleton.

4. John, Tackleton e Slowboy

John: Com efeito, o senhor não se casará antes do meio dia.

Tackleton: Sim, ao meio dia em ponto. A hora está bastante adiantada: vai dar para conversar.

Slowboy: Com a sua permissão, *sir*, não consigo que atendam de jeito nenhum. Com a sua permissão, espero que ninguém aqui tenha partido ou morrido.

Tackleton: Quem estarão chamando? Isso está ficando interessante. *(começa a bater. Depois de duas ou três tentativas de ser atendida tenta a tranca da porta. A porta é aberta. Tackleton é seguido por Slowboy; os dois se escondem atrás da porta e voltam imediatamente)*. John Peerybingle, espero que esta noite nada tenha acontecido em sua casa... nada terrível. A questão é.... a questão é que ele não está lá e a janela está escancarada. É verdade que eu não notei pistas de algo assim.... e a janela está quase na altura do jardim, mas apesar disso eu me assustei... imaginei... Não teria havido aqui uma briga entre os senhores? Hein?

John: Acalme-se. Ontem à noite ele entrou neste quarto são e salvo e desde aquela hora ninguém entrou para vê-lo. Ele partiu por si só de boa vontade e só posso dizer uma coisa: eu mesmo sairia com alegria por esta porta se pudesse mudar tal passado e fazer com que nunca ele tivesse vindo para cá. Mas ele veio e partiu e terminamos de acertar as contas.

Slowboy sai.

5. John e Tackleton

Tackleton: Sim. Quer dizer que ele escapou de uma boa: ai está tudo o que posso dizer sobre isso.

John: Ontem à noite, graças a seus esforços eu tive a chance de ver que a minha esposa... minha esposa, que eu amo....às escondidas...

Tackleton: ... e com delicadeza....

John: Que minha esposa está ajudando este homem a enganar as pessoas com disfarces e dando a ele a oportunidade de vê-la a sós. O que eu não daria para nunca ter visto isso que vi ontem! O que não daria para não ter no senhor um intermediário deste caso!

Tackleton: Admito que sempre levei em consideração esta suspeita. Por isso é que provavelmente ela não gostava de me ver em sua casa.

John: Mas já que, infelizmente, já que o senhor tentou arquitetar para que eu a visse, para que visse a minha esposa, que eu amo.... para que eu a visse de uma maneira tão desfavorável, então é justo exigir que o senhor agora olhe para ela com meus olhos e reconheça o que penso sobre isso. Pois minha opinião agora é definitiva e nada vai conseguir abalar.

Tackleton: Sem dúvida, de uma maneira ou de outra, o ofensor deve ser castigado...

John: Sou um homem simples. E não há nada desse tipo que eu possa usar em meu proveito. Como o senhor sabe, não sou inteligente. Não sou jovem. Amo demais o meu amorzinho e o meu mérito está todo nisso. Apaixonei-me por ela porque a conheci muito nova – ela realmente cresceu na minha frente –, e porque, além disso, vi o tesouro que ela era. Ela foi a minha vida todos esses anos... já não me lembro desde quando... No mundo há muitos homens precisamente melhores e mais inteligentes do que eu, mas estou certo de que nenhum deles poderia amar meu amorzinho tanto quanto a amo. E ai está: amando-a comecei a pensar cada vez com mais frequência sobre o fato de que embora eu não valesse a pena para ela, poderia ser-lhe, apesar disso, um bom marido; talvez soubesse valorizá-la mais do que outro qualquer. E assim, aos poucos, me acostumei à ideia de que isso era possível e a partir daí, por que não poderíamos nos casar? E no final das contas foi desse jeito e nos casamos.

Tackleton: Humm.

John: Pensei muito antes de tomar uma decisão: me testei e estudei o meu coração. Eu sabia o quanto o meu amor por ela era forte e o quanto ela sempre me fez feliz, mas tinha esquecido... Agora sinto isso. Eu não pensei nela.

Tackleton: Claro, claro. Frivolidade, futilidade, sede de adoração. Vocês se esqueceram disso.... Perderam de vista... Sim, sim.

John: Melhor o senhor não me interromper enquanto não compreender como se deve: e o senhor está muito longe disso. Se ontem eu era capaz de matar quem se atrevesse a dizer uma palavra maldosa sobre ela, então hoje eu esmagaria essa pessoa como um réptil com um pé mesmo que ele fosse um irmão de sangue. Ao casar com ela eu cogitei se com sua idade e beleza eu a estaria afastando de tudo o que era querido para ela: dos jovens amigos e da companhia alegre para a qual ela era um enfeite; afastá-la de tudo isso para trancá-la a vida inteira na minha casa chata e dar a ela como companheiro a minha pessoa chata? É verdade, eu a amo. Mas por acaso isso era um mérito da minha parte quando todos os que a conhecem não conseguem senão amá-la? Eu cogitei isso? Não, nem por um minuto. Jovem, uma criança, o que ela poderia saber da vida (*entra a sra. Peerybingle seguida por Slowboy; ficam ao fundo, de modo que Tackleton e John não as vejam*)? Aproveitei-me da sua inexperiência e me casei com ela. O que eu não daria agora para que nada disso tivesse acontecido. Por ela, não por mim. Quanta coragem da parte dela foi necessária, quanta força de espírito, para esconder de mim diariamente como estava infeliz. E ela escondeu. Pobre filha. Pobre amorzinho. Como pude não entender. Por acaso eu não vi como os seus olhos se encheram de lágrimas assim que começaram a falar sobre aqueles casamentos desiguais, como o nosso? Eu vi, eu vi. Mas não suspeitava de nada até o dia de ontem. Pobre menina. E como eu pude em algum momento esperar que ela se apaixonasse por mim; como pude crer que ela me amasse.

Tackleton: Ela mesma se esforçou para que todos acreditassem nisso, e se esforçou a tal ponto que a sua culpa estava na cara e surgiu um motivo para as minhas desconfianças. Minha noiva, May Fielding, nesse sentido...

John: O quanto ela queria – e só agora começo a entender –, com quanto carinho ela queria e tentava ser uma esposa fiel e obediente para mim. Só eu sei o quanto ela foi boa, o quanto fez por mim e que coração corajoso e terno ela tem. Que felicidade conheci debaixo desse teto, ele é testemunha: não estou mentindo. As lembranças dessa felicidade vão me acompanhar e consolar quando eu estiver sozinho.

Tackleton: Sozinho. Vejam só. Quer dizer que mesmo assim o senhor pretende levar essa história em consideração até certo ponto.

John: Pretendo fazer-lhe o melhor que puder para redimir minha culpa diante dela...

Tackleton: Redimir sua culpa diante dela? Talvez eu não tenha ouvido algo direito: o senhor não quis realmente dizer isso.

John: Ouça o que vou lhe dizer. Ouça com atenção e tome bem nota disso que vai ouvir. Ouça agora. Estou sendo claro?

Tackleton: Absolutamente claro.

John: E como um homem que decidiu cumprir o que diz.

Tackleton: Sim, pelo menos se parece bastante com isso.

John: Então ouça. Passei a noite toda sentado aqui nessa lareira. Durante esse tempo puxei pela memória a vida inteira dela, dia após dia. Passaram pela minha cabeça todas as suas condutas, cada palavra com todos os detalhes, os acontecimentos durante o período da nossa vida em comum e, caso haja um Deus julgando os culpados e os não culpados, juro do fundo da alma que ela não tem culpa. Não sinto mais nem fúria e nem desconfiança... nada além da consciência da minha desgraça. Num minuto infeliz algum antigo... o coração de um jovem que lhe era querido, muito mais conveniente do que eu pelos gostos e pela idade e que ela abandonou por minha causa – talvez contra a sua vontade – voltou para ela. Em um minuto infeliz, atingida por esse seu aparecimento repentino, não conseguindo ponderar nem um pouquinho sobre o que fazia, ela virou cúmplice do disfarce dele....escondeu-o de mim. Eu o vislumbrei ontem à noite. Fomos testemunhas deste encontro. É claro, isso foi ruim. Mas se há verdade na terra, ela não é culpada de nada além disso...

Tackleton: Se essa é a sua opinião...

John: Então que ela seja livre. Que saia daqui com minhas bênçãos pelos dias de felicidade que me deu e o meu perdão pela dor que me causou. Hoje é o aniversário do dia em que eu a tirei da casa do pai. Hoje mesmo ela voltará para aquela casa e não vou poder exigir mais dela. Seus pais a tomarão de volta. Onde quer que ela esteja – lá ou em outro lugar – eu sempre vou poder contar com ela. Ela vai sair daqui com o coração puro e a consciência imaculada; assim vai viver daqui para frente – creio nisso. Quando eu morrer – e eu posso

morrer enquanto ela ainda é jovem - ela vai saber que nunca a esqueci e a amei até o último suspiro. Eu disse tudo. Agora o senhor sabe para o que vim. Bem, já basta. Acabou.

Sra. Peerybingle: Não, John; não acabou. Não diga ainda que acabou. Espere que eu fale. Ouvi suas palavras nobres. Não posso partir fingindo não ter ouvido isso que me tocou tão fundo. Oh, John, se soubesse o quanto sou grata a você. Mas não fale que tudo acabou. Não fale enquanto o relógio não bater outra vez.

John: Nenhum relógio feito por mãos humanas voltará os minutos passados. O que não dissemos um ao outro não faz diferença. Mas que seja do seu jeito, querida. O relógio logo vai bater. Vou ficar feliz em fazer uma concessão que lhe agrade.

Tackleton: Bem, no entanto, tenho que ir: na hora em que o relógio se puser a bater já devo estar à caminho da igreja. Adeus, John Peerybingle. Lamento muito ser forçosamente privado do prazer de vê-lo em meu casamento. Lamento do mesmo modo tanto por minha perda pessoal como pelo que causou esta perda.

John: Eu fui claro?

Tackleton: Completamente.

John: E não vai se esquecer do que eu disse?

Tackleton: Humm. Já que exige que lhe responda de qualquer jeito, queira ouvir: isso que me disse foi tão inesperado para mim que é pouco provável que algum dia esqueça suas palavras.

John: Tanto melhor para nós dois. Adeus, desejo-lhe felicidade.

Tackleton: Gostaria de desejar-lhe o mesmo, mas já que não posso, então obrigado. Cá entre nós: não creio que o meu casamento vá ser menos feliz do que o seu só porque a May não tem grande respeito por mim ou porque não me importuna com seus sentimentos.

Sra. Peerybingle (*chorando e rindo ao mesmo tempo*) Que homem bom, que homem maravilhoso é o John.

Slowboy: Oh, pare. Por favor, pare. A senhora vai acabar matando o neném precioso. Por favor, pare, senhora.

Sra. Peerybingle: Tilly, você o trará para o pai quando eu não puder mais viver aqui, quando me mudar para a minha casa antiga?

Slowboy: Oh, pare, por favor pare (*chorando*). Oh, pare. O-oh. O que foi que todos fizeram uns aos outros, para se tornarem tão infelizes. O-o-o-o.

Entram Caleb e Bertha; vendo-os, Slowboy foge chorando.

6. Sra. Peerybingle, Bertha e Caleb.

Bertha: Mary, a senhora não está no casamento?

Caleb: Eu disse a ela que a senhora não iria. Ouvi sobre ontem, me contaram. Mas, minha flor, deixe que digam de si o que quiserem. Eu não acredito em nada. Não sou um herói, como a senhora sabe, mas prefiro ser feito em pedaços do que acreditar em uma só palavra estúpida sobre a senhora. Bertha não conseguiu ficar em casa. Sei que seria difícil para ela estar tão perto dos dois no dia do casamento: ela teve medo de cair no choro quando ouvisse o som do sino. Acabamos levantando mais cedo e viemos direto pra cá. Sabe, fiquei pensando em tudo o que fiz. Não consigo me perdoar porque graças a mim a minha pobre menina está vivendo essa desgraça. Simplesmente não sei o que fazer. Passei a noite me atormentando, pensando em tudo... Parece-me, apesar disso, que o melhor seria se eu lhe contasse a verdade. Mas apenas ao seu lado: sozinho eu não me atrevo. A senhora vai me ajudar.

Bertha: Mary, dê-me sua mão, assim. Ouvi ontem à noite como cochichavam sobre a senhora, repreendendo-a por algo. Mas isso não é verdade, eu sei.

Sra. Peerybingle: Não é verdade, Bertha.

Bertha: Eu sabia, eu disse a eles. Eu não queria ter ouvido o que diziam. Reprendê-la, a minha Mary. Como se eu fosse acreditar em algo estúpido sobre ela. Não, eu ainda não estou tão cega. Conheço todos vocês melhor do que pensam. Mas não conheço ninguém tão bem quanto a ela, ninguém, nem mesmo você, pai. De todos os que me cercam eu não imagino ninguém com tanta fidelidade como a imagino: pois ela própria é a verdade. Se de repente eu começasse a enxergar, a reconheceria no meio de toda a multidão. Minha irmã. Querida.

Caleb: Bertha, minha cara, preciso contar uma coisa a você. Tem uma coisa me atormentando... e é melhor eu falar agora, enquanto estamos sozinhos com ela. Ouça-me e seja condescendente comigo. Tenho de fazer uma confissão, minha querida.

Bertha: Uma confissão, pai?

Caleb: Eu alterei a verdade, minha criança, e fiz um mal para você e para mim. Alterei a verdade, pensando fazer o melhor por você e acabei agindo de um modo cruel.

Bertha: Cruel?

Sra. Peerybingle: Ele se culpa com muita severidade, Bertha. A senhora mesma dirá isso agora, dirá isso a ele a princípio, tenho certeza.

Bertha: Ele, cruel comigo?

Caleb: Sem querer, minha criança. Eu não queria ser cruel e apesar de tudo causei a você um grande mal. Eu mesmo não suspeitava disso até o dia de ontem. Minha filha cega e querida. Ouça-me e perdoe. O mundo em que você vive, minha alegria, esse mundo que você imagina por meio das minhas palavras, na verdade não existe. Os olhos em que você tanto acreditou, enganaram você. O caminho da sua vida era muito duro e pensei em suavizá-lo. Revelei tudo o que estava à sua volta, começando pelos seres inanimados e terminando pelas pessoas; inventei muitas coisas que nunca aconteceram e tudo isso só pra fazer você mais feliz; escondi, enganei-a e que Deus me perdoe. Eu a envolvi num mundo fantasioso.

Bertha: Mas as pessoas são vivas; de verdade, não é fantasia. Você não teria mesmo como inventar para mim pessoas que não existem.

Caleb: E entretanto eu o fiz, Bertha. Há um homem, um que você conhece, pombinha....

Bertha: Pai, pai. Para que falar do que eu já sei? Falar de quem e daquilo que eu conheço. Eu, a cega deplorável que é tão fácil enganar.

Caleb: O homem que vai se casar hoje é insensível; um egoísta ríspido e avarento. Todos esses anos ele tem sido um patrão áspero com nós dois. O seu rosto não é melhor do que a alma pequena e baixa: um rosto nojento e inexpressivo. Ele não se parece nada, nada com o retrato que pintei a você. Definitivamente nada.

Bertha: Oh, por que motivo, para que você fez isso! Para que encheu meu coração com um amor tão intenso para depois vir como a morte e tirar dele aquilo que eu amo? Oh, Deus. Como estou sozinha e desamparada. Mary, conte-me, como é a nossa casa... como ela é de verdade.

Sra. Peerybingle: É uma casa muito pobre, Bertha: pobre e sem conforto. É admirável que ela tenha resistido tanto tempo ao vento e à chuva; ela protege muito mal do tempo, Bertha: não é melhor do que o seu pobre pai num sobretudo de brim.

Bertha: Os presentes.... aqueles que desejei desde o início e que valorizei tanto, aqueles presentes, vieram de quem? Foi a senhora que enviou para mim?

Sra. Peerybingle: Não.

Bertha: Quem, então? Mary, querida, só um minuto, um minuto. Afastemo-nos um pouco... mais ainda... bem aqui. Fale baixinho. Eu sei que a senhora nunca mente. E agora... A senhora não vai me enganar também. Não?

Sra. Peerybingle: Não, Bertha. Dou minha palavra.

Bertha: Eu sei que não, estou certa disso. Mary, olhe para lá, para o lugar onde o meu pai está e diga-me o que vê.

Sra. Peerybingle: Vejo um homem velho, abatido pelo desgosto. Sentado e encurvado, descansando as mãos nas costas da cadeira com a cabeça sobre elas. Um velho totalmente envelhecido, magro, lamentável, com um rosto triste e pensativo e a cabeça grisalha. Vejo agora como ele está sentado curvado sob o peso de uma desgraça imaginária. Mas, Bertha, antes eu vi muitas vezes como ele lutou com coragem contra o verdadeiro desgosto, contra a necessidade real; como ele trabalhou sem poupar suas forças em nome de um só e grande objetivo.

Bertha: Finalmente Deus me deu a visão. Finalmente meus olhos cegos se abriram. Eu era cega e agora vejo bem. Até agora não o conhecia. E pensar que poderia morrer sem nunca ter visto o meu pai desse jeito, como ele é: o meu pai que tanto me ama. Não há na terra outro rosto que eu gostaria de amar com tanta devoção, com tanta intensidade, como este. Pai, quanto mais velho e fraco, tanto mais caro é para mim.

Caleb: Minha Bertha.

Bertha: E eu acreditei nele.

Caleb: O seu pai elegante não existe mais, minha Bertha, nem sua beleza num sobretudo azul-claro. Ele morreu, desapareceu sem deixar vestígio.

Bertha: Não é verdade, nada desapareceu. Para mim nada morreu. A alma de tudo o que foi caro para mim está aqui, neste rosto atormentado, nesses cabelos grisalhos, pai. Agora eu não sou mais cega. Pai, diga para mim: a Mary...

Caleb: Sim, querida, ela está aqui.

Bertha: Você não a modificou? Ela é do jeito que você me contou? Você não me disse sobre ela nada que não fosse verdade, não é?

Caleb: Temo, minha alegria, que aqui eu tenha pecado: eu teria feito o mesmo com ela se pudesse torná-la melhor do que já é. Mas se modificasse uma linha que fosse, eu só a estragaria. É impossível torná-la melhor.

Sra. Peerybingle: Sabe, Bertha? Às vezes há mudanças incríveis no mundo que são absolutamente impossíveis de esperar. Já lhe ocorreu alguma vez, querida, que para a senhora também pode chegar uma mudança boa e feliz desse tipo? Mas se algum dia isso acontecer com a senhora, veja: tente não se agitar demais. O que é isso? Ouça. Parece que alguém vem pelo caminho... Bertha, a senhora tem o ouvido apurado. O que é isso? Há alguém vindo ou é impressão?

Bertha: Sim, alguém está vindo, e muito rápido.

Sra. Peerybingle: Eu... eu sei, que a senhora tem um ouvido apurado, observei isso muitas vezes... mas apesar de tudo no mundo acontecem mudanças incríveis... e, quer dizer, nós devemos estar prontos para que o inesperado não nos surpreenda....

Bertha: O que a senhora quer dizer?

Sra. Peerybingle: Estão vindo, estão vindo. Agora já é certeza. Estão perto, mais perto. Muito perto. E agora, ouve? De quem são os passos. É realmente assim. E agora.... (*Fecha os olhos de Caleb com as mãos*) Claro.

Entra o Desconhecido-Eduard, filho de Caleb, seguido por May; na porta ao fundo está Slowboy com a criança nos braços.

7. Os mesmos, o Desconhecido, May e Slowboy

Desconhecido (Eduard). Claro.

Sra. Peerybingle: Está feliz?

Desconhecido: Estou.

Sra. Peerybingle: Reconheceria o senhor esta voz, Caleb? Já ouviu esta voz antes em algum lugar?

Caleb: Se o meu filho que foi atrás de ouro nas Américas estivesse vivo...

Sra. Peerybingle: Está vivo. Vejam. Aqui está ele, diante do senhor, são e salvo. Seu filho, Caleb, por quem o senhor chorou. Seu irmão, Bertha, único e amado... Ele está vivo, vivo.

Bate o relógio, entra John.

8. Os mesmos e John.

Caleb: John, olhe para cá. Olhe. Meu menino da terra do outro da América do Sul. Meu filho, John.

John: Eduard, é o senhor?

Sra. Peerybingle: Diga tudo a ele, Eduard. Fale tudo o que aconteceu. Agora já é possível. Fale.

Eduard: Sim. Sou eu.

John: Como o senhor pôde fazer isso? O senhor conseguiu enganar um velho amigo, se enfiando na sua casa disfarçado como um ladrão. Algum dia tivemos aqui um garoto bom e honesto... Quantos anos se passaram, Caleb, desde que soubemos que ele havia morrido? Aquele garoto nunca teria feito isso.

Eduard: Algum dia tive um amigo generoso e querido – um pai de sangue não poderia ser melhor para mim... Aquele amigo nunca teria me julgado sem ouvir. O senhor foi aquele amigo e estou convencido de que vai me ouvir agora.

John: Pois bem. Sua exigência é justa. Fale: estou ouvindo.

Eduard. Quando eu era um garoto jovem e fui embora daqui, amava e era amado de forma recíproca.

John: O senhor?

Eduard: Sim, eu a amava com vigor e ela me respondia a isso. Sempre acreditei que ela me amasse... E agora estou convencido disso.

John: Deus me ajude. É horrível.

Eduard: Permaneci fiel a ela e quando – depois de muitas angústias que por pouco não me custaram a vida – voltei para casa cheio dos planos mais otimistas, a umas vinte milhas daqui, ouvi que ela tinha me traído, me esquecido e se casado com outro: um homem mais rico do que eu. Não pensei em acusá-la; só queria vê-la e me certificar com os meus próprios olhos de que isso era verdade. Esperava que talvez ela tivesse sido obrigada a se casar; que a sua vontade não tivesse parte nisso. Naquele momento, inclusive, isso era um consolo para mim e eu fui em frente. E para saber toda a verdade, a verdade real, eu me disfarcei – o senhor sabe como – e esperei no caminho – o senhor sabe onde. Ela também não desconfiava de nada até aquele minuto em que cochichei em seu ouvido que era eu – lembra-se? Ela ainda estava sentada perto da lareira e por pouco não me traiu com o seu grito.

Sra. Peerybingle: Mas quando ela soube que Eduard estava vivo e tinha voltado; quando ele contou-lhe o seu plano, ela o aconselhou a mantê-lo em sigilo absoluto já que o velho amigo John Peerybingle é um homem de caráter muito franco e muito sem jeito para artimanhas – um verdadeiro urso colossal: quem não sabe disso? E quando ela – quer dizer, eu, John – quando eu contei-lhe tudo o que houve e o que a May pensava – ou seja, que ele há muito tinha morrido – quando contei que a sua mãe, uma velhinha extravagante, começou a persuadí-la a se casar com um homem rico e que ela por muito tempo não concordou mas por fim acabou aceitando... E quando ela, isto é, eu outra vez, John: quando eu contei que o casamento ainda não tinha acontecido, ele quase enlouqueceu de alegria. Então ela – eu mais uma vez John – disse que seria uma mediadora entre ambos. E eis que eles se uniram outra vez, John. Se casaram faz uma hora. Aqui está também a jovem. E Gruff e Tackleton ficou a ver navios e vai morrer solteiro. E eu... eu sou a mulher mais feliz do mundo, May. Parabéns, minha querida. Deus abençoe você. Não, John, não. Escute mais: não volte a me amar ainda; não me ame enquanto não tiver escutado tudo até a última palavra. Foi muito feio de minha parte esconder isso de você, John. E eu não pensava que houvesse nisso algo de feio até ontem à noite. Mas quando dei uma olhada no seu rosto ontem e percebi que você tinha me visto com o Eduard, quando entendi o que você tinha cogitado, senti o quanto a minha atitude havia sido feia e insensata. Mas John, meu querido. Como você pôde... como pôde cogitar isso? (*chorando*) Não, John, não me ame ainda nem um pouquinho, por favor, não ame.

Agora já não falta muito. Se naquela hora eu fiquei aflita – lembra, quanto você me contou sobre esse casamento – , foi porque eu me recordava do quanto a May e o Eduard amavam um ao outro... Você acredita em mim agora. Acredita. Não, não me ame ainda: um minuto. Eu ainda não disse o principal: o mais importante eu deixei para o fim. Meu bom, nobre, meu querido, querido John. Quando um dia desses nós estávamos conversando sobre a alma – lembra, quando falávamos sobre o grilo – , eu não disse a você uma coisinha que estava na ponta da língua: que no início eu não o amava com tanta força como amo agora. Eu era tão jovem então, John. Mas, meu querido, a cada dia, a cada hora, eu o amo mais e mais. E depois de hoje, depois disso que você falou sobre mim com tanta generosidade e nobreza, se eu pudesse amar você ainda mais eu o amaria. Mas eu não posso. Já entreguei todo o meu amor a você. Agora me abrace... Sua casa é a minha casa, e não pense em me enviar a outro lugar. (Beijam-se. Em seguida vão cumprimentar os jovens. À porta está o criado de Tackleton.)

Criado: O senhor Tackleton.

Tackleton entra correndo.

9. Os mesmos e Tackleton

Tackleton: Que diabos! John Peerybingle, explique por favor, o que isso quer dizer? Há aqui algum mal-entendido. Combino com a senhora Tackleton que ela vai esperar por mim na igreja e nesse meio-tempo estou pronto a jurar por Deus que acabei de encontrá-la no caminho, vindo para cá. Ah, sim, aí está ela. É culpa minha, *sir*, não tenho o prazer de conhecê-lo, mas peço que o senhor ceda essa jovem lady para mim hoje: ela tem um assunto urgente a propósito de uma obrigação a cumprir.

Eduard: Não posso cedê-la de forma alguma.

Tackleton: O que isso quer dizer, seu vagabundo?

Eduard: Quer dizer que perdôo a sua raiva porque hoje sou tão surdo aos discursos rudes quanto era ontem. *Sir*, para mim é uma grande pena que esta jovem lady não possa acompanhá-lo à igreja: mas uma vez que ela já esteve lá hoje, então talvez o senhor a desculpe.

Tackleton: (*tirando um anel do bolso e entregando-o a Slowboy*) Senhorita Slowboy, poderia me fazer a gentileza de jogar isso no fogo? Agradeça.

Eduard: Minha esposa nunca teria tomado a liberdade de alterar a palavra dada se não fosse porque estava ligada a outro muito antes.

May: Eu não escondi do senhor Tackleton a história do meu antigo amor; pelo contrário, eu falei para ele muitas vezes que nunca o esqueceria. Espero, senhor Tackleton, que o senhor seja justo a ponto de não negar isso.

Tackleton: Claro, realmente é verdade que a senhora me disse isso... Senhor Eduard Plummer, se estou cocorreto?

Eduard: Isso mesmo.

Tackleton: Então... Eu nunca o teria reconhecido. Parabéns, sir.

Eduard: Obrigado.

Tackleton: Senhora Peerybingle, a culpa é minha. Não posso dizer que seu serviço amigável seja do meu gosto, mas a culpa é minha. A senhora é melhor do que eu pensava. John Peerybingle, eu sou o culpado. O senhor me entende e isso basta. Senhoras e senhores, não tenho quaisquer pretensões. Tudo terminou de modo totalmente satisfatório. Adeus.

Sai. Murmúrio geral. Um minuto depois entra o criado de Tackleton com o bolo e um embrulho com brinquedos.

Criado: O senhor Tackleton ordenou que eu me curvasse e dissesse que ele não precisa de um bolo tão grande. Não gostariam de comê-lo? (*o amorzinho pega o bolo e entrega a May*) O senhor Tackleton enviou brinquedos ao pequeno. E eles não são assustadores.

Surpresa geral. Tackleton aparece confuso à porta.

Tackleton: John Peerybingle, Caleb.... Amigos... minha casa está vazia e horrível, principalmente hoje. Não tenho nem mesmo um grilo na lareira: eu assustei todos eles. Sejam benevolentes comigo: permitam-me estar em sua companhia alegre.

(Todos vão atrás da senhora Peerybingle lançando a ele exclamações como “Por favor”, “Sim, sim, claro”, “Seja bem-vindo”)

Tackleton: Caleb, como fui tolo ao tomá-la por uma idiota.

John: Essa é boa, gracejando... Viva! Viva!

Todos: Viva!

Eduard: Dançar, dançar!

Sra. Peerybingle: O meu tempo de dançar já se foi.

Afasta a mobília, Bertha pega uma pequena harpa.

Sra. Peerybingle: Então você não vai me fazer voltar para a minha antiga casa, John. Pelo visto não!

John: E foi só por bem pouquinho que eu não fiz isso. Mais um pouco e eu teria feito. Por Deus!

Eduard: Pronto?

Bertha: Pronto.

Dançam: May e Eduard, pouco depois a senhora Peerybingle e John e, afinal, para o deleite geral de todos, Tackleton e Slowboy. No auge da dança a luz vai se extinguindo até ficar apenas a lareira. Aparece o leitor.

Leitor: Shhh. Ouçam como é alegre o cantar do grilo. Da chaleira também. Ouçam, ouçam como ela apita... Mas o que é isso? Parece que ainda escuto como eles estão bailando, virando-se para o bebezinho para mais uma vez dar uma olhada nesse ser pequeno e encantador... Ele e todos os outros desaparecem no ar e eu fico sozinho. O grilo canta na lareira, no chão há um brinquedo quebrado.... e o resto sumiu.

Tudo se extingue.

CORTINA.

Fim.

Redação artística e literária de A. M. Brodski.

ANEXO B

O Dilúvio

Autor: Henning Berguer

Tradução de: Daniela S. Terehoff Merino

Texto base para a tradução:

BERGUER, H. **Потоп** (O dilúvio). Москва: Московское Театральное издательство, 1925⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Nota ao tradutor ou interessado que algum dia, por ventura, venha a encontrar esta peça em russo e queira cotejar a tradução: Utilizei-me do texto acima mencionado, exceto no que diz respeito às páginas 104 e 105 do livro impresso (a penúltima e a antepenúltima da peça), as quais, por alguma falha de realização desta pesquisa, não puderam ser fotografadas; felizmente, havia a outra versão da peça mencionada na introdução de minha tese, com pouquíssimas diferenças de conteúdo. Foi de onde traduzi esta parte, para que a peça não ficasse incompleta em nossa língua.

Personagens⁴⁸¹:

O'Neil
Bir
Frézier
Streton
Guiguins
Nordling
Charlie
Primeiro Cliente
Segundo Cliente
Litsi

⁴⁸¹ Nesta versão, os personagens aparecem apenas nomeados. Na edição mais tardia da peça, quase todas as personagens aparecem já na primeira página descritas com suas profissões, da seguinte forma: **Streton** – dono do bar; **Charlie** – garçom; **O'Neil** – advogado; **Bir** – corretor de câmbios; **Frézier** – ex-corretor de câmbios; **Guiguins** – ex-ator; **Nordling** – emigrante sueco; **Litsi**; **Primeiro freguês**; **Segundo freguês**.

A cena apresenta o interior de um bar muito chique em uma das grandes cidades industriais à beira do Mississippi. À direita, um balcão com bebidas. Diante do balcão, alguns altos tamboretas. Há mesas de madeira vermelha e cadeiras, além de lâmpadas elétricas com formas extravagantes. À esquerda, um telefone. À direita, junto ao balcão, há um telégrafo. Ao fundo, uma porta, cujo vidro dá para uma rua ampla e movimentada. Uma porta à direita e à esquerda. Ao fundo está o principal alçapão para a adega.

ATO 1

Bar

1. Streton, Charlie e o primeiro cliente.

Streton: está atrás do balcão, Charlie anda pelo cômodo dispondo as mesas e as cadeiras. O primeiro cliente bebe no balcão. Depois que o pano é erguido, faz-se um breve silêncio.

Primeiro cliente: Como está quente! Misericórdia, Senhor!

Streton: Trinta e seis e meio debaixo da sombra.

Primeiro cliente: Só isso? E eu pensando em pelo menos 39.

Streton: Pode esperar que por volta do meio dia vai ficar ainda mais quente.

Primeiro cliente: (pagando). É de se supor. Adeus! (sai).

Streton: (trancando o dinheiro no caixa automático). Até logo! (Silêncio. Streton lê o jornal. Charlie tira o pó).

2. Streton e Charlie

Streton: Ficaram aqui até tarde ontem?

Charlie: Eu tranquei as portas às quatro da manhã.

Streton: Estavam todos jogando pôquer?

Charlie: Sim, o senhor Bir perdeu 411 dólares. Ele estava bem bêbado e raivoso como o diabo quando saiu.

Streton: Ele não ia se irritar por causa de uma perda tão insignificante. Não é do seu feitio. Aqui estão umas caixinhas de fósforo para você. Coloque na mesa.

Charlie: Estou ouvindo. Pois bem, então quer dizer que ele estava mal por outro motivo.

Streton: (deixando o jornal de lado) Mas esse jornal é de ontem, com os diabos! O que você disse sobre o senhor Bir?... Sim, sim... Ele vai se casar na semana que vem com uma moça muito rica. Mas que mormaço! Não dá pra suportar. (O telefone toca)

Charlie: Como é possível que o casamento seja só na semana que vem? E eu pensando que seria em questão de dias. Ele ficou dias inteiros sem aparecer por aqui. Ontem....

Streton: Vá, atenda o telefone.

Charlie: (indo em direção ao telefone). Estou indo. Não acho que ele esteja muito apaixonado por sua noiva. (Falando ao telefone). Alô. Bar do Streton. Sim... Sim... Está bem. Espere, vou perguntar... Aguarde um minutinho!

Streton: Quem é?

Charlie: É a companhia produtora de gelo. Estão perguntando se não podem nos enviar o abastecimento em dobro hoje. Eles não têm como garantir a quantidade habitual amanhã... por causa do calor. Estão atulhados de encomendas.

Streton: Maldito calor. Bom, pode ser que o tempo mude até amanhã.

Charlie: (ao telefone). Alô! Alô! Sim... Sim... Está bem. (Para Streton). Disseram que todo mundo está abastecendo em dobro.

Streton: Está bem... Que nos enviem uma porção dobrada. Pergunte se eles sabem o que aconteceu com o rio.

Charlie: (ao telefone). Alô! Senhor Nikerbierker... Bem, vamos pegar a quantia dobrada. Ouça, por favor. Um minuto. Diga, o senhor tem alguma informação sobre o rio? Ah! Mas será possível?... Neste caso... Com os diabos!... Em que jornal? Bem, obrigado. Até logo. Saiu uma edição extra de jornal. Estão esperando um furacão. O rio está gerando muitos receios. Temem não conseguir terminar a instalação da represa até a noite. Nosso termômetro está indicando 39.

Streton: Não dá para suportar esse mormaço! Aqui estão uns guardanapos pra você. (Entrega para ele um monte de guardanapos).

3.Streton, Charlie e Frézier.

Frézier: (entrando pela porta principal). Olá, Streton!

Streton: Olá, senhor Frézier! Veio nos visitar tão cedo hoje. O tempo está bom, não é verdade?

Charlie: (desdobrando os guardanapos). Olá, senhor Frézier!

Frézier: Olá, Charlie. O tempo está bom, só que já faz muito calor. Ufa! Por que o senhor não ligou o ventilador? Dê-me algo... Um copo de gim com soda. Muito mais gim e muito gelo.

Streton: Gim com soda. Vou preparar para o senhor agora mesmo... Com gelo? Vou entregar-lhe já já... O senhor ficará satisfeito. Vai espumar como o Niágara. (Prepara a bebida).

4. Streton, Charlie, Frézier e o segundo cliente.

Segundo cliente: (entrando precipitadamente e dirigindo-se com rapidez ao balcão) Um coquetel!... Um coquetel!... Mais rápido! Já são dez horas. Se apressem!

Streton: Agora. Charlie, um coquetel! Depressa!

Frézier: Quais as novas? (bebendo). Ufa... Isso é refrescante.

Streton: Eu ainda não li os jornais de hoje. Telegrafaram, dizendo que chegaram edições extra.

Frézier: Ai está! Claro, algum boato...

Segundo cliente: Mais rápido, mais rápido!... Tudo isso são ninharias... Já são dez horas. Aqui está, pegue! (jogando sobre o balcão uma moeda de prata)

Charlie: Aqui está o seu coquetel. Queira tomá-lo!

Segundo cliente. (tomando tudo imediatamente). Até logo, senhores! (sai quase correndo)

Streton e Charlie (juntos). Até logo!

5. Streton, Charlie, Frézier

Frézier: Mas que raio de homem é esse?⁴⁸² Para onde ele está indo com tanta pressa? Ele mal tomou o seu coquetel.

Streton: Eu mesmo não sei quem ele é. Aparece todas as manhãs e quando sai eu sei que são dez horas. Às dez em ponto ele entra com tanta fúria, que é como se a polícia o estivesse perseguindo sem parar e grita: um coquetel! Vive com pressa. Tenho certeza de que até mesmo se o rio...

Frézier: É assim, assim mesmo!... Agora todos andam apressados, Streton. Começou essa moda. Os carros e tudo mais... Ah, além disso, tem ainda a especulação sobre o pão... O patife do Bir! Se fosse eu... Se fosse eu... Não...

⁴⁸² A expressão utilizada, na verdade é “Что что за гусь”, algo como “Que tipo de ganso é esse”. Tentei trazer o ar da expressão por outra que me pareceu expressar ideia semelhante.

Streton: (continuando). Ele sempre está com pressa. Até mesmo se o rio...

Frézier: (sem escutá-lo). Realmente esse reles meninote não tem um tostão furado... Apenas pense, Streton, o senhor é um homem sensato, veja se me compreende: ele fez o preço do pão subir para um dólar todinho e tudo o que eu trabalhei nos últimos dez anos virou cinzas por causa desse patife, desse canalha. E olha que eu trabalhei com esse dinheiro de um jeito honesto de verdade, Streton, um jeito honesto...

Streton: (entregando a bebida pronta). Aqui está o seu gim, senhor Frézier. (Frézier bebe o copo). Sim, até mesmo se o rio...

Frézier: (sem escutá-lo e se agitando ainda mais). Bandido! Não existe outro nome para ele. E todos os que sustentam a sua especulação, também são uns trapaceiros. Por acaso é possível chamar os especuladores de honestos? Nada disso, tudo é uma bela de uma roubalheira. Existe uma diferença entre o aumento normal, criado pela própria natureza, e o artificial, construído pelos bolsistas. Eu sou um homem honesto. Fiquei rico apostando no aumento durante a grande fome na Índia... E ele, um bandoleiro maldito....

Streton: Humm.... humm.... É isso, é isso mesmo.... Ai é que está, como estou lhe dizendo, ele vem todas as manhãs...

Frézier: Ele? Ele quem?

Streton: Esse, esse cliente que chega pontualmente apressado.... Estou falando que até mesmo se o rio...

Frézier: Que o rio vá para o diabo! Que me interessa isso? Estou dizendo ao senhor que ele é um bandido: aí está quem ele é! (batendo com o punho sobre o balcão. Silêncio. Depois, mudando o tom). Dê-me um cigarro.

Streton: Charlie, um cigarro!

Charlie (leva). Sirva-se, senhor Frézier.

Frézier: (pondo-se a fumar o cigarro). Bem.... Até que horas ele ficou na farra à noite?

Streton: Essa noite?

Frézier: Isso mesmo, essa noite. Eu estava passando aqui perto, e vi o perfil desse trapaceiro pela janela.

Streton: O que já há de mal nisso? Os jovens precisam se divertir.

Frézier: Bem, e quanto ele perdeu?

Streton: Não muito. Uns quinhentos, seiscentos dólares, não mais.

Frézier. Na sua opinião isso é pouco? Quinhentos, seiscentos, pois é, realmente, isso é quase mil! Perder mil dólares em cartas em uma noite!... Imagino como vai ficar alegre o velho

Swift, pois ele é quem vai ter que pagar pelo genro.... E do jeito que ele é mão de vaca... Ah! Ah! Ah! Dizem que o amor conta, que... não muito. E além disso ela é uma feiosa.

Streton: Eu vi os dois juntos a cavalo.

Frézier: Ele está inventando uma comédia por causa de dinheiro. (mudando o tom). Mas o que há com o rio. Conte-me...

Streton: Com o rio?

Frézier: Sim. O senhor ficou o tempo todo querendo falar sobre o rio. Dê-me um fósforo. Obrigado. (pondo-se a fumar).

Streton: Ah, sim!... Isto é, eu queria falar que até mesmo se o rio saísse das margens e todos ficassem submersos, isso não incomodaria aquele homem que o senhor viu aqui, chegando na corrida às dez horas em ponto e gritando: Coquetel! Ah, ah, ah!

Frézier: (andando de um lado para o outro). O senhor acha mesmo? Quem se apressa assim... É isso, claro... Aliás, a propósito do rio. O que não fez o patife trapaceiro do O'Neil!

Streton. (para Charlie) Agora vai censurar o outro...

Frézier (aproximando-se do balcão). Pense, Streton! Entregar os trabalhos da cidade para uns exploradores, gente que rouba na cara. Já faz dois anos que estão construindo uma represa e dá para ver quanto roubaram! ... E é claro que o dinheiro vem dos bolsos dos pequeno-burgueses. Eu sei como isso funciona... Um trabalho de dois anos e a represa ainda não está pronta! E quem é o advogado desse grupo de ladrões? O O'Neil, o homem mais corrupto do mundo e a que ainda por cima anda meio demente.

Ele precisava ser escondido é num hospício e não numa prisão.

Streton: O que o senhor, o que o senhor, senhor Frézier! Ele é considerado um gênio... Tem suas esquisitices, mas apesar de tudo...

Frézier. Que esquisitices o quê! Ele é um bêbado, um louco, que passa dias inteiros em tabernas. Bom gênio! Ele é um homem bem inteligente, isso é verdade. Não é nenhum tolo, isso é verdade, mas a inteligência dele é a de um patife. Velhaco tratante é pouco!

Streton: Apesar de tudo as represas vão ficar prontas amanhã.

Frézier: Era só o que faltava... Pode ficar esperando!

Streton: E se não ficarem.... Deus sabe o que pode acontecer. Saiu um suplemento extra para o jornal: tem vendido bastante na cidade; estão dizendo ali que a tempestade...

Frézier: E eu realmente vou acreditar nesse seu jornal! Essa folhinha chantagista ficou do lado dos bolsistas na época da minha bancarrota... E o O'Neil foi o presidente do concurso. Ficou na minha memória esse tal de O'Neil. Que o rio extrapole as margens e inunde todos eles, pelo menos o Bir e o O'Neil. Mais um copo de gim com soda!

Streton: Agora. (uma batida de telégrafo automático ressoa). Charlie! Vá ver o que estão telegrafando.

Frézier: Uma invenção diabólica!... Nunca anuncia nada de bom... Com certeza o pão já subiu para dois dólares...

Charlie (desenrola a fita do telegrafo e lê). O barômetro do observatório está prenunciando uma tempestade forte. A temperatura é de 42 debaixo de sombra... Os valores do pão estão subindo 1,44.... 03.

Frézier: Isso é terrível! É terrível!

Streton: De fato é terrível. 42 graus.... Vai chover...

Frézier: Mas não era disso que... Estou falando do pão. 1,44 e 0,3.... Estão loucos!

6. Frézier, Streton, Charlie e Bir.

Bir: (entrando pela porta principal). Olá, Streton! Olá, Charlie! Olá, senhor Frézier!

Streton e Charlie (juntos) Olá, senhor Bir, como tem passado?

Frézier: (rabugento) Será que isso vai dar em alguma coisa? (senta-se e volta as costas para Bir)

Bir: Charlie, um coquetel de Martine e com mais Vermute... O que me diz sobre o calor, Streton?

Streton: Saiu uma edição extra no jornal onde dizem....

Frézier: (grita). Já faz uma hora que eu pedi um gim com soda! Vocês vão me trazer alguma hora?

Streton: (faz um sinal com o olhar para Bir). Aqui está o seu gim, senhor Frézier... Gelado, como o gelo, e espumoso como o Niágara... Aqui está... (entrega). O que disse, senhor Bir?

Bir: (distráido). Nada. (silêncio). O que, não perguntaram de mim por telefone?

Charlie: Parece que não. Senhor Streton, perguntaram pelo senhor Bir por telefone?

Streton: Não, senhor Bir. Ninguém perguntou pelo senhor.

Charlie: (entrega a bebida a Bir). Aqui está, senhor Bir. (silêncio).

Bir: (após beber tudo). Tem pouco Vermute.

Charlie: É mesmo? (silêncio).

Streton: (aproxima-se de Frézier). Não gostaria de jogar dominó, senhor Frézier? (jogam).

Bir: Eu vou para a bolsa de valores, Charlie. Se perguntarem por mim, diga que já não venho aqui há alguns dias, mas que provavelmente estou na bolsa.

Charlie: Entendido, senhor Bir.

Bir: Pelo visto ficaram aqui até bem tarde essa noite, não?

Charlie: Não foi tão tarde, de modo algum... Parece que eram três horas quando eu fechei a porta.

Bir: Realmente eram só três? E já veio para cá algum dos nossos companheiros de ontem?

Charlie: Não, ninguém esteve aqui ainda.

Bir: Não é mais como nos velhos tempos...

Charlie: Tudo muda.... E o público agora é outro.... Apenas ontem à tarde foi absolutamente como antes... E há alguns dias atrás apareceu a Litsi. Ela está muito chique agora... e ficou muito mais bonita.

Bir: Litsi?... Que Litsi?

Charlie: Até que ponto nos esqueceu, senhor Bir... Dois anos atrás, quando o senhor vinha aqui todas as tardes, o senhor sabe... Então era outra coisa...

Bir: Apesar de tudo eu até que venho para cá de vez em quando... E os companheiros também, pelo visto... e jogam cartas como antes... Mas apesar de tudo, quem afinal é essa Litsi?

Charlie: Litsi Smith,.. O senhor não poderia ter se esquecido dela.... Uma loira. Ela era corista em um café na Strand⁴⁸³ A Litsi....

Bir: Ah, essa... Sim, sim, estou lembrado. O que aconteceu com ela agora?

Charlie: Ela... claro, está tão... Isso é uma pena... Mas ela é alegre e, provavelmente, ganha a vida bastante bem.

Bir (indiferente). Há bem pouco de bom nisso. Ela tem vindo para cá... à tarde?

Charlie: Às vezes. Não com muita frequência. Já faz alguns dias que não a vemos... Nos tempos de antanho os jantares eram frequentes aqui... Bem ali.... (Indicando o tabique) Depois do teatro.

Bir: (com uma voz em que se ouve uma nota hipócrita). Que agradável, o senhor ligou o ventilador... Agora sim está fresco... Dê-me o troco. (põe no balcão uma moeda de ouro).

Frézier: (áspero) Desligue o ventilador, Streton! Está ventando.

Streton: (surpreso). Bem... bem. (desliga o ventilador).

Bir: (sorrindo). Pegue, Charlie. E então, o que o senhor queria dizer sobre essa Litsi?

Charlie: Obrigado... Ela é uma boa moça... Ela acabou perguntou pelo senhor; aliás, isso foi faz tempo.

Bir: Será possível que ela tenha perguntado?

⁴⁸³ Uma rua central em Londres.

Charlie (enxaguando e secando o copo): Naquele dia em que o Peter, o cego... O senhor o conhece....

Bir: Ela perguntou por mim? O que propriamente ela estava perguntando?

Charlie: Nada em particular... Ela apenas quis saber se o senhor ainda vinha para cá. Isso foi há algum tempo.

Bir: É isso, claro....

Charlie: Uma vez o Peter, o cego, veio para cá... O Streton queria enxotá-lo e então a Litsi deu para ele tudo o que tinha no porta-moedas... tudo, senhor Bir, escute, tudo mesmo, até o último copeque. O Streton disse para ela que isso era tolice, que o cego era um bêbado insolente. “Sim, mas ele é cego”, respondeu ela. “Talvez ele preferisse estar bêbado; então talvez pudesse pensar que enxerga...” Aí está como ela é. Mas isso ainda não é tudo. Sveitsar estava em casa, na Strand, onde ela estava morando, e me contou que ela ficou um mês inteiro tomando conta de uma costureira doente.

Bir: Essas mulheres são sempre muito boas, Charlie, essa é a verdade.... Moças e mulheres honestas às vezes são bem piores do que elas. (som no telefone).

Bir: (se precipitando). Charlie, se perguntarem de mim, diga que eu não vim.

Frézier: Ufa!.. Se perguntam de mim, diga que estou aqui. Eu consigo estar no lugar onde me encontro.

Charlie: (por telefone). Alô! Bar do Streton... Sim.... Alô!... Alô!... É do bar do Streton... Quem? O senhor Bir?... Não.... não.... Ele já não vem para cá há alguns dias.... Não. Ele deve estar na bolsa.... na bolsa, estou lhe dizendo... Alô! Bom, eu direi a ele... De nada... (sinal de interrupção).

Bir: (baixo). Quem estava falando era uma mulher?

Charlie: Sim. Ela estava realmente muito preocupada.

Bir (irritado). Com os diabos!

Charlie: Ela pediu que senhor Bir telegrafasse sem falta para a vila do senhor Svift.

Bir: O senhor realmente respondeu que eu não estou aqui?

Charlie: Ela disse isso no caso de o senhor Bir vir para cá....

Bir. E quanto ao meu troco? (ruído do telegrafo)

Charlie: (registrando no caixa automático). Um Martine, dois, dez, vinte; aqui está.... Obrigado. (O telégrafo martela. Bir pega o dinheiro e se aproxima do aparelho).

Frézier: (suspendendo o jogo de domino). Aparelho maldito!... Invenção de trapaceiros, e ainda é um meio de atormentar as pessoas honestas.

Streton: (arrumando o dominó) Parece que vai ficar ainda mais quente... Leia o que estão telegrafando. Não seria de novo sobre o tempo, Charlie?

Charlie: Vou ler agora mesmo.

Streton: Sim vá ver quantos graus está fazendo no grande termômetro oceânico.

Charlie: Agora mesmo. (Vai)

Bir: (desenrolando a fita telegráfica e lendo). Um ciclone nos Estados do oeste.... O Mississippi se ergueu com força.... Os Rians venceram os Kulens na competição dos boxers no Texas após o oitavo embate.... O pão.... Ah! Finalmente algo interessante: o pão, 1,48 e seis décimos. Trens de carga bloqueados no Búfalo. Companhias inglesas aumentaram as tarifas. Isso eu havia previsto... Sim, o pão subiu para dois dólares. Realmente nada mal, senhor Frézier, não é verdade, para as pessoas que desta vez não se mostraram idiotas... Até logo, Streton! (Quer partir).

Frézier: (após ter ficado furioso). O que o senhor disse?

Charlie: (entrando). O termômetro mostra 43.... O céu escureceu. Uma nuvem ameaçadora se aproxima de um dos lados do rio... O rio ficou escuro e está se agitando.

Frézier: (grita). O que disse, senhor Bir? Repita agora!... Repita!

Bir: (sorrindo). Que! Haverá chuva, Charlie?

Charlie: Naturalmente, e muito em breve.

Frézier: Repita, o que o senhor disse?

Bir: Deu a minha hora... (voltando as costas para Frézier). Deu a minha hora. Até logo, Charlie. Mande cumprimentos de minha parte para meus companheiros se aparecerem... Um cumprimento também à Litsi, caso se lembre de mim. (Voltando-se para Frézier). Até logo, senhor Frézier! (Sai).

Charlie e Streton (juntos): Até logo, senhor Bir!

7. Streton, Charlie e Frézier.

Streton (depois de um curto silêncio): Será bom se chover.

Frézier: Ao diabo com a sua chuva!... Não, o que ele disse!... Creio eu, não se atreveu a repetir!... E refletir... (olha para a rua através da porta). Ai está esse bêbado do O'Neil... É claro que ele está vindo para cá, é isso mesmo... agora está atravessando a rua. Quer saber, Streton, o seu bar vem se tornando um tipo de espelunca inconveniente.

Streton: Não se irrite, senhor Frézier.... Beba um copinho comigo. Charlie, traga-me um uísque!

Charlie: Uísque?... É pra já! (tirando uma garrafa do armário).

8. Streton, Charlie, Frézier e O'Neil.

O'Neil (entrando): Aha! Streton, Charlie, Frézier. E aqui temos uma garrafinha de Uísque, que, aliás, já está a vista: meus cumprimentos a ela. Bem, Frézier, agora você caiu na bolsa, está entre os que perdedores... e o seu caminho está indo cada vez mais para o fundo, em direção a um abismo... E os senhores, eu não tenho a menor dúvida, estiveram falando de mim pelas costas... Neste caso, adivinhem então quanto suborno eu recebi pelo dia de hoje? O que acham?

Frézier (seco). Olá!

Streton: Olá, senhor O'Neil. O que quer que sirvam?

O'Neil: Charlie, antes de tudo, um copinho de Bister... E com bastante pimenta vermelha... Para eu arder como se estivesse no inferno.... E então, Streton, quanto suborno recebi hoje na sua opinião? Hein?

Streton: (enche três copos). Ah, ah, ah!... Peço ao senhor que me perdoe e esvazie os cálices. O senhor é sempre uma visita bem-vinda. Estou bebendo, antes de tudo, pela mudança do tempo.

Frézier: Um bom sujeito, o Streton: não consegue falar sobre nada a não ser o tempo... Se você deseja saber sobre o que conversávamos, então tenha a bondade; nós estávamos falando sobre o rio. Talvez você de fato saiba como isso se deu. Diga-nos. Você já acumulou tanto na construção da represa quanto eu no meu concurso. Não é verdade?

O'Neil: Claro, Frézier, claro. E ai está a razão de haver um dilúvio... Os relâmpagos vão ficar brilhantes, os céus se manifestarão.... (gesticulando com força). Todas as comportas vão se abrir... A terra vai começar a crepitar, as montanhas a tremer... gramas terrestres sairão dos seus covis e rugirão de medo; relâmpagos vão se cruzar, os túmulos vão se abrir, os vermes tumulares se arrastarão e as represas vão romper com um estrondo (bate palmas de modo surdo). Bang.... E ai está o dilúvio... (Em tom comum). O que mais, Frézier? À sua saúde, senhores! (Bebe sozinho o seu copo).

Frézier (tendo se perdido). Oh, senhor! Quem não o conhece poderia pensar sabe Deus o quê.

Streton: Bem, o senhor consegue mesmo assustar as pessoas! Apesar de que é verdade: nesse caso as piadas não são bem-vindas. À sua saúde! (brinda com Frézier)

Charlie: Para falar a verdade, eu fiquei com muito medo. Queira pegar, aqui está o seu Bister (Entrega-o para O'Neil). As nuvens estão começando a fechar o céu. (silêncio).

O'Neil (bebe o Bister e pigarreia). Sejam corajosos, meus amigos... E então o sol está indo embora. Adeus! Logo a lua vai desaparecer e o céu todo vai brilhar; os monstros do mar... Você gosta de lagostins, Frézier?

Frézier: Que tipo de pergunta é essa?

O'Neil (no mesmo tom): Tubarões, Frézier, moreias, medusas, caranguejos e siris parasitam na direção de cadáveres pálidos inchados que flutuam na superfície do rio.

Frézier: Essa agora! Está certo, dá pra tomarmos você por um louco.

Streton: Não se brinca com essas coisas... Vejam como o vento está soprando!

Frézier: Sim, realmente!... (tudo fica mais escuro, a luz do sol, que iluminava a casa desaparece; o céu fecha com nuvens cinzas).

Charlie (gritando). Eis a chuva, enfim!

Frézier e Streton (juntos): Sim, sim, a chuva! – De fato, a chuva!

O Neil: Sim, a chuva chegou. (vemos a chuva através da porta e da janela).

Frézier (alegre): Senhores, fumemos. Streton, dê-nos pequenos cigarros da marca Bok. Entretanto, está ficando escuro como num túmulo.

O'Neil: Sim, como entre os mortos.... Esvazie comigo essa taça de despedida.

Frézier: Obrigado, eu não quero beber mais.

O'Neil: Não me censure por estar bebendo. Todos nós somos pecadores... Toda carne se parece com a grama do campo, Frézier. Um único pão custa algo... na bolsa.

Frézier: Sim e ele pode despencar no preço: e despencar muito.

Streton: (entregando os cigarros). Ai estão os cigarros, senhores. Acenda a luz, Charlie. Como refrescou nesse meio tempo....

Charlie (acendendo a luz elétrica): Ouçam... um trovão. (entram estrondos de trovão).

O'Neil: Você diz: despencar... Sim, tudo cai.... Todos nós caímos... uns tombam por força da lei gravitacional... por exemplo, em casos de bancarrota... outros.... (sem ir até o fim).

Frézier: Termine a sua frase.

Streton. Senhores, por que vocês ficam discutindo eternamente o mesmo? O senhor me perdoe, mas...

Frézier: Não, termine a sua frase, com os diabos. O senhor disse: outros...

O Neil: Bah, eu estava pensando nos que sofrem de epilepsia... Há casas inteiras em que... (se contendo).

Frézier: Em que...?

Streton (assustado): Senhores... senhores... Aqui estão os cigarros... os célebres Bok...

O'Neil: Hospitais... é claro, eu falava sobre os hospitais.

Frézier (dirigindo-se para a saída principal): Isso é baixeza... Uma velha história....

Streton: Espere a chuva passar... Agora é impossível sair... Ficaré ensopado. (chove a cântaros, ficando cada vez mais forte. Silêncio. Todos olham para a chuva, sem dizer uma palavra. Um relâmpago).

Streton: Um relâmpago!... Viram só que relâmpago? (golpe de trovão).

9. Streton, Charlie, Frézier, O'Neil, Nordling, Guiguins

Nordling e Guiguins

(Entram correndo, vindo de lados contrários, e se chocam junto à porta de entrada).

Nordling: Ah!

Guiguins: Oh!

Nordling: Me desculpe... Não reparei... Eu sou o culpado!

Guiguins: Pelo contrário, sou eu quem deve pedir desculpas ao senhor... Que chuva!...

Nordling: Nesse caso o... chuva terrível... Eu estava com tanta pressa, me desculpe!

Guiguins: Não, eu é que peço desculpas ao senhor... eu estava correndo...

Frézier: Que tipo de espantalhos são esses dois?

Streton: Não poderiam fechar a porta?

O'Neil: Não. É tão agradável que entre um pouco de ar fresco. (A tempestade fica mais forte. Granizo, relâmpagos e trovões).

Nordling (para Guiguins). Eu estava descendo pela River-Street, quando de repente veio um furação.... Algumas pessoas ficaram na minha frente, o vento veio com tudo pela terra. O céu ficou escuro... Eu fiquei com um medo terrível. Nunca tínhamos visto nada semelhante.

Guiguins: E eu estava vindo do porto... O rio espumava e se agitava como um vulcão. Apareceu granizo do tamanho de um ovo de galinha.... Eu comecei a correr. Em um instante toda a rua ficou vazia.... Todo mundo sumiu como que num passe de mágica... O senhor é sueco?

Nordling: Sim. Quer beber comigo um copinho de Ale⁴⁸⁴?

Guiguins: Com prazer, obrigado. (Aproxima-se do balcão).

Nordling: Dois copos de Ale!

Charlie: Dois Ale. Queiram pegar! (Serve. Som do telefone).

Streton: Charlie, o telefone!

⁴⁸⁴ Tipo de cerveja produzida a partir de cevada maltada usando levedura que funciona melhor em temperaturas elevadas.

Charlie: Estou indo, estou indo. (O telefone toca outra vez).

Streton: Eu é que não falo por telefone em dia de tempestade.

O'Neil: Bobagem! (Aproxima-se do telefone). Alô! A senhora está no reino das sombras, querida. O que? Quem? Ele morreu?... Sim, sim. Por acaso a senhora conhece Shakespeare, minha jovem bela de olhos negros? (som de interrupção). Ficou brava! (a chuva e o granizo irrompem pela janela aberta).

Frézier (gritando). A chuva está entrando na sala, Charlie!

Charlie: Vou fechar imediatamente. (fecha a janela. Telefone).

Frézier: Esses toques me incomodam. (Aproximando-se do telefone). Alô! Sim, é do bar do Streton. Quem? (grita). Não. Eu não sei de nada. Ele não está aqui. (Um trovão terrível. O telégrafo começa a martelar). Agora começa o outro...

Streton: (desenrola a fita e lê). Uma forte chuva...

Frézier: Isso nós já estamos vendo.

Streton (continuando a leitura) Uma forte chuva nas montanhas. Vales inundados. Suspensos os movimentos navais no Oceano Pacífico. A represa no topo oeste se rompeu...

O'Neil (gritando). O quê?! O que o senhor disse, Streton?

Frézier: Sobre que assunto? Não vá gracejar...

O'Neil: Mostre-me (desenrola a fita). A represa no topo oeste... Sim, vou dizer ao senhor!

Frézier e Streton (juntos): O que é isso? Explique... O que isso quer dizer? Isso é uma ameaça para nós?

O'Neil: Sim, e muito grande... Pode significar a morte: nem mais e nem menos.

Frézier: O'Neil, não brinque!

O'Neil: Eu não tenho nenhuma base e nem vontade de brincar... nesse minuto...

Streton: É assim tão sério?

O'Neil: A represa não vai resistir a essa chuva terrível.... Ela realmente não está terminada. No fundo, não sei muito a respeito, mas ai está o que compreendi: alguns dias atrás eu estava na construção junto com o engenheiro principal e precisaram fazer uns tipos de cálculos... Tratavam do seguinte: que a cidade pode exigir da sociedade uma indenização pelos prejuízos. E então o engenheiro disse que se algo acontecesse no topo oeste, então aqui, na cidade, haveria uma inundação tal como houve dez anos atrás... Isso é tudo o que eu sei... Por acaso os senhores tem tanto medo assim da morte, meus amigos? Sim, Streton... Seu bar vai ser o primeiro a afundar.... ele realmente está muito baixo, quase no nível do próprio porto.

Streton: O senhor está gracejando em vão, senhor O'Neil. Não entendo o que há de engraçado nisso.... Veja que chuva torrencial. Charlie, você precisa fechar a porta de fora.

Charlie (dirigindo-se às portas): Oh, senhor!... Que horror está acontecendo!

Guiguins (para Nordling). O senhor já está aqui faz tempo?

Nordling. Cerca de um ano... Que bar magnífico é esse... Não é permitido sentar aqui?

Guiguins. Claro. (Pega sua própria cadeira e coloca-a junto ao balcão próximo). O senhor trabalha?

Nordling. Não. Já estou há seis meses sem trabalho.... Com essas greves todas fica difícil se arranjar...

Guiguins. O que o senhor faz?

Nordling. Sou desenhista de profissão... Em tempos normais ganho a vida bastante bem. Mas não tenho dinheiro suficiente para fazer o exame de mecânico. Por isso me encarrego de tudo aqui. Fui guarda noturno, mas me desprezaram por nada. E o senhor?

Guiguins. (orgulhoso). Eu sou ator!

Nordling: Está servindo em cafés?

Guiguins: O quê? Eu disse que sou ator.

Nordling: Me desculpe, eu pensei...

Guiguins: Não é nada... Eu também estou sem trabalho... Servi aqui em uma trupe e saímos para viajar: durante cinco anos íamos do oceano Atlântico ao Pacífico. O diretor da trupe era irlandês. Passei três anos interpretando o papel do facínora que penduram sob uma ponte de uma estrada de ferro na sétima cena da peça: “Ataque do trem postal”. Os cenários eram maravilhosos! ... O sucesso, imenso. Mas depois essa peça parou de ter a casa cheia. Então me deram o papel de envenenador na tragédia “O assassino da própria mãe”. A encenação era maravilhosa.... Cavalos de verdade. Mas de repente o teatro faliu. O maldito irlandês fugiu. Ele não pagou o meu ordenado de seis meses. Foi impossível encontrar um novo contrato entre um verão e outro.... e eu fui parar no olho da rua... À sua saúde!...

O’Neil (ri)

Guiguins. Talvez por um lado isso seja engraçado. Mas para mim não há nada de alegre aqui.

O’Neil: Perdão, meu amigo! Em geral não há nada de alegre no mundo.

Nordling. (para Guiguins). Meu sobrenome Nordling.

Guiguins. E o meu é Guiguins: Guiug Guiguins... Pena que a tempestade nos apanhou de surpresa e não tivemos tempo de escolher um bar menos chique. Em estabelecimentos mais baratos você consegue comer de graça.... Pode pegar quanto pão tiver vontade. Já nesses lugares luxuosos não dão nada.

Nordling. Eu só estava pensando em me proteger da chuva. Aliás, eu comeria bastante bem agora. Hoje eu não coloquei nadinha na boca!

Guiguins. Ainda está muito cedo para comer. O senhor não teria dinheiro para mais uma rodada de cerveja?

Nordling. Não, tenho apenas cinco. Não é o suficiente para outra rodada, apenas um copo e olha lá... Isso que o senhor me contou sobre as diferentes peças me interessou muito.

Guiguins: Eu também vou pegar um copo e nós compartilhamos.

Nordling. (dá a ele uma moeda). Bem, aqui estão os cinco. Tem um cachimbo? Eu tenho um pouco de tabaco sobrando...

Charlie (entra todo ensopado) Brr! Eu só consegui trancar uma porta. Vou vestir o caso, do contrário fico ensopado. Está chovendo a cântaros e a rua está toda coberta pela neve. Vejam que granizo forte! (Mostra algumas pedras de gelo)

O'Neil. Isso é uma centelha divina de um pecador que está caindo em nossas cabeças criminosas, como um orvalho em pétalas de flores.

Frézier. Bom orvalho! Lembre-se de que se alguma coisa acontecer, a culpa será sua. Por causa do trabalho sistemático para saquear e depois exigir um tribunal pelos prejuízos é bem possível que aconteça uma desgraça. Nós já tempos que pagar por tudo e as represas são mal construídas desse jeito, ameaçando com o perigo da morte aos poucos... O que vai acontecer se chover desse jeito o dia inteiro?

Streton. Ah, naturalmente vai ser assim.... Eu estou convencido.

O'Neil. Isso seria terrível! Eu preciso estar no tribunal em duas horas.

Frézier. E eu tenho um encontro importante às três e meia.

Charlie. (vestindo o sobretudo no fundo do bar). Escutem, será que um de vocês não poderia vir comigo para ajudar a fechar a porta?... Só que mais rápido!

Nordling e Guiguins (juntos) Com prazer. Eu o ajudo. Para onde ir?

Charlie. Maravilha, venham comigo. Subam os portõezinhos (Saem).

10. Frézier, O'Neil e Streton.

Frézier (indo nervoso até a sala). Bem, que história! Quanto tempo isso vai durar? Escute, Streton, por que o senhor deixa entrar aqui esse tipo de gente mal encarada?... O diabo sabe, o que há pelo povo.

O Neil (também andando de lá para cá). A culpa é minha... A culpa é minha. Esse senhor em sua cólera enviou para mim essa chuva!

Streton: (no balcão) E nós também não recebemos o jornal de hoje. Mas apesar de tudo o calor se foi.... Como eu poderia expulsar daqui estes dois maltrapilhos, senhor Frézier?

O'Neil: Não é nenhuma desgraça terem deixado que entrassem! O ator é muito engraçado. Reflita, Frézier. Três anos pendurado todas as tardes sob a ponte da estrada de ferro em uma esfera de ar vaporosa!

Frézier. Deveriam pendurá-lo.... na forca. Esse é o lugar dele... Sim e muitos daqui também deveriam ser pendurados. Mas isso, é claro, não vai acontecer enquanto existirem advogados vendidos...

O'Neil (corando). Ouça, pare suas insinuações: a minha paciência vai se esgotar! Na casa do enforcado não se fala sobre a corda....⁴⁸⁵ Isso não me incomoda, com os diabos! Se o senhor não gosta desse bar, escolha outro. Aqui é um lugar público e eu sou um cliente tanto quanto o senhor.

Frézier (furioso). O que o senhor disse? O que está pressupondo, falando sobre o enforcado? Na sua opinião dá no mesmo ser um falido honesto ou estender as mãos da justiça para criminosos perigosos, subornando até os condenados e, principalmente, realizar isso o ano inteiro.

O Neil: Tome cuidado, Frézier, ou o senhor será preso!

Frézier: Perceba como o senhor tem medo, seu ladrão trapaceiro!

O'Neil: Ah, ora essa! (atirando-se sobre Frézier. Xingam-se entre as mesas. Os copos de Nordling e Guiguins entornam).

Streton: (tentando acalmá-los). Oh, meu Deus! Meu Deus! Senhor, não façam escândalo! Frézier, Frézier, basta!

Frézier: Ladrão! Ladrão! Bêbado! Bicho ruim vendido. Quero lá saber da sua genialidade. O senhor é meio louco, o diabo o carregue!... Bir subornou o senhor e toda a Liga do Pão!

O'Neil. Cale-se, lebre da bolsa! O senhor mesmo não fez o dinheiro dos outros se elevar, não ganhou vantagens?... Os pobres que morram de fome... O senhor pilha os cadáveres... Hiena!... Não ouse falar sobre genialidade!... Essa palavra irá sufocá-lo. Com o que é que o senhor vive, diga-me, por favor? Rendimentos da casa pública. O senhor está sempre se alimentando de carne humana.

Frézier. Casa pública? É isso que o senhor subentende quando fala sobre os hospitais! Pensa que não o compreendo? Mas isso é uma mentira! Uma mentira descarada! Prove se for capaz?! Meus salários são honestos: eu sou um banqueiro.

O'Neil: Bom banqueiro! Agiota e alcoviteiro, é isso o que o senhor é!

⁴⁸⁵ No original russo a frase é “в доме повешенного не говорят о веревке”. Trata-se de frase utilizada como um conselho para que não se toque em tópicos que podem ser desagradáveis para a outra pessoa.

Streton: Parem, eu imploro! Cada vez que os senhores se encontram aqui eu fico apavorado. Pois realmente isso é uma bobagem no fim das contas... Dois *gentlemen* tão sensatos...

Frézier: Expulse esse miserável ou eu não sei como isso vai terminar!

O'Neil: Atreva-se a me expulsar... se o senhor tiver forças suficientes para isso, taberneiro, alcoviteiro!

Frézier: Chantagista, trapaceiro. Vou matá-lo!

O'Neil: Sim, o senhor não é capaz disso. Traficante de escravos!

Streton: (desesperado). Oh, meu Deus! Oh, meu Deus! Parem com isso afinal. Os senhores são dois *gentlemen*. Parem, antes que aqueles dois vagabundos voltem. Eles podem ouvir... Pensem sobre a reputação do meu estabelecimento... Podem fechar o meu bar se souberem que aqui acontecem escândalos.

Frézier: (grita). Que fechem. Tanto melhor para mim se houverem testemunhas!

O'Neil: (em tom condescendente). Não grite! Sente-se ou...

Frézier: Com licença!... Essa agora!

O'Neil: (tranquilo). Apenas dei o troco: o senhor foi quem começou. Pare de papaguear e faça silêncio. Por acaso pensa que tenho medo do senhor? Eu... Que estou pendurado e vivo justificando o dinheiro em caixa?...

Streton: Mais baixo, mais baixo.

11. Streton, Frézier, O'Neil, Charlie, Nordling e Guiguins (entram)

Guiguins: Pelo visto aqui estava muito alegre em nossa ausência... Veja, derrubaram os copos.

Streton: Charlie, interdite a porta.

Charlie (interdita). Não é muito fácil! O vento está terrível. Aparentemente caiu um raio em algum lugar aqui perto! (soa o telefone). Ouçam, alguém atenda o telefone.

Nordling: (falando no telefone). Alô! Sim, parece que sim. Espere um minuto, senhora!

12. Os mesmos e Litsi (entra pela porta de serviço)

O'Neil (ajeitando a própria roupa). Nós também esquecemos o telefone empoeirado durante a briga e esse excesso de poesia.

Nordling. (para Streton). Aqui realmente é o bar do Streton?

Streton. (apanhando os estilhaços dos copos quebrados). Claro, esse é o meu bar. O que está pensando?

Nordling: Há uma dama perguntando pelo senhor Bir. Ela diz que está muito preocupada. Diz que na bolsa ele não está.

Litsi. (rindo). Ah, ah, ah! Ela está preocupada!... Coitadinha!... Ela vai ser obrigada a deixar de se preocupar quando conhece-lo mais de perto.

Streton: Que diabos! De onde essa aí surgiu? Charlie, eu realmente mandei trancar as portas. Não desejo aceitar aqui qualquer gentalha. Para mim já basta os que estão comigo. (Para Nordling). O senhor Bir não está aqui.

O'Neil: O senhor falou bem, Streton. Estamos todos em uma completa reunião.

Charlie: Eu tranquei. Ela entrou pela porta de serviço... Sim, realmente essa é a Litsi!

Nordling: (fala ao telefone). Não, senhora, ele não está. Culpado... Sim... Pode ficar confiante.... De nada.... Bom! Até a vista! (Ruído do telefone).

Streton: (irritado). Para que você deixou ela entrar, com os diabos! Meu bar é um lugar decente. Raparigas de rua não são admitidas de dia, apenas à noite.... Você sabe disso perfeitamente... Vá trancar agora mesmo a entrada de serviço. Já que ela está aqui! Tanto faz... um por um!

Charlie: (resmungando, trancando a entrada de trás). Bom, bom! Mas apesar de tudo...

Streton: (fazendo-o sentar-se atrás do balcão). Cale-se! Para mim já chega dessa história.

Guiguins: O senhor vai precisar esperar por muito tempo a nossa cerveja. Vamos nos sentar em qualquer lugar mais longe, para não ficar à vista. (Sentam-se).

Litsi: Grande coisa, quanta presunção... Apenas à noite!... Com os diabos! Eu também não teria pensado em entrar para pegar algo em seu bar, Streton, se o bonde não tivesse parado bem na esquina. Apenas à noite!... Escutar essa humilhação! Será que o meu dinheiro não vale o mesmo de dia e de noite? E realmente por essa pechincha tanto faz: não dão nada aqui nem de dia e nem de noite.

Streton: Bem, bem, não grite! Suba... O que vai querer?

Litsi: Sherry-Brandy. (Entra em um gabinete à parte, batendo a porta).

Charlie: (com um tom aborrecido para Guiguins). Espere, eu trarei a cerveja a vocês, só que não agora.

Streton: (para Charlie). Leve um Sherry-Brandy para ela. (Charlie parte sem dizer nada).

Frézier (sentando-se à esquerda). Como esse botequim é agradável, não há o que dizer!... Embora a tempestade esteja para acabar logo e seja possível fugir.

O'Neil (sentando-se no canto oposto). Devo estar no tribunal em duas horas. ainda que chova canivetes...

Streton: Bom, bom, não comece outra vez! Basta!.... Logo essa chuva vai passar.

Nordling: (levando as mãos à cabeça) Como eu poderia cochilar, se fosse possível... Passei a noite toda na rua.

Guiguins: (bocejando). E eu também... Que estranho, o ar está pesado... (silêncio. Relâmpago. Batem à porta da rua com um bastão. Todos pulam. Silêncio. Ouve-se o rugido da tempestade. Outra vez a batida ainda mais forte. Ouve-se uma voz, mas por causa chuva lá fora é impossível distinguir as palavras).

Streton: (chama). Onde está o Charlie? Charlie!... Charlie!... Venha para cá!

Charlie: (saindo do gabinete). O que significa?

Streton: Pergunte quem está batendo. Não abram para ninguém!

Charlie: (junto à porta). Quem está aí? Quem? Quem?

Bir (da rua). Sou eu.... Bir.... Sim abra já, com os diabos... Vou morrer afogado. Rápido!

Charlie (virando-se). É o senhor Bir.

Streton: Abra para ele.

Frézier: (zangado) É tudo em vão. Só ele não é tocado!... Como o senhor não se envergonha? Pois o senhor acabou de mandar não abrir para ninguém...

O'Neil: Ah, ah, ah!

Streton: Não posso abandoná-lo. senhor Frézier. É o meu melhor cliente. Os senhores todos são *gentlemen*. (para Charlie). Diga a ele que entre pela entrada de serviço, que dê alguns passos para abri-la.

Charlie (grita). Passe. Dê alguns passos até a entrada de serviço, senhor Bir. Eu vou abrir agora. (Vai abrir).

13. Os mesmos e Bir/ Ber

Bir: Que tempo horrível! Uma catástrofe está chegando. Brr!... Streton, mais rápido dê-me Uísque quente com limão. (tira o sobretudo e o entrega a Charlie). Pendure-o. Com que fim os senhores trancaram as portas? O bonde parou... Nem um cocheiro.... As ruas estão vazias... Está escuro como a noite! Eu procurei um lugar onde me esconder... Foi impossível parar vinte vagões, cheios de gente. Um verdadeiro bloqueio! Eu não caí na bolsa... Aliás: por acaso não perguntaram por mim por telefone?

Streton: Perguntaram mais de uma vez. Nós trancamos a porta por que...

O'Neil: Olá, senhor Bir! Alguém ligou pelo telefone e ficou um pouquinho irritado.

Bir: (num tom aborrecido). Olá, senhor O'Neil. Bom, bom! Espero que o telefone não o tenha impedido de beber.

Nordling (soerguendo-se da cadeira). Culpado... É mesmo, senhor Bir?

Bir (seco). Sim.

Nordling: Uma moça telefonou para cá, senhora Smith, parece...

Bir: O quê? Smith? O senhor não quer dizer Svift?

Nordling: Sim, claro, Svift. Ela pediu que o senhor Bir fosse ter com ela por causa de um assunto muito urgente.

Bir: (impaciente). Sim, sim, eu sei! Obrigado!... Streton, e quanto ao Uisquie? Vou vê-lo em algum momento? Bem se vê que agora devo partir. Como fazer isso?... Charlie, dê-me o sobretudo!

Streton (dando o copo para ele). Aqui está o seu Uisque.

Bir (bebe junto ao balcão). Ah! Ai está uma coisa que esquenta! (bebe com goles pequenos. Silêncio. De repente um estalido terrível, como se houvesse um estouro; gritos de pessoas; barulho... trovão... Como se o ruído de ondas crescentes. Todos gritam com horror em pânico)

O'Neil: Ai está ele!

Streton: Oh, meu Deus, o que significa isso? Com os diabos, o que isso quer dizer?

Bir (solta o copo da mão). O que aconteceu?

Nordling: O que isso significa? Façam algo... Respondam... É muito perigoso? ... Sim vão olhar imediatamente. Não fiquem como uns... Oh!...

Charlie: (tranca a porta rápido) Oh, meu Deus!... O rio... O rio...

Streton: O rio? Do que se trata?

Frézier. O rio? Como?

O'Neil: A represa de cima se rompeu. Há uma inundação... Tudo está acabado!

Litsi (histérica). Não diga isso... Não me assuste... Tss....Ouçam! (Relâmpago. Todos apuram o ouvido; ouvem-se os rios agitados).

Streton. Que fazer agora?

Bir: O senhor tem outra saída?

Frézier. Por acaso já está tarde para sair correndo?

O'Neil: Acalmem-se... Não há porque perder a cabeça. Pois a casa foi construída no cimento, o diabo os carregue. Vai aguentar a primeira pressão. Decerto vocês têm adufas de ferro para a janela e as portas? Em primeiro lugar precisamos abaixá-los. Vamos! Mãos à obra.

Streton: (às pressas). Sim, sim... Todos ao trabalho! Aqui estão as chaves! Charlie, mostre a eles como abrir!... Venham todos para cá! (Todos se apressam e com um esforço coletivo conseguem afrouxar as adufas).

O'Neil: Ai está, a união faz a força...

Nordling: Se a casa toda é de cimento, então o perigo não é tão grande... Pelo menos, inicialmente... Sim, tudo é de ferro e concreto... Dá para ver por essa coluna de ferro aqui.... Ela não é apenas um enfeite... Mas, sabem, se a pressão da água ficar mais forte... então, pode ser que até um prédio de ferro... Será ainda mais perigoso... Realmente se o ferro for arruinado...

Frézier: Não poderíamos nos salvar pelo telhado?

Streton: Há um banco em cima.

Nordling: Bem, então não há nada a se fazer!... As estacas são de concreto... Estamos em uma cilada!

O'Neil: Por que ter medo, com os diabos! Acenda todas as lâmpadas, Streton, ficará mais alegre!

Charlie: Bem. (desparafusa todos os clarins e o salão se enche de luz elétrica).

Bir (grita). Oh, meu Deus! Hoje à noite...

Litsi (Reparando em Bir). Como você está aqui? Como é possível?

Bir: Hoje à noite... Hoje à noite... Oh!

Litsi: (examinando-o). Hoje à noite. Hoje à noite... Mas o que há com você?

Charlie. O que aconteceu, senhor Bir?

Bir: Bah! Nada de importante... Hoje à noite, por assim dizer, é o meu casamento.

Litsi: (gargalha). Mas será possível? Ah, ah, ah... Só agora reparei em você você, Villi... Você tem que se casar hoje? E será que a sua noiva não pressupõe que você virá passar essa noite comigo? Hein?

Bir: Litsi! Litsi!

Litsi (com raiva). O que é isso: Litsi, Litsi. Sim, eu sou a Litsi. Percebam que ele se lembra do meu nome! E como se chama a sua noiva? Tão magra, ela anda a cavalo, não? Sim, você não está vendo o dinheiro dela agora.... Oh Villi! (se irritando, com lágrimas. Bir não responde nada).

Charlie: O que há com ele? E o senhor fala assim, “hoje à noite”. senhor Bir? Apesar de tudo isso é engraçado...

Bir: Engraçado? Não acho... Mas apesar de tudo.... Que fracassado eu sou, com os diabos (bate o pé no chão)

Frézier: (olha o relógio). Logo vai dar meio dia... O que será do meu negócio?

Streton: Vou telefonar para a minha esposa.

Bir: Sim, sim. E eu vou telefonar.

O'Neil (saltando da cadeira). Se eu não for para o tribunal em duas horas, perderei o prazo. (Todos olham para o relógio) E não há onde correr... Mas apesar de tudo é um aborrecimento. Mas pelo menos agora, espero, vamos receber nossa cerveja?

Frézier. Gostaria de saber quanto tempo isso vai demorar... Como acham?

O'Neil: Ouçam, senhores: entretanto nós todos caímos em uma ratoeira comum. Se a inundação nos apanhar, afundaremos todos juntos... São grandes as chances de isso acontecer. Estamos todos indo pela mesma estrada: é exatamente igual para todo mundo aqui.... Não desanimem, senhores... Streton, dê-nos algo. Vou chorar por tudo.

Frézier: Mas por acaso é possível pensar agora em...? Quanto tempo pode passar até as águas começarem a baixar? E as adufas de ferro? Será que elas são de fato impenetráveis? E as paredes são fortes, resistirão? Oh, meu Deus, como isso tudo vai acabar?

Bir (anda para trás e para frente). O que fazer? Que fazer?

Streton (atrás do balcão). Perdi completamente a cabeça... O que você disse, senhor Bir? Hoje o senhor se casa? Não pode ser! E quanto ao senhor, senhor O'Neil, disse, para eu dar algo de beber? Bem, bem! Charlie, pergunte a estes senhores, o que desejam? Ah, meu Deus, o que haverá com a minha mulher, e com as crianças?...

Charlie (maquinal). O que desejam? Uísque?

Litsi (se aproxima de Bir). Então é verdade? Hoje é o dia do seu casamento? E você vem correndo para o bar?

O'Neil (bate palmas). Basta! Basta de discutir!... Estamos todos na mesma estrada, caminhando em direção à eternidade... Mas bebam algo, senhores.

Guiguins. Para nós, acho que Uísque... Verdade, Nordling?

Charlie: Uísque... Coquetel... Cerveja...

Nordling: (comovido) Não podia estar acontecendo nada semelhante conosco. O que o senhor disse? Cerveja? Bem... Dê-me cerveja!

Bir: Você não falaria por mim ao telefone?

Litsi: Deixe o telefone; ora vamos, é melhor eu falar com você.

O'Neil (para Bir). Claro, o telefone. (para Litsi). Cale-se, minha cara!

Streton: Claro, o senhor precisa telefonar. Quer dizer que o casamento de Bir está marcado para hoje à noite?

Charlie: É surpreendente!

Frézier: Oh, meu Deus, porque todos se agitam tanto com isso?

Bir: O senhor, pelo visto, não compreende a minha situação....

Frézier: Não compreendo e nem desejo compreender. Para mim ela não interessa nem um pouco. O principal é se as paredes são firmes ou não. (Para Nordling). Aparentemente o senhor é um perito nisso; o que acha?

Frézier, Nordling (conversam entre si).

Litsi: Não quero me calar... Isso é bem feito para o senhor.. Bem feito... Eu ficaria muito feliz se todos nós afundássemos juntos... Sim, muito feliz!

Bir: Como assim? Como pode falar tais horrores Litsi? E você tinha um coração tão bom antes.

Litsi: Não se aproxime de mim... Quem disse para você que eu tenho coração? Algum dia eu tive... Agora... Eu o odeio! Oh! Se o rio chegar até aqui... Como eu vou gargalhar.

Streton: Basta!... Ela está bêbada! Eu acho que em momento tão importante como agora...

O'Neil: Sim, Streton, é de fato um momento importante.

Bir: Por que eu sou culpado diante de você?

Litsi: Você?

Bir: Bem, sim... Pelo que eu sou culpado... mais do que os outros? Por acaso eu fui o primeiro?

Litsi: Foi o primeiro que eu amei. Sim! E você sabia disso! É torpe da sua parte me perguntar... Por sua causa eu...

O'Neil: Silêncio!... Silêncio!.. Me escute.. É tão certo quanto o fato de eu estar vivo: nenhum de nós — nem Streton, nem Frézier, nem Bir, em suma, nenhum de nós — jamais sairá daqui!

Litsi (grita). Como assim? O quê?

O'Neil (continua). Jamais! Nossa morte é questão de algumas horas. Assim vai ser com todas as pessoas: até as sensatas e tranquilas.

Frézier: Com as pessoas? Mas o senhor acabou de falar...

O'Neil: Bebam algo.

Streton. Telefone mais rápido. Preciso mesmo voltar para casa. (telefona). Alô... Alô...

Bir (de repente tranquilo). Seja o que tiver que ser.

Litsi: E para mim tanto faz!... Eu estou feliz. Eu realmente nunca pensei que para o senhor agora...

Bir: Você não sabe, Litsi...

Litsi: Eu sei, eu sei tudo!...

O'Neil: Todos na mesma estrada... Charlie, ilumine todos os lugares e vamos beber.

Guiguins: Urra! Urra! Boas vindas à eletricidade!

(Charlie acende a luz por toda parte. A luz é muito clara).

Streton. (por telefone). Alô! Alô! Por que não respondem? Por acaso o telefone não está funcionando (telefona desesperado).

Frézier (se aproximando da porta). Sim já não funciona. Silêncio! Ouçam... Pode ser que a tempestade se aquiete (Todos ouvem. Streton segura parte do aparelho telefônico).

O'Neil. Ouçam. (Todos ouvem de pé, como que pregados ao chão. Ouve-se um barulho de água se dispersando. Ouvem-se a chuva e os uivos da tempestade).

CORTINA.

ATO 2

O bar está claramente iluminado. A cena permanece uns três minutos vazia. Do comodo à esquerda ouve-se um barulho de conversas, de brindes e vozes. De tempos em tempos o barulho das ondas batendo contra a porta.

1. Charlie, Frézier e Bir.

Charlie: (abre a porta e entra. Ele tranca a porta atrás de si, atravessa a sala e cai na adega).

Frézier (entra rápido e grita). Charlie! Charlie!

Charlie (do alçapão principal na adega). O que há com o senhor?

Frézier (aproxima-se do alçapão e inclina-se). Muita água lá? Posso subir?

Charlie (da adega). Não. Espere um pouco... Não venha. Está tudo cheio de água... Estou subindo agora (Sai da adega, carregando duas garrafas de champanhe). Terrível... A água sobe, sobe... Ela já inundou quatro prateleiras inferiores... Estou salvando tudo, saltando pelos toneis. Parece que eu peguei em vão algumas latas em conserva.

Frézier. Não compreendo como é possível pensar em comer e beber na nossa atual situação... E vocês todos ficaram a manhã inteira apenas nisso...O seu O'Neil está seduzindo todo mundo...

Charlie. Mas isso é indispensável... para afugentar os pensamentos sombrios... Pois quando piorar... melhor já estarmos bêbados de cair...

Frézier. Não se deve chamar o azar! Pois ainda não aconteceu de acabar a esperança, com os diabos... Não é verdade? Diga!

Charlie. Eu vou lá saber?... Veja que já são oito horas e é impossível obter qualquer resposta por telefone... O telegrafo também está em silêncio. Como saber o que está acontecendo? Mas, em todo caso, ainda temos provisões suficientes: latas com lagostins, queijo, pernil, dois rosbifes, azeitonas, legumes... E, naturalmente, um porco inteiro pendrado na adega, e salsishas.

Frézier. E onde está o Bir?

Charlie: Ele está escrevendo algo em um comodo pequeno...

Frézier. Escrevendo? Como ele pode estar escrevendo?

Charlie. Mas o que há, senhor Frézier? Por acaso não irá beber conosco? O senhor sabe, como o O'Neil fala...

Frézier. Não fale para mim sobre as mentiras do O’Neil quando ele está bêbado. O senhor logo ficará totalmente louco graças a ele!

Charlie (ri). Ah, ah, ah! Tanto melhor... (aproxima-se da porta principal) no pequeno cômodo, e a entreabre). Senhor Bir, ouça! O senhor O’Neil pede ao senhor para vir beber com todos nós uma garrafa de champanhe....

Bir (do cômodo). Bem... Agora... (Charlie fecha a porta e entra no cômodo à esquerda, de onde é audível – quando a porta se abre – a voz de O’Neil: “Nós, amigos, estamos indo juntos por uma grande estrada... Sim, seguraremos as mãos uns dos outros. Todas as desavenças devem ser esquecidas... Tudo aquilo que não leva a nada. em nada.” A porta se fecha.)

2. Frézier.

Frézier (andando de um lado para outro). Oh, meu Deus, o que há com essa gente... Canalhas. (Ele raramente fica no lugar). Aliás,... canalhas mesmo; todos nós, provavelmente... mais ou menos. (usa o telefone). Alô! Alô!... (telefona outra vez). Alô! Alô! ... Nada... E o som, entretanto, está aí. Dá para ouvir até algum barulho na linha. (Se aproxima da porta de saída e apura o ouvido).

3. Frézier e Bir

Bir (sai do pequeno cômodo). O telefone não responde?

Frézier. Não.

Bir. Nada a fazer!.. Eu não vou mais provar....

Frézier (trêmulo). Apesar de tudo tente uma vez mais, senhor Bir.

Bir. Nós realmente já telefonamos para cada canto, pelo menos umas vinte vezes...

Frézier. Isso é verdade!... Isso é verdade!... Mas, pode ser que apesar de tudo o senhor consiga. O senhor é o mais felizado entre todos daqui...

Bir. Não, senhor Frézier, não! O senhor está errado; assim como sempre estive nos últimos tempos em relação à minha sorte. Eu tenho energia, inclusive petulância, como queira, mas daí a ser feliz... Não, isso em geral não existe!...

Frézier. O senhor acha? Eu, ao contrário, estou convencido de que toda essa questão de felicidade... Algumas pessoas nascem empelcadas e o mundo inteiro sorri para elas, tudo dá certo... Elas alcançam o sucesso, a riqueza....

Bir. Sim, às vezes parece que é assim. Mas, o senhor sabe, há ainda o fato de fato de que essa felicidade tem um preço, é preciso pagar pela sorte...

Frézier. Como é estranho ouvir essas palavras do senhor... O senhor sempre é tão presunçoso...

Bir. O senhor acha? Em todo caso, não custa invejar a minha felicidade, acredite... (Mudando o tom). Vamos beber champanhe com o O'Neil e ouvir os seus discursos sábios. (olha para o relógio). Já são nove horas... E às nove eu deveria estar sentado em um carro e correr a cento e vinte vertas por hora.

Frézier. Como assim? O senhor parece ter dito que hoje à noite estava marcado o seu casamento?

Bir. Não... Não é bem assim... Ouça, querido Frézier. Sei que o senhor me odeia.

Frézier. Odeio? Isso é forte demais para ser dito...

Bir. Bem, o senhor não consegue aguentar... Mas o senhor realmente não acha, espero, que seja fácil para mim alcançar pequenos sucessos na bolsa... Que é um mar de rosas para mim... O senhor sabe que eu comecei sem um tostão... sem uma companhia... sem nada... Verdade, o momento era favorável. Mas a minha riqueza é fictícia; tudo o que eu possuo, existe apenas no papel... O senhor, como um velho bolsista compreende que a minha situação é tal qual a de alguém que anda pela beira de um precipício sem um condutor... Um passo em falso e você se espatifa...

Frézier (surpreso). Mas.... mas...com um sogro como o Svift...

Bir (tranquilamente). O senhor está enganado... Ao contrário disso... Claro, no momento atual ele poderia me ajudar, mas...

Frézier. Mas o que?

Bir. Nós provavelmente, nunca mais veremos nem a luz do dia, nem a bolsa, nem o pão, nem o meu sogro e nem a sogra... Ou seja, eu posso ser franco com o senhor.... sem qualquer receio... O fato é que o velho Svift nunca deu o seu consentimento ao meu casamento com a sua filha... Nunca! Ai está porque eu deveria correr com ela para outro estado e me casar lá.... Mas realmente ainda não dá para saber se essa maquinação que eu fiz para ganhar dinheiro vai dar certo ou não.

Frézier. E o senhor conta isso para mim?

Bir (ri). Bem, sim... Eu acredito que agora nós vamos esquecer as desavenças anteriores.... e as futuras também....

Frézier (hesitando). Sim.... Humm... Eu vou dividir tudo... como um velho homem de negócios.... hummm... Aliás.... Eu nunca me revoltei com o senhor, isto é, com o senhor

pessoalmente.... Apenas ficava furioso por causa de toda essa nova forma de me levar à ruína... Ai está o porque de eu tê-lo odiado... Mas eis que agora o senhor perde a moça amada.

Bir (brusco). Amada? Eu a amo tanto quanto amo um grão de cereal.

Frézier. Hummm.... Enfim começo a compreender as suas palavras sobre o fato de que afelicidade no fundo não existe...

Bir. Mas o que fazer? Agora tudo está acabado!

Frézier. (tranquilo). Não fale assim... Melhor irmos fazer companhia aos outros...

4. Os mesmos e O'Neil

O'Neil (sai do grande cômodo; ele deixa a porta aberta e segura um copo na mão). Vejam! Dois inimigos mortais, ou Saul e Davi no vale de Absalom....

Frézier, Inimigos mortais! Bir e eu nunca nem fomos inimigos. Embora... nos negócios nós, claro, pertencemos a colônias contrárias. Hummm...

O'Neil. Ai está! Bem... Como mudam diante do rosto de pessoas desconhecidas e ficam parecendo a grama de uma colina, ceifada por uma foice. Por sua saúde, meu caro Frézier. Pois bem, nós agora também somos amigos afetuosos, não é verdade?

Frézier. Sim.... sim... sim...Apesar de que nós conversamos seriamente apenas uma vez na vida. Teríamos encontrado algumas ideias boas em garrafas de champanhe.

Bir. O champanhe é proveitoso, senhor Frézier... É preciso mandar que sirvam mais. (telefona). Charlie!

Streton (senta-se na mesa ao lado – perto da porta aberta). O que deseja, sr. Bir?

Bir. Mais champagne, Streton! Duas garrafas por minha conta. Isso é quase minha viagem de núpcias....

5. Frézier, Bir, O'Neil, Streton

Streton. (entra no cômodo; está quase bêbado). Não, autorize a... A partir de agora, no Bar do Streton, não se paga mais por nada. Sou eu, Streton, quem vai pagar aos meus visitantes.... Oh, Deus, quando penso que o meu bar logo... que meu bar logo será inundado!

O'Neil. Bravo, Streton! Aquele que se lamenta e possui uma fé verdadeira, não será rejeitado... Por acaso o senhor não está ouvindo? Esse taberneiro quer salvar o seu álcool da

água, e por isso ele o entrega gratuitamente aos estômagos dos próprios clientes... Fazendo isso, ele permanece fiel à sua natureza e seus próprios hábitos....

Frézier. O senhor está completamente bêbado! (Som do telefone).

Streton. (hesitante). Oh, meu Deus! Naturalmente eu vou poder enviar uma mensagem. (corre para o telefone).

Frézier (que correu antes dele) Espere.... Alô! Sim... O que é que logo...? Não estou ouvindo.... O que está dizendo... Esse barulho.... você está me ouvindo?

Streton, O'Neil e Bir (juntos): Deixe- me falar...

Telefone outra vez... Fale mais alto. Pergunte o que isso significa...

Frézier (fazendo um sinal). Shhh!... (Ao aparelho). Alô. Alô. (Chama). Alô! Alô! Por favor, o 386-88, está ouvindo? - Não respondem nada.

Streton. Esse é o meu telefone....Entregue-me o telefone.. Eu tenho mulher e filhos!... Isso é mais importante do que a bolsa.... Beret (pegando o aparelho telefônico). Alô! Alô! Eu quero o 114-12.... Está me ouvindo?... Não.... Eu não estou ouvindo mais nada!...

O'Neil. O senhor está fazendo tudo sem nenhuma ordem. Deixe o Bir tentar. Eu vou me afastar.... E apesar de tudo eu deixei passar o prazo da primeira e da última vez...

Bir (pega o aparelho telefônico). Não custa...

Frézier. Apesar de tudo tente (Bir telefona; o som não responde) O que isso quer dizer?

Bir (ri).Ah, ah, ah! Agora está acabado.... Os senhores veem: o telefone não responde... É o fim!

O'Neil. Não... Esperem.... Pois ele telefonou, bem, mas se não respondem, então está acabado: a água deve ter invadido a estação telefônica. Eu sempre falei que ela estava num lugar muito baixo. No nível do rio. (Um minuto de silêncio, se entreolham).

Bir (quebra o silêncio). Bem, o que há... Nós estávamos esperando por isso... E quando chega o champanhe, Streton?

Streton (soluça). Ah, senhor Bir... eu não sei o que há comigo!... Nunca bebo nada.... Mas isso aqui... Quando penso nos meus filhos! Oh!... Oh!...

Frézier (afiado). Não é nada. Agora eu também quero beber. Dê-me o que quiser...

Streton. (como antes). Estamos como que em uma tumba... Enterrados... O que será dos meus! ... Pois eu trabalhei apenas por eles.... Minha esposa... Meus filhos!...

Frézier. Contenha-se, Streton!... Não perca as esperanças.... Vamos. Nós vamos falar com o engenheiro... como ele...?

O'Neil (para si). O que há com o Frézier? Ele se transformou....

Streton (chorando). Eu... Eu sou um taberneiro... Meu pai também era um taberneiro. Mas meu filho ia se tornar um doutor... Eu sempre alimentei essa esperança.... E minha filha também estava estudando na universidade....

Frézier (conduz Straton). Bem, bem!... Nós veremos... (Eles entram no cômodo à esquerda).

6. O'Neil, Bir

O'Neil (num tom comum). O que me diz, Bir? Que animal curioso é o homem: de repente o Frézier está mais tolerante...

Bir. Eu nunca senti nele nenhuma falta de tolerância. Ele é simplesmente um homem amargurado pela perda de sua fortuna como corretor da bolsa.

O'Neil. Claro, claro... Mas a ocupação dele é vil... ali, nos confins do mundo... Perto do porto?

Bir. Eu não sei nada sobre isso e nem desejo saber... Bem... mas por acaso a sua ocupação é nobre... lá em cima, no templo da justiça.... O que me diz sobre isso?

O'Neil. Você está certo, Bir. Claro, está certo! Estranho apesar de tudo, que nós precisamos estar perto da morte para termos um pouco mais de condescendência um com o outro.

Bir. Sim, estar próximo da morte ou de algum grande infortúnio na vida... (Silêncio).

O'Neil. Diga, Bir, eu estou louco na sua opinião?

Bir. Não. Para mim o senhor é um gênio que não teve sorte.

O'Neil. Sim. Muito bem dito! Você está vendo... Eu sou um desafortunado... Eu por causa do que? Uísque? Não.... Mulheres? Não.... O ofício, a sorte, o dinheiro? Não, não e não!... Não há nenhuma explicação... Eu sou um desafortunado. Sou um homem no fundo do poço.... Em todo caso, às vezes falo bobagens... Eu posso contar ao senhor Deus sabe o que está por trás desses disparates e ao mesmo tempo há uma fila inteira de conclusões lógicas e inteligentes maravilhosas... A vida inteira foi assim; eu consigo pegar o assunto que eu quiser e falar sobre, mas apesar de tudo sou um homem desafortunado... Um homem afundado!

Bir. Sim, nesse momento parece-me que todos nós aqui somos pedacinhos de gente afundada ... e todos em seus devidos lugares...

O'Neil. No que diz respeito a mim então há ainda algo a mais...

Bir. Se formos falar francamente, então sempre há algo a mais.

O'Neil (de modo surdo). Certa vez... Certa vez eu fui condenado sem ser culpado. Isso foi o começo da minha carreira... e no final...

Bir (repete com persuasão). Se formos falar francamente, então sempre há algo a mais...

O'Neil (ri). Sim!... Como eu já disse... Por uma mesma estrada.... embora nós sejamos todos extraordinariamente diferentes, cada um de nós...

Bir (anda para trás e para frente). Se fosse possível não pensar...

O'Neil (também andando). Sim. Se fosse possível desapertar o disco do fonógrafo... E o pior de tudo é quando começa a dar voltas pelo outro lado. Aí está porque eu bebo... (silêncio).

Bir (bruscamente). Ouça... eu quero ir dizer algumas palavras amistosas para o Frézier. (o telegrafo soa. **Bir** ergue-se de um sobressalto). O que há? (aproxima-se correndo do aparelho, os restantes seguem atrás dele. **Bir** lê a fita). O que isso significa? Ma...ma...X... x... Massa ponto Dois... quatro... de novo x... x.... x.... Não! Isso não tem nenhum sentido! O telégrafo está estragado. Agora sim está tudo terminado... (o telégrafo para).

O'Neil. Você compreende o que isso significa?

Bir. Claro... uma inundação...

O'Neil. Exatamente. A água inundou o telegrafo. Ele fica em uma rua mais alta do que a estação telefônica. Primeiro a água alagou, inundou o telefone que, por isso, deixou de funcionar. Agora a rajada chegou no telegrafo. Está indo rápido, com os diabos!

Bir. Sim, vai terminar desse jeito... Agora nós fomos definitivamente amputados de todo o mundo ao redor. Mas...

O'Neil. O quê?

Bir. Eu penso...

O'Neil. Em que o senhor está pensando?

Bir. Penso que não precisamos contar isso aos outros... Ali, naquele cômodo... É provável que as suas apostas estejam totalmente corretas; mas já basta apenas nós dois sabermos sobre elas ... Apesar de tudo somos mais fortes... Frézier, Streton... e Litsi... Eu tenho uma pena terrível deles!

O'Neil. Querido **Bir**. Isso o senhor percebeu bem.

Bir. Sim... O senhor compreende?

O'Neil. Compreendo... Aliás sobre Litsi... Eram desse jeito os encontros!...

Bir (andando outra vez) Sim, sim. Pobre criança!... Como ela me julga severamente. Ela acha que eu me deleito com a vida.... O que o senhor estava fazendo ali?

O'Neil. Como sempre, pronunciei um discurso para forçá-la a ouvir e beber... Você acaba parando de pensar....

Bir. Sim, isso é verdade... Mas...

O'Neil. Acredite em mim. Apesar de tudo, foi bom nos encontrarmos em um bar.

Bir. Sim, talvez...

7. O'Neil, Bir, Charlie (sai do cômodo à esquerda).

Bir. Ai está o Charlie. O álcool confortou um pouco o senhor?

Charlie (tomando um trago). Humm!... Não muito.... Não muito, senhor Bir... Eu... Eu... consigo suportar muito mais...

O'Neil. Eles estão exigindo ainda mais?

Charlie (dirigindo-se para a adega). Esse senhor agora está tratando de todos. O velho fica rindo ou começa a chorar... O ator recitou versos muito bons... de uma peça... Litsi também estava chorando. E o dono pediu-nos um adeus. algo que ele pensou, fez e falou....Agora o sr. Frézier exige que todos bebam champanhe. Ele também está dizendo que nós devemos todos perdoar... Exatamente como nas igrejas!... Sim... sim, senhor O'Neil, não ria, reflita: o dono disse que o champanhe é dele, mas que nós devemos todos beber... Que, claro, ninguém deve pagar... e tudo isso significa que... O emigrante falou sobre uma certa invenção.... Parece que ele não tem dinheiro e que por isso ele não pôde fazer experimentos.... Então o senhor Frézier disse que, naturalmente o senhor, meu caro Bir., desejará ajudar, e o senhor também, senhor O'Neil. Claro, se isso for possível... Se não for tarde demais, é claro...

Bir. Claro, claro!...

O'Neil. Em todo caso, não é cedo demais... (Charlie desce para a adega).

Bir. Não é cedo demais, isso é verdade. Mas na atual situação eu não sei para o que estaria apto....

O'Neil. (hesitando). Espere, Bir... O senhor poderia fazer algo muito simples...

Bir. O que quer dizer?

O'Neil. Conversar com Litsi...

Bir. Se ela quiser fazer isso...

O'Neil. É claro que quer! O senhor vai estar agindo com nobreza se iluminar com o último raio de sol essa flor de rua.

Bir. Farei isso... Que eu possa fazer uma boa ação pelo menos em minha vida penosa!

O'Neil: Bem, perfeito!... Eu irei com Charlie para aquele cômodo e vou segurar todos ao meu redor, enquanto... O que o senhor acha: a catástrofe vai continuar e logo inundar o telegrafo? Perguntemos também o que vai acontecer com a adega..

Charlie (aproxima-se da adega. Ele está todo molhado até o joelho; nas mãos tem cinco garrafas de champanhe). Que horror! A água já chegou até a sexta prateleira! Eu vim me

arrastando por uma saliência. Talvez seja quebrada, uma daquelas que dava da adega para a rua; por acaso eu não posso me explicar...

Bir (precipitado). Charlie!... Ouça... Não conte isso aos outros... não fale...

Charlie (alegre). Eu direi que... a água diminuiu... Direi...

Bir. Não, também não precisa dizer isso... Não diga nada; ou diga que a água está quase naquela altura em que apenas....

Charlie. Estou ouvindo (Fecha a porta que dá para a adega).

O'Neil. Bem... Irei com ele; Streton está pagando outra vez para todos... O senhor Bir agora virá atrás de nós... Vamos, Charlie!... (saem).

8. Bir.

(Nesse momento, quando se abre a porta do cômodo, para onde entram O'Neil e Charlie, são audíveis as vozes e exclamações dos que estão ali sentados.

Bir (sozinho). Quanto tempo isso vai durar? (senta-se rápido para quem estava de pé e começa a andar muito nervoso. Detém-se diante do telegrafo e puxa a fita, que se parte). Isso é tudo um absurdo... Absurdo, absurdo, absurdo! (se aproxima da porta de saída e apura o ouvido. Ouve-se a tempestade, o ruído da água. Ele passa a mão pela testa, senta-se à mesa da direita e após sentar-se fica paralisado.)

9. Bir e Litsi.

(Litsi sai do cômodo à esquerda. Após trancar a porta, ouvem-se vozes, brindes de taças, barulho de garrafas de champanhe sendo abertas. O rosto dela está vermelho, como se tivesse bebido e chorado. Ela se detém junto à porta. Silêncio).

Bir. (mexe a cabeça). Litsi!...

Litsi. O quê?

Bir. Venha para cá!

Litsi (sentando-se). Do que você precisa?

Bir (dando alguns passos). Não fique pregada ao chão. Venha até mim, Litsi. Eu preciso dizer algo a você! Venha para cá!

Litsi (sem se comover). O que você pode me dizer? Eu já sei de tudo.

Bir. Sente-se e ouça-me um minuto... Não desse jeito... Espere um pouco... Permita-me dizer-lhe algo... Mas não me corte. Você está de acordo?

Litsi (sentada). O quê? (ri).

Bir (senta-se). Ouça, Litsi... Eu...

Litsi (se levantando rapidamente). Não, não vou ficar aqui quieta ouvindo... Não há nenhuma novidade que você possa me contar....

Bir (levanta-se). Sim... Sim!...Mas você deve me ouvir um minuto. Você deve entender... Pois talvez reste apenas algum tempo para nós...

Litski (em pânico). O que você disse? (mudando o tom). Algum tempo!... Ai está porque você... Não.... Não pense sobre isso...

Bir (puxando-a para si). Sim, Litsi, querida, boa Litsi!... Ouça-me.... Sente-se aqui... Aqui, assim mesmo... (eles se sentam, Litsi ouve. A tempestade fica mais forte. Bir também põe-se a escutar)

Litsi. Está ouvindo?

Bir. Sim! Não fique pensando nisso também... Esqueça a tempestade...

Litsi. Você pensa que é possível esquecer como se fosse um sonho. Sim... se houvesse algo melhor em que pensar...

Bir. Ou pior Litsi... Ouça-me: dois anos atrás, quando nos víamos com frequência eu era apenas um funcionário insignificante de um banco, recebia o meu modesto ordenado no sábado e gastava tudo no domingo... Meus únicos negócios na vida eram pegar o dinheiro com cuidado, e depois passar à tarde com você e com outros companheiros e outras moças e com o Strend no bar do Streton...

Litsi. Lá, em um pequeno gabinete à parte...

Bir. Sim, em um pequeno gabinete. Então eu era livre e podia falar que tinha a imagem cada um de vocês: Mimi, Kore, Dezi ou Rosa... Então....

Litsi. Entretanto você ia atrás de mim... mais do que ia atrás das outras.

Bir. Sim, bem... Eu gostava mais de você do que das outras. Mas o principal para mim então era passar o tempo alegre.

Litsi (baixo). Você dizia com frequência que se casaria comigo... lembra-se?

Bir. Mas você, de qualquer modo, não acreditava nisso. Meus salários não eram suficientes às vezes para pagar pelos vinhos no decorrer de uma noite. Mas eu gostava de você, Litsi e você gostava de mim também. Nós éramos jovens, levianos e alegres... e você era a moça mais bonita que eu conhecia.

Litsi. Você não me amava tanto quanto eu amava você... Você realmente não sabe... sim e eu mesma não sabia disso até o momento em que de repente perdi... Oh, essa noite!

Bir. E essa noite... Se você.....

Litsi. É claro que eu não pensava que você iria se casar comigo... A sua culpa não está aí... É horrível o fato de que todas as suas palavras naquele caso eram mentira... e eu acreditava! Embora uma parcela daquilo que você dizia parecesse ser verdade.... Você começa a ter esperanças, a sentir em si mesma uma infinita felicidade.... E depois imediatamente é o fim... o vazio. Tudo se torna odioso: você não acredita em mais ninguém. Todos fazem desse jeito: e você também se comportou assim. Insensíveis todos vocês! Frios. Você pensa que não sabemos que há amor melhor do que aquele que nos oferecem? Mas nós sofremos com a solidão.... E apenas graças a cada sentimento não existe a solidão. Nós também acreditamos, quando dizem que nos amam... Não exigimos de vocês o casamento, a família, os filhos... Nós tiramos a liberdade de vocês... Apenas alguma ligação de coração: isso é tudo o que nós rezamos para ter! E isso ninguém entende... Vocês pensam apenas no prazer naquele minuto, e não compreendem que queremos outra coisa. Sim, no final das contas nós nos contentamos com o que poderia ter sido e apenas queremos não sentir a própria solidão.

Bir. Ah, Litsi! Você...

Litsi. Quietamente, deixe-me falar até o fim... Você partiu sem dizer nem uma palavra, não se despediu... Nem a um cachorro tratam do jeito que você me tratou. A troco de quê? Isso é justo na sua opinião? Você por acaso não compreende como isso é doentio?. Se você soubesse como eu estava sofrendo então... Primeiro fiquei doente de preocupação. Realmente não sabia de nada.... Depois.... não, para você é uma absolvição.... Por isso eu não fui até o final e...

Bir (carinhoso) Acalme-se Litsi... Ouça agora até o fim o que eu... naquele momento, quando...

Litsi (levantando-se). Não, não. Eu não quero ouvir nada. Agora tanto faz para mim. Mas você precisa ouvir isso aqui da minha boca e saber que para mim graças a
... Isso, talvez mude o seu futuro um pouco (terrível golpe de trovão).

Bir. Futuro... Aqui.... (silêncio). Você acabou de dizer que não sabia se me amava...

Litsi (batendo com o pé sobre o chão). Não é verdade, Billi. Eu disse que até o dia em que perdi você eu não sabia o quanto o amava... Isso é frequente, costuma acontecer com todos... Você mesmo, talvez, em algum momento descubra isso... Não é apenas com o primeiro e seria cruel dizer isso para mim hoje cedo; Billi, nós nunca nos esquecemos. As pessoas sempre falam sobre o primeiro, mas isso não é verdade: você vai passar a vida inteira se

lembrando daquele por quem mais teve que sofrer.... Como amar é tolo... O', se eu... (ela chora)

Bir. Não chore, Litsi, não chore. Venha para cá. (parando-a, antes que ela se sente) Ai está você contando para mim tudo o que tinha no coração... E você está certa.... Mas me escute (senta-se). Naquela noite, aliás, naquele dia, quando eu fui embora e não voltei mais para você, naquele dia de repente a minha vida tomou um rumo todo diferente, com o qual eu nunca tinha sonhado antes. Antes eu vivia como todas as pessoas jovens do meu círculo: bebia e me divertia com vocês, olhava para o futuro de um jeito leviano.... assim como olhava para todos os outros... Mas de repente, por acaso naquele dia eu compreendi que podia fazer riqueza, ficar muito rico. Como? Seria longo explicar; realmente você não me compreenderia... Mas isso era assim. E tudo o que prendia a minha vida até então, deixou de existir para mim imediatamente. Um pensamento tomava conta de mim: trabalhar o dinheiro... O sangue-frio, a energia, a coragem, o gênio do comércio – todas essas forças, que dormiam em mim, de repente estavam sendo chamadas para a vida... Em um instante desapareceram todos os prazeres, o círculo da senhora e dos amigos... Restou apenas o amor próprio.... E você mesma fala que apenas quando compreendeu como me amava... Querida Litsi!... Como então eu pude pensar que nossa ligação era algo mais sério, que isso acontece como geralmente...(Litsi faz um gesto raro). Não, não, espere!... E apesar de tudo eu direi a você que logo começou um tempo em que eu tornei a me lembrar das horas que passávamos juntos. E eu me lembrei de como então eu era livre e sem afazeres! E depois... e vem as batalhas de vida ou morte. Eis porque eu noivei com uma moça infeliz, com a qual você me encontrou a cavalo no parque... é por seu grande dote. Eu nunca senti por ela nem a metade da simpatia a que em algum momento experimentei para com a minha pequena Litsi – corista do Strend.... Isso era o que eu queria dizer a você. Você precisava saber disso agora, já que o destino caprichoso nos uniu aqui...para uma morte esperada....

Litsi (grita) O quê?

Bir (se levanta). Fique tranquila, Litsi.... Agora, se quiser outra vez aquele funcionário de banco no bar do Stretton... Provavelmente logo será o fim... Mas você sabe, talvez, assim ele também seja melhor.... Eu ficarei praticamente alegre até o fim....

Litsi (abraça com as mãos o pescoço de Bir). Não, não Bili! Não... Por acaso tudo está acabado? Oh, senhor, como eu poderia falar agora sobre tudo isso!... Ouça-me, querido!... Eu não pude dar nada e nem ajudar você de modo algum.... Sim, Bili, eu o amava; você era tudo para mim... E agora eu ainda o amo apesar de tudo. Você pode me perdoar tudo o que eu acabei de dizer? Eu amo você... Se você soubesse! Acredite em mim por que desde aquela

época eu sofria como agora em algum lugar... Eu sempre fui aquela Litsi e você foi o único que eu amei (soluça).

Bir (tocado). Litsi, querida!... Você falou sobre a solidão... Eu era ainda mais solitário (Litsi o beija com paixão). Eu nunca... Deixe-me explicar a você Litsi....

Litsi. Você não deve explicar nada... Eu sei... Eu sei... Mas você precisa compreender porque hoje eu o encontrei com tanta hostilidade.

Bir. Eu compreendo.

Litsi. Não, espere! Eu realmente disse a você que nós sempre precisamos de algo em que pensar, alguma ocupação... Alguém por quem... Uma pessoa que alegre a nossa vida terrível... Imunda. Você, Billi, você foi para mim essa luz... Mas você partiu assim... com tanta indiferença quanto se tem ao esvaziar uma garrafa ou um copo, aqui, no bar...

Bir. Litsi... Litsi!...

Litsi. Sim, sim. Me perdoe!... Eu não queria dizer isso... Mas você compreende....

Bir. Sim... Sim...

Litsi. Imagine você, quando me aconteceu às vezes de encontrar num baile ou em outro lugar alguém que se com você.... que tinha seus olhos ou a cor dos seus cabelos – eu tentava falar com esse alguém sem falta, olhar para ele... Mas quando nós nos aproximávamos, você compreende... eu não podia levar... Eu pedia para ele ir embora...

Bir. Não fale isso para mim, Litsi. O que eu posso responder para você? Eu só quero uma coisa agora: que sua alma fique mais cálida e que você não tema... Vamos pensar que nós voltamos aos tempos passados. Eu, Billi de Mortens, e você, a Litsi do Strend.... Esse é um sábado comum ... Os outros ainda não chegaram... Não temos então nenhum outro pensamento, Litsi...

Litsi. Não....

Bir. Nós não estávamos pensando nisso. (Silêncio. Litsi começa a chorar baixo). O que você me diz ainda? Não chore... Quero que você fique totalmente bem!

Litsi. Não diga nada... Assim... Assim foi em algum momento. Eu temo... Mas eu sempre tive medo... Eu temia ficar sozinha. Não importava com quem eu ficasse, apenas não queria estar só... E agora você está aqui.... Sim.... Estamos desse jeito e é como se tudo estivesse bem. Diga... (Ela começa a tremer). Ah, Billi, fale... Diga algo, rápido...

Bir. Litsi... minha querida!...

Litsi (com força) Sim... sim... Eu sei que nada vai ajudar, que tudo está acabado... Mas apesar de tudo, apesar de tudo.... Ah, se você soubesse com que frequência eu sinto medo.... Eis

porque eu quero sempre ser alegre e rir. Mas nunca tenho ninguém com quem falar... Perdoe-me. Diga, que você me perdoa...

Bir (se levanta). Litsi... Não posso mais.... Se servir de consolo, você também vai ficar sabendo como no decorrer de noites longas eu refletia sozinho e o mesmo que eu... Ouçame...

Litsi. Não, não.... Eu não quero ouvir nada!.. (tampa a boca dele). Não é preciso, Bili.... (uivos da tempestade). Nós não sabemos nada, não é verdade?.... Só conhecemos aquilo com que nos preocupamos. Venha, venha para cá!... Não se afaste de mim e então eu não vou mais temer... Me abrace... Eu não quero mais pensar em nada... E você também não vai pensar em nada. Para você é suficiente saber como a Litsi o ama. (Silêncio. Bir e Litsi permanecem paralisados).

Bir (libertando-se). Ah, quanto tempo isso pode durar?

Litsi. Não, não pense nisso... A tempestade devolveu você para mim. Agora estamos juntos de novo... Eu não quero ver os outros. Vamos para lá, para o nosso pequeno cômodo... Você e eu... Veja, eles vindo.

Bir (apressado). Sim, sim.... Vá. Eu logo irei...

10. O'Neil, Litsi, Bir.

O'Neil (abre a porta e aparece na adega. Assim que repara em Bir e Litsi, volta-se para a porta e barra a saída). Ouçam. Agora ouçam, amigos! Alinhem-se! Nós entraremos em ordem, como os gladiadores, quando eles iam para a arena, saudando Cesar.

Litsi. Diga que você me ama, diga que você me ama, ainda que só um pouco.

Bir. Não, Litsi. Eu a amo muito... Muito...

Litsi. Chegue mais perto (Ela entra no pequeno gabinete a parte)

11. Bir, O'Neil, Streton, Charlie, Nordling, Guiguins.

Bir. (Fecha a porta atrás de Litsi). O que significa isso? Gladiadores... César... Que aspecto solene....

O'Neil. Uma cerimônia. Uma solenidade, uma circunstância propícia! (O'Neil entra de costas para o público e dirige com ambas as mãos, como se guiasse uma orquestra. Ele cantarola o motivo de uma canção de negros. Atrás dele entram: Frézier e Nordling; Guiguins, Streton e

Charlie encerram o cortejo. Todos estão um pouco alegres, de leve. Eles cantam juntos aquele mesmo motivo).

O'Neil (percorrendo a coluna). Eis o caminho... o único caminho que vai da mentira e vida para a verdade e a morte... Queridos amigos, companheiros de viagem, por um caminho imenso ...

Bir. Basta!

O'Neil (se detendo). Sim, talvez...

Frézier (para Nordling). Em que consiste essa invenção sobre a qual o senhor acabou de me falar? Ai está o ser. Bir, ele os ajudará....

Nordling. Invenção... Ah, sim! Bem, sim, essas ninharias...

Bir (incentivando-o). É impossível não saber... Apesar de tudo, diga.

O'Neil. Explique-nos: em que consiste essa invenção.

Frézier. Conte para esses senhores. O O'Neil é realmente um advogado: um dos nossos melhores advogados... Ele pode fazer muito.

Nordling. Sim, mas iremos daqui para algum lugar?

Frézier (precipitado). Não sabemos de nada.... Não é verdade, Bir?

Bir. Claro. Esperamos que tudo termine da melhor forma.

O'Neil. Claro. Espera-se que seja possível. Nós não sabemos de nada.

Frézier. Vocês estão vendo...

Nordling. Sim. Reflitam... Se estivéssemos na Suíça, em casa!...

Streton (escuta). Sim... em casa... sim!...

O'Neil. Mas nós viemos para cá beber e cantar canções. Bem, Charlie...

Charlie. Agora, agora... (corre para trás do balcão).

O'Neil. Peçam. O trem parte em cinco minutos. (Para Bir). O que a pequenina está fazendo? Pobrezinha!

Bir. (suspira). Sim, O'Neil, ela entrou, exatamente como eu pensei... No final, inclusive, foi ela quem me consolou, e não o contrário... Ah! Como tudo isso é simplesmente difícil e ao mesmo tempo...

O'Neil. Onde ela está? (Bir sinaliza com a cabeça indicando o cômodo). Mas não precisa demonstrar isso nem por um minuto. Não se pode supor que o medo e o desespero entrem aqui.... Pobre gente... Que se entretenham. Vamos entretê-los. Ei, o senhor, Guiguins! Qual era o tema daquela marcha dos negros?

Guiguins. Onde está o banjo?

Streton. O banjo? Ali está.

Charlie. (pega o instrumento). Ai está ele.

Nordling. Sim. A invenção...

Bir. Sim. Como é isso?

Frézier. Sim sim. Ah, como eu estou cansado... (senta-se ao lado de Streton; Guiguins pega o banjo e senta-se no divan perto da coluna).

O'Neil. Bem? Em que consiste isso?

Nordling. Bem.... Veja.... Há muito tempo estou pensando nisso: em inventar um óculo de alcance...

Guiguins: Um binóculo?

Nordling. Não, um óculo de alcance, por meio do qual seria possível estudar as estrelas.

Bir. O quê?

Frézier. Estudar as estrelas? Mas realmente já existe óculo de alcance.

O'Neil. Há telescópios...

Nordling. Não, não é isso! Ai está no que eu pensei.... (faz um gesto). Se você pegar o maior telescópio do mundo e olhar para a lua ou para Marte, então se aproxima dela numa distância conhecida... E tudo o que se vê nesse telescópico poderia ser refletido em num espelho... Se você olhar para lá com outro aparelho, um mais firme, então a lua e Marte ficariam duas vezes mais próximos... Essa segunda imagem resulta em um segundo espelho: claro, por meio de diferentes adaptações, e nela vocês ainda vão ver através do tubo.... e ainda... e ainda... No final das contas, o planeta vai estar completamente perto de nós. E então será possível ver tudo: as pessoas, as paisagens... qualquer coisa estará visível... Ah, ah, ah! (ri). Compreendam o que eu quero falar... Com o maior telescópio do mundo e um espelho...

O'Neil. Sim, sim... Isso é uma ideia.

Bir. Mas se fosse possível, isso então já não teria sido feito?

Frézier. Não compreendo...

Charlie. Por acaso em Marte existem pessoas?

Streton. Sobre o que estão falando aqui?

Guiguins. Isso é um milagre, é magnífico... Eu atuei em "A viagem para a lua" de algum de um tal de Julio Verne... e lá havia um cenário.... com um tubo, igual ao telescópio.

Nordling. Mas isso não tem nada em comum...

O'Neil. E o senhor fez experiências?

Nordling. Sim... isto é, eu olhei para o espelho com o tubo...

Bir. (rindo). E?...

Nordling (sério). Então... Não dá para ver nada. Fica embaçado, como na neblina. E, claro, o mesmo seria se olhassem para as estrelas e desejassem vê-las no espelho... Seria nebuloso. (Silêncio curto).

O'Neil. Sim, talvez... É impossível aproximar-se das estrelas, é preciso satisfazer-se com o pensamento de que um dia nos aproximaremos. (Mudando o tom). Entretanto isso não é assim tão tolo.... Com invenções eu consegui patentes de capacidade inventiva fantástica.... Mas onde está o banjo (Bir imperceptivelmente foi até o cômodo de Litsi).

12. Os mesmos sem Bir.

Guiguins. (sintoniza o instrumento).

O'Neil. Um coquetel, Charlie!

Streton. Não, esperem. Vá para a adega e traga champanhe, Charlie; para que nós possamos comer.... Temos todo tipo de provisões na adega. E a seguir faremos um ponche... e a seguir.... nós vamos todos ficar unidos como irmãos... E o senhor, O'Neil, pronunciará para nós um discurso.... E a seguir... a seguir... Sim... E o que mais depois disso?

O'Neil. A seguir nós construiremos um quarto e vamos dormir...

Charlie (ao lado do alçapão). Quantas garrafas?

Streton. Quantas você puder carregar... Aliás, espere, eu vou com você...

O'Neil. Não, espere um pouco... O senhor também, Charlie, venha para cá... Eu quero pronunciar o meu discurso.... Humm... Para que descer? Agora todos nós vamos nos unir.

Frézier. E Bir? Onde ele está?

Guiguins. Sim, onde ele está? E onde está a nossa querida moça?

O'Neil. Eles logo virão... Deixem-nos... Provavelmente eles tem algo sobre o que conversar...

Frézier. Ah? Sim! Sim! Não precisamos inquietá-los... Bem, O'Neil, o que o senhor deseja falar para eles?

O'Neil (juntando todos ao redor de si). Bah! Existe uma ideia antiga que me atrai com frequência; e principalmente nesse momento ela está voltando. Sentem-se todos: e o senhor... E o senhor. (Frézier, Streton, Charlie, Guiguins e Nordling sentam-se. Guiguins com o banjo nas mãos perto da coluna; Frézier perto dele, O'Neil está de pé.).

Frézier. Aqui estamos nós em um julgamento.

Streton. Sim, diante de um tribunal.

O'Neil. Sim, senhor. Correto, nós estamos diante de um tribunal. Mas o que me surpreende nesse caso... (fazendo pose de advogado), é que eu não posso diferenciar: quem aqui é o juiz e

quem é o condenado, onde estão as testemunhas do condenado, onde estão as testemunhas da defesa; quem são os jurados e quem é o procurador? Mas, aliás, eu também eu ía a um tribunal de verdade e não compreendia o que separa o banco do réu do banco do júri... de que lado estão aqueles que julgam e de qual os que são julgados. Por acaso na vida não é o mesmo? Uma estrada com ramificações e abismos e apenas em algum lugar com pontos iguais... Por acaso nós todos não caminhamos pela mesma estrada, alguns com mais rapidez, outros mais devagar? Por acaso nós todos não damos voltas ali? Por acaso não somos todos guiados para um mesmo objetivo? Existiria alguma diferença entre os caminhantes? Não... Mas, se for assim, porque então não irmos por este caminho juntos, de mãos dadas, indicando, ajudando-nos e dando apoio uns aos outros? Pois estamos completamente conscientes de que o fim da viagem será o mesmo para todos. Nós, unidos hoje à tarde num pequeno botequim, na beira do caminho, num tempo em que a água e o fogo andam juntos, nós imediatamente entendemos como é indispensável unir nossas mãos e o coração... Mas então, os que vão continuar ainda algum tempo em uma grande viagem e completá-la, provavelmente, estão alheios e, indiferentes uns com os outros, naquele isolamento egoísta.... É por isso que estou falando a vocês...

Frézier. Não, O'Neil, não fale mais nada... Ai está... dou a minha mão ao senhor... (estende a própria mão para O'Neil) e o senhor... e a você, Guiguins, aqui está a minha outra mão (estende a outra mão para Guiguins). Nós, como ele disse, estamos em uma estrada... E nós todos deveríamos formar uma corrente... Sim, todos, os pobres caminhantes, deveríamos compreender já há muito que na vida é melhor caminhar de mãos dadas. Não é verdade? Vamos, Guiguins! (Guiguins toca. O'Neil dirige com ambas as mãos. Todos cantam).

O'Neil, Frézier, Streton, O'Neil (juntos). Bravo, bravo, bravo!

O'Neil. Mais uma vez. E a seguir nós faremos um círculo ao redor do bar.

Streton. (grita). Sim, e eu darei a vocês champanhe! Charlie, vá atrás do champanhe!

Frézier. Sim. E Bir vai conosco e Litsi. Todos juntos. Todos nós nos uniremos. Formaremos uma corrente.

O'Neil (tentando deter Streton). Espere um pouco! Espere um pouco.

Streton. Não, não, Charlie!

O'Neil (bate na mesa) Um minuto! Ouçam!... Primeiro nós iremos todos juntos pelo bar. E Charlie também.

Frézier. Sim, todos... e Bir e Litsi. Nós, uma corrente, todos unidos, assim deve ser sempre... De mãos dadas... (Corre para a porta do gabinete e bate). Ouçam, os senhores! Venham para

cá! Há uma corrente, é preciso estarmos juntos! Todos! ... (Ele abre a porta). Bir, querido amigo.... Companheiro... Companheiro de vida!...

13. Os mesmos, Bir e Litsi

Litsi (segurada pela mão de Bir). O quê? Estamos salvos?

Frézier. Nós estamos juntos... É uma corrente... (Dá um beijo em Bir).

Bir. (tentando tranquilizá-lo). Sim... Bem...

O'Neil (aproxima-se dele). Ouça, Frézier... Vamos (grita). Guiguins! Toque!

Frézier (dá um beijo em O'Neil). Uma corrente... Você é meu irmão... Um companheiro de estrada... Uma corrente....

O'Neil. Sim, sim. (empurra Frézier para os outros). Eu temo que Frézier não esteja louco. (Guiguins começa a tocar, O'Neil dirige . Todos, exceto Bir e Litsi, cantam em coro e andam ao redor da coluna).

Bir. Sente-se, Litsi.... Aqui.... Bem, não perca o ânimo.

Litsi (olha para ele). Agora eu não tenho mais medo (Ela se senta à esquerda).

O'Neil. Mais uma vez!

Streton. Mas antes o champanhe. Charlie! Mais rápido!

Charlie (vai até a adega). Estou ouvindo!

O'Neil (corre até Charlie). Nenhuma palavra sobre a água...

Charlie. Bem. Fique tranquilo. (vai para a adega).

O'Neil. Bom! Mais uma vez! Comece, Guiguins!

Guiguins. (senta-se na cadeira). – Queira, por favor... (mexendo nas cordas).

O'Neil. Ai está. Estamos aqui, Bir.

Bir. Sim.

Litsi (se levantando). Sim... Isso alegra o Frézier. (Todos cantam e fazem alguns passos. De repente toda a eletricidade se extingue e a cena permanece em absoluta escuridão. Nesse exato momento os cantores e o toque do banjo cessam. Litsi solta um grito horrível. Passado um minuto, Charlie grita da adega). Socorro! Luz! Aqui há um cadáver!... Mais rápido!

Todos. O que? O que significa? Acendam a luz! Socorro...

O'Neil (Grita mais alto que todos). Calem-se! Acalmem-se! Não saiam do lugar. Eu tenho fósforos. (acende um fósforo). Streton, o senhor, naturalmente tem luz em algum lugar, com os diabos.... Está vivo? Vamos...

Streton. (Corre atrás resolutamente). Bem... Aqui, na prateleira... Aqui está... (Transmite a luz a O'Neil)

O'Neil (acende alguma luz, que dá a Nordling e Frézier). Aqui... Agora nós veremos... (aproxima-se). Charlie! O que há ali?

Charlie (sai totalmente trêmulo, pálido e molhado). Isso é terrível! Mal a luz se apagou, a escuridão foi total e então.... e então exatamente nesse momento, quando eu estava procurando um apoio, a minha mão achou tateando um cadáver.... na água... frio.... Eu percebi o rosto dele, o pescoço, brrr!... Iluminem e vocês verão.

O'Neil (fecha a porta que dá para a adega). Não.... primeiro se acalme.

Litsi (soluça). Que desgraça! Para que vocês estavam cantando essa canção? ... Isso não é bom... Oh!....

Bir (precipitado). Sim, sim.... Mas e o cadáver? Como ele foi parar na adega?

Charlie. É muito simples... Uma das janelas da adega para a rua está quebrada... E agora a água chegou até a oitava prateleira... Eu acho...

Streton. Oh, meu Deus, os mortos estão nadando ali, os afundados.... nas ruas...

O'Neil. Se acalmem. Nós realmente não sabemos de nada....

Nordling. Isso é horrível!... Pensem!.... Pensem!...

O'Neil. Ora, fiquem calmos, com os diabos! Acalmem-se!..

Litsi. Por que vocês cantavam exatamente essa canção.... Oh!... Oh!...

Frézier. (com a voz trêmula) Por acaso já está acabado?

Guiguins. Sim.... Por acaso está acabado? Por que a eletricidade acabou?

O'Neil. Porque... porque a água está subindo, inundou a estação elétrica, que se localiza duas ruas acima... Isso é precisamente o que eu já tinha profetizado... Mas...

Streton. (que olha para a porta de entrada de repente, grita, indicando). Vejam, a Água! A água está entrando pela porta!....

Todos (aproximando-se). A água! Sim!... A água!

Bir. Não seria melhor abrir bem a porta... ?...E colocarmos um fim a esse desconhecido?

Litsi (em desespero). Não, não, como você pode oferecer isso! Não, não agora... Não agora (ela o abraça). Não... Você.... você.... Ainda não... ainda não...

Bir (carinhosamente). Não, minha querida, não!

Frézier (tremendo de medo). Não... isso é verdade?... Não ainda? Nós formamos uma corrente... Digam!...

O'Neil. Acalmem-se. (Num tom imperativo) Dê-nos seus guardanapos e se isso não for suficiente, nós pegaremos as suas roupas para conter a água... É preciso tampar... A corrente...

Todos. Sim, sim. Correto!...

Frézier (apertando uma mão de Bir, e com a outra, apertando a de O'Neil). A corrente, amigos. Nós todos somos amigos, irmãos. Todos juntos por uma única estrada... Como o senhor disse, O'Neil?

O'Neil. Sim, sim. Exatamente! (Maquinal, ele deu a outra mão a Streton, que pegou a mão de Charlie: Guiguins e Nordling seguirão o seu exemplo. À esquerda Bir abraça Litsi).

CORTINA (fecha-se lentamente).

ATO 3

Bar, iluminado por velas, escuro. As velas quase se extinguíram. Guiguins dorme no divan, Streton dorme atrás do balcão, O'Neil em duas cadeiras, Litsi e Bir no gabinete a parte, Charlie troca as velas; Frézier vai de um canto para outro; Nordling em um grande cômodo à esquerda. As velas estão em garrafas vazias de champanhe.

1. Charlie, Frézier, O'Neil, Guiguins, Streton.

Charlie (acendendo uma nova vela). Agora restaram apenas mais duas velas.

Frézier. Então para que acender algumas velas agora, com os diabos! Uma é o bastante para todos nós juntos. Como é que eles conseguem dormir?

Charlie. Isso acalma... Todos nós dormimos maravilhosamente bem essa noite... e se fosse o um acaso...

Frézier (acelerado). Mais baixo, mais baixo...

Charlie. Acredite em mim, senhor Frézier, tudo pode terminar bem. Eu vou o que houve com os trapos (Se aproxima da porta obstruída pelos trapos) Tudo está... A água está batendo...

Frézier. Mas como? A água ainda está correndo?

Charlie (observando os trapos). Não.. Honestamente não.... Os trapos não estão mais molhados.

Frézier (se aproximando dele). Sim... Se nós dormirmos... então... então...

Charlie. Na minha opinião, inclusive... eles estão um pouquinho menos húmidos.

Frézier. Não pode ser!

Charlie. Em todo caso, não estão mais.

Frézier. Ah, se isso for verdade! Sim, Charlie, então eu iria...

Charlie. O que?

Frézier. Eu mesmo não sei o quê... Pois é precisamos nos ajudar... como companheiros...

Charlie. Sim realmente, assim nós também fazemos.

Frézier. Sim, bem. Estou com vontade de ajudar... Depois... Você compreende? É algo mais sério... Espere...

Charlie. Quando o dilúvio terminar como disse o senhor O'Neil...

O'Neil (com um grito). Hein? O que há?

Frézier (assustado). Oh, meu Deus, como o senhor me assustou. Meus nervos estão de um jeito que não conseguem aguentar tudo isso...

O'Neil (sonolento). Ah... Ah... Bem, sim... Nós iremos... Meu cliente... (notando Charlie e Frézier). Ah, ai está... Você.. Bem. Ah, ah, ah! (ri).

Charlie (para O'Neil). Sonhou com algo, O'Neil?

O'Neil. Sim, sim!... Sonhei... que me chamavam... que chamavam para um negócio... Isso acontece comigo; é muito frequente. E por acaso o senhor, Frézier, não sonha com os preços do pão ou a bancarrota? Hein? Bem, e você, Charlie, por acaso não sonha que o senhor está vertendo a vodca em seu estômago.... Diga, não sonha?

Charlie. Nunca aconteceu de eu son...

Frézier. Sonhos... Antes eu às vezes sonhava... Mas não agora...

O'Neil. Sim, agora já isso é demais... Que horas são?

Frézier. Oito.

O'Neil. Oito? Quer dizer, a noite passou.... Oh, meu Deus, como estou quebrado.... Bebemos demais ontem!... Bem, e agora um bom coquetel seria muito bem-vindo, aliás....

Frézier. Ah, senhor, perdoe-me! Mas o senhor, parece estar se esquecendo da situação em que estamos?

O'Neil. Ah, sim... O rio....

Frézier. Sim, bem, o rio! Ou talvez o senhor pense que o perigo já passou?

O'Neil. Não, Frézier. Mas...

Frézier (trêmulo). Mas o quê? O que isso é isso?

O'Neil. Imagine um caso em que a salvação era pior do que a vitória.

Frézier. Como? O que o senhor está dizendo? Pois o senhor não quer viver, com os diabos!

O'Neil. Isso depende do fato de que, na sua opinião é mais fácil.... (mudando de tom). Mas onde está a nossa tripulação?

Charlie (indicando todos com a mão). Sr.Bir e Litsi estão ali; Streton dorme no pequeno diva atrás do balcão; o ator, ali está ele, no diva, e Nordling deve estar naquele cômodo à esquerda.

Frézier. Sim.... E sabe, não há mais estrelas.

O'Neil. Logo ficará mais escuro.

Frézier. O senhor de novo com isso.

O'Neil. Todos estão na entrada. Dormem um sono dos justos... estão bêbados... , E veja bem, Frézier, que logo estaremos no Ararat.

Frézier. O que o senhor quer dizer com isso?

O'Neil. Oh, Senhor, isso é tão simples... No Ararat.

Frézier. Não compreendo!

O'Neil: Meu querido, meu companheiro de estrada!... Se isso é um dilúvio, então o bar do Streton deve ser a Arca...

Frézier. E em tal caso os animais somos nós? Eu acho que de fato...

O'Neil. Bravo, Fasier! Claro que sim, nós somos os animais... E neste caso nós temos que libertar a pomba, por exemplo, a Litsi....

Charlie. Realmente ela se parece com uma pomba.

Guiguins (despertando). Oh, senhor, como estou com frio.

Frézier. Como o senhor conseguiu dormir nesse divã pequeno?

Guiguins. Bah! Estou acostumado a dormir em navios, em vagões... e olha que não estou nem falando dos sótãos e pontes... Lembro de algum modo como certa uma me agarrei a um vagão de carga e.... dormi....

O'Neil. Sim, veja, Frézier... ai está o que significa viver para a arte. Entretanto já é hora de despertar o Streton.... Ei! (bate no balcão)

Streton. (despertando). Hein? O que há? O que aconteceu? Que horas são?

O'Neil. Todos os passageiros estão marchando em direção ao fogo! Nós continuamos a viagem. O seu bar, Streton, era a sala de refeições e de estar dos passageiros no navio ... E agora ele virou a Arca.

Streton: O que isso quer dizer?

O'Neil. Prepare algo para nós. O senhor tem café?

Streton. O que, nós estamos salvos?

2. Os mesmos e Nordling.

Nordling. (correndo). Ouçam! Ouçam!... É o barulho de uma tripulação... Esse cômodo se localiza no canto; ele sai na praça do porto, não é verdade? Permita-me analisar: oeste, leste?

O'Neil. Sul e norte... Sim, meu querido, aqui estão quatro cores estranhas.... E se escutarem um barulho, então quer dizer que o rio destruiu a parede.... Sejam confiantes. (Silêncio. Todos se aproximam do balcão. Guiguins treme de medo).

Frézier (assustado). Se... Se... Se Charlie for descer na adega... Precisamos saber o que tem lá... Pode ser que a água...

Charlie (resmungando). Não, eu vou lá por nada nessa escuridão... Aliás, a água não está se chegando até aqui e....

Nordling. Isso é maravilhoso!... Mas como a escada pode suportar a pressão da água?

O'Neil. Por acaso o senhor está com medo dos cadáveres, Charlie? É muito estranho, essa água, que...

Nordling. Shhh! ... Silêncio.... Ouvi um barulho outra vez...

3. Bir

Bir. (entra na ponta dos pés e tranca a porta em silêncio) Falem baixo, imploro a vocês!... A pequena está dormindo!...

Streton. Nós ouvimos um barulho da rua... O que isso poderia ser?

Bir (olha para o relógio). Que horas são? Me esqueci de trazer meu relógio. É a primeira vez na vida que isso acontece comigo!

Frézier. Quase nove.

Nordling. (ouvindo junto à porta). Se vocês fossem para esse cômodo, também ouviriam...

Frézier e Streton (juntos). Sim. Vamos! Iremos!

O'Neil (senta-se). Não. Vão os senhores. Eu ficarei. Estou cansado demais.

Bir (senta-se). E eu também.

Streton. (sai de trás do balcão). Charlie, pegue uma vela!

Frézier. Pegue duas... E me dê uma também... Vamos!... (Vão para o cômodo à esquerda, Charlie e Frézier seguram as velas).

4. Bir, O'Neil.

A cena está iluminada apenas pela fumaça de uma vela, enquanto a outra chama crepita. Silêncio.

O'Neil (carinhoso). Como está a pequenina?

Bir. Dormindo um sono estranho..

O'Neil. Estranho? Aliás, o sono sempre é algo estranho.

Bir. Sim.... Pode ser!... Mas o dela é especialmente estranho, para não falar assustador... Isso é algo até triste, que eu não pude observar sem lágrimas... Dá pena dela...

O'Neil. Humm!...

Bir. Ela treme e depois de repente, como se alguém a atacasse ela... Depois de novo dorme tranquilamente... como uma criança... Mas de tempos em tempos franze o cenho, o rosto dela

se torna velho e mau... e ela balbucia algo. Eu não conheço nada mais obscuro do que as lágrimas durante o sono!... Eu apaguei a vela para não vê-la assim... O rosto dela me lembra uma máscara de gesso que eu vi certa vez; essa máscara, como me disseram, foi resgatada de um dilúvio. Ela parecia adormecida. O sorriso era rígido e ficava imóvel em seu rosto. Entretanto, ela estava morta... Afogada...

O'Neil. Sim... Litsi também está afogada, embora talvez ainda não esteja morta... E nós...

5. Bir, O'Neil, Litsi.

Litsi (entra). Você! (Ela permanece junto à porta. Bir e O'Neil não repararam nela).

Bir. Sim... Nós estamos quase mortos....

O'Neil. Diga, o senhor realmente não estaria preocupado ...

Bir. Com o quê?

O'Neil. Claro que é a pena é um sentimento peculiar... Mas, se contra todas as expectativas, nós nos salvássemos, o senhor teria a mesma pena dela? Ficaria preocupado com ela?

Bir. Com Litsi? É claro!

O'Neil. Realmente? Mas, abdicaria de verdade de sua noiva rica por causa dela?

Bir. Claro que não. Por causa de um pensamento selvagem. (Litsi grita. A vela tremula) O que houve?

Litsi (se aproxima com a respiração pesada). Olha! Eu vi... A vela se extinguiu. Agora logo vai ficar totalmente escuro.

Bir (aproxima-se dela). Não, querida!... As velas ainda não se foram, outras novas vão brilhar. Mas então quer dizer que você acordou!

Litsi (recua). Sim... Eu acordei. Estava muito quieto ali e (bem baixinho)... Eu acordei... Em seguida estendi a minha mão.... Mas você não estava!

Bir. Quer tomar algo?

Litsi. Não. (Silêncio). Sim... Eu estendi a mão, mas ninguém a pegou.

Bir. Eu realmente já não estava mais lá, querida criança...

Litsi. Sim, você tinha ido embora.

O'Neil. Mãos dadas... Todos nós precisamos da mão de alguém... (mal ele termina essas palavras, a luz elétrica volta para algumas lâmpadas do bar).

Bir. O quê? Será possível? Estamos salvos!...

Litsi (baixo). Oh, Para que!

O'Neil (para si). Eis que a corrente começa a romper-se.

6. Os mesmos e os outros (entram correndo)

Frézier. O que isso significa? O quê? Fale! Acenda!

Bir (irritado). Como, o que isso quer dizer? Parece claro!

Streton. Oh, meu Deus! A luz elétrica voltou. Mas, nesse caso, a inundação acabou. Não é verdade? Talvez o telefone também já funcione? (se aproxima do telefone, pega-o nas mãos); mas o som (ruído) não responde. Todos (todos o cercam, exceto Litsi). Espere! Shhh!.... Não ligue com tanta força...

Bir. Não ligue com tanta força, com os diabos!...

Streton. (ligando). Não... não funciona!....

O'Neil (com calma). A água diminuiu. A estação elétrica não está mais debaixo dela. Ai está porque a luz voltou para nós....Tenham um pouco de paciência!...

Frézier (agitado). Claro! Bem se vê... Depois o telégrafo vai voltar a funcionar, e por último o telefone.

O'Neil (tranquilamente). Se isso não fosse um alarme falso! A luz pode aparecer em algum momento e depois sumir para sempre.... Não é verdade, senhor Nordling? Exatamente como acontece no instante da morte....

Nordling. Eu não sou electricista. Mas isso é uma grande possibilidade.

Frézier (soturno). É típico ao diabo falar coisas assim e se o senhor pensa desse jeito é vil!

Streton. (Olha para a lâmpada elétrica na prateleira). Pensem.... Se elas tivessem apagado outra vez...

Guiguins (aproxima-se de Litsi). E a senhora, senhora, dormiu bem essa noite?

Litsi. (senta-se no divã). Sim... Não sei!...

Guiguins. Isso é exatamente como no teatro, não é verdade? Quantas de vocês são coristas agora?

Litsi. Ah, meu amigo! Eu estou cansada demais para responder o senhor!

Guiguins. Hummm... hummm!... Desculpe! (Se afasta. Bir começa a andar para frente e para trás).

Charlie (olhando para os trapos junto à porta). Isso não está parando mais nem uma gota dessa chuva... Porque não entreabrimos a porta?

Todos. Sim! Não! Sim! Não! É perigoso.... Não.

O'Neil. Não! Espere um pouco! Enquanto ainda é opasno – perigoso!....

Frézier. Sim, sim, é verdade! Esperemos melhor.

O'Neil. Streton, dê para mim algo de beber, para saudarmos a volta da luz. Mais rápido!

Charlie, vá. Vão todos. (se aproxima do balcão).

Streton. Sim... Bem!... Por favor!... (fica no balcão).

Charlie (segue atrás dele). Estou ouvindo!

O'Neil (bate pelo balcão com um copo). Atenção! Todos para cá! Bir!

Bir (Sem sair do lugar). Obrigado! Não quero nada!

Frézier. (se aproximando do balcão). Apesar de tudo, façam o favor de virem todos para cá!

Guiguins. Bem!

Nordling. Obrigado!

Streton. O que os senhores desejam? (O'Neil, Frézier, Guiguins e Nordling pegam as várias bebidas que Streton e Charlie estão servindo de novo, ouve-se: "Ginger, Uisque, Coquetel!")

Litsi olha para Bir, que se aproxima do telegrafo, toca a fita e em seguida continua a andar para frente e para trás).

Litsi (baixinho, quando ele se aproxima). Billy!... (Bir não ouve. Litsi segue-o com os olhos).

Bir (para si). 248.000 sacos no Bufalo... 130.000 no Mineapolis, 378.000 a mais em ... dois milhões nos elevadores ... E quanto ainda há pelo caminho nos navios...

Litsi (quando ele se aproxima dela). Billy!

Bir (sem ouvir). Milhões... Milhões. (Litsi se levanta. Bir continua a andar). Sim, seis.... seis milhões...

Litsi (quando ele se aproxima dela). Sete milhões.

Bir (parando). O quê? Não, seis...

Litsi. Sim! (Vai para o gabinete à parte).

Bir. Humm!... (outra vez pondo-se a andar). 378.000 realmente, com a metade de um milhão e 178.000.

7. Os mesmos, exceto Litsi

O'Neil. Estou bebendo pela volta da luz! Um novo dia começando... E para nós é tempo de exaltar a cada um por suas qualidades.

Frézier. Saúde!

Guiguins. (bebendo um gole de uísque). Nunca nenhum dono de restaurante tratar as pessoas tão bem...

Streton. Humm... hummm... Tão bem? Isso apesar de tudo.... (sério – para Charlie) Por que está de braços cruzados, Charlie? Se você não está fazendo nada de útil, pelo menos conte quanto recebemos ontem...

Charlie. Mas por acaso eu vou saber quanto eles beberam?

Streton. Você é obrigado a saber. Bem, mas vamos calcular juntos!... Escreva! (Eles calculam).

Charlie (para Guiguins e Nordling). Vocês poderiam por enquanto reunir tudo o que está pelas mesas e trazer para cá, para o balcão, para que eu conte as garrafas...

Guiguins. Bem! Vamos, Nordling! (Vão para o grande cômodo à esquerda)

8. O'Neil, Bir, Frézier, Streton, Charlie.

O'Neil. Bir! Com o que vocês inventou de quebrar a cabeça?

Bir. Deixe-me um minuto em paz!...

Frézier. Ele já está calculando quanto a enchente pode ter trazido para ele.

O'Neil. Exatamente como você nesse momento senhor!...

Streton. Com os diabos! Quatorze garrafas de champanhe... Nem conte o restante....

O'Neil. Mas lembrem-se de que houve uma inundação! Realmente, não é todos os dias que vemos uma festança desse tipo!

Streton. Não, não é mesmo todos os dias, principalmente naqueles em que vocês precisam pagar pelo que consomem!

Frézier. Foi você mesmo quem nos ofereceu bebida à vontade! Você estava gracejando por acaso?

O'Neil. Em dia de enterros comuns...

Streton. Basta. Eu não desejo ouvir disparates em meu próprio bar.

Frézier. Vão para o diabo!

Streton. O que?

Bir (subitamente vira-se e grita) Silêncio! Estou ouvindo um barulho no telefone. Shhh! ...

(Todos ouvem)

Frézier. Não. Alarme falso.

Bir. Tenho certeza de que ouvi um barulho. (O telefone toca. Dois sons curtos e um longo. Todos se lançam ao aparelho. Bir pega o aparelho primeiro, mas Streton arranca das mãos dele).

Streton. Esse telefone é meu, e eu vou falar primeiro com a minha família. (Grita). Alô! O que o senhor disse?... O que? ... O diabo o carregue! Caiu... (Som).

Frézier. Para que tudo isso! Bem, claro, de novo o intervalo (pausa)...

Bir (com a voz severa). Dê-me o aparelho!... Dê, eu vou falar! (pega o aparelho). Realmente fica mudo! (som. Ouve). Sim... isso... o quê? Realmente...? (Som de telefone).

O'Neil. Como pode ser?

Bir. Essa estação ligou. Se eu compreendi corretamente, então eles disseram que a tempestade estragou os arames, mas que logo tudo será consertado. Nesse caso...

O'Neil. Nesse caso, a inundação passou! Sim!...

Frézier (se agitando). Urra! Bem! Bem! Estamos salvos!

Streton. (alegremente). Bom! Bom!

O'Neil. Não!

Frézier (parando). O quê?

Streton. O quê?

O'Neil. Fechem as portas! Não se atrevam!

Bir. Mas vocês pensam, que é perigoso?

O'Neil. Tem como eu saber? Esperemos.

Charlie. É impossível Mas será que não poderíamos propor para aqueles dois, ao ator e ao outro que... Que comecem de novo, pela porta de serviço.

Frézier (apressado). Sim, bem! Avise-os!

Streton. Sim, sim! Isso está certo! Já foi o bastante eles terem entrado aqui, com os diabos! Que trabalhem! (Aproxima-se da porta e grita). Ei. Vocês, vagabundos! Venham para cá!

9. Os mesmos, Guiguins e Nordling (tem nas mãos garrafas, sifões e louça).

Nordling. Para onde vai tudo isso?

Charlie: Para cá, atrás do balcão (penduram onde lhes é indicado).

Guiguins. Se não estou enganado, telefonaram?

Bir. Sim, bem... Não há mais nenhum perigo. A água parou. E agora precisamos correr...

Nordling. Oh, meu Deus, que felicidade! Embora eu não espere sorte para esse país... Mas apesar de tudo encontrarei algum jeito de trabalhar... Assim vai ser possível economizar para comprar um bilhete para ver Shveit... Há ainda a grande felicidade de não termos morrido afogados como ratazan...

Guiguins. Sim... E depois, quem sabe... o telescópio.... No final das contas pode virar realidade ... Na peça “Lugares dos niilistas”, que nós montamos no Alaska, no trigésimo quadro o conde Krassóvitch quase foi devorado pelos lobos; mas no quadragésimo quadro ele se casava com a Tatiana, a filha do niilista. No quarto ato, Nordling, você pode colocar um espelho virado para a lua, embora seja só um pouco....

Bir. Ouça, senhor Nordling; parece-me que tudo mudará para o melhor.... Nós conversaremos sobre o nosso projeto do telescópio... depois... Agora vocês precisam ir embora, e eu peço aos senhores, ao senhor e ao seu amigo, para saírem pela porta de serviços, bem ali.

Frézier (paralisado). Claro, e sejam muito cuidadosos. para... hum... não se molharem...

Streton. (com pressa). Sim! ... Abram a porta com muito cuidado!...

Charlie. Bem, e mais rápido...

Nordling (timidamente). Eu.... espero que a água tenha mesmo ido embora...

Guiguins. Mas não seria melhor abrir a janela antes?

O’Neil. Essa ideia.... (o telegrafo soa).

Bir (grita). Ouçam! O telégrafo! (Corre para o aparelho)

Frézier. Hummm... Quando ouço a batida dessa invenção maldita, pareço ouvir um velho cavalo de batalha...

O’Neil. Por que velho? Ele ainda não parou de funcionar. E quanto ao novo?

Bir (desenrolando a fita). O que isso significa... Eu não entendo nada... “A tempestade foi para o oeste....O rio... Não.... Não.... Em seguida há um ponto....Mais alto? Será que isso se aplica ao pão que eu...?”

Frézier. O mundo tem muito mais do que o seus negócios...

Bir. Para mim não há nada além disso!

O’Neil. Vejam, o telegrafo também voltou a funcionar! Primeiro foi a luz, depois o telegrafo... Assim também vai ser com a avenida a beira mar quando estiver livre da água. Já podemos abrir uma janela e as portas....

Nordling. Sim! E talvez também já possamos ver o sol. Ele se foi antes..

Guiguins. Hummm!... Eu não sei se gente pobre como você e eu tem o direito de se alegrar com a volta do sol! Ele brilha para os felizes, para os ricos... E para nós é mais favorável a escuridão da noite!

10. Os mesmos. Entra Litsi.

Litsi (ela está com um chapéu). Os senhores estão aqui? Eu pensei...

Streton. Sim! Mas agora o fracasso é ainda maior. A senhora e eis esses dois... O meu bar deve ser decente de dia. O que há com a janela, Charlie?

Charlie (Para Guiguins). Vá, me ajude!

Guiguins. Não quero!

Litsi (olha ao seu redor). Billy, ajude o Charlie!

Bir. O que?

Litsi (senta-se atrás de uma das mesinhas). Ajude o Charlie. Realmente para você isso interessa mais do que a todos os outros.... Você é esperado por seis ou sete... (Ela indica Guiguins e Nordling), enquanto nós somos esperados pela polícia...

O'Neil. Seja racional, minha criança... Nós não sabemos o que espera cada um de nós. Guarde o rancor e as discussões dependentes de sentimentos ruins para depois... quando nós voltarmos a frequentar o mundo.... E agora abramos as janelas. (Dirige-se para a janela; os outros fazem menção de segui-lo) ...Vamos! Venha, Charlie! (Silêncio. Charlie e O'Neil levantam uma adufa de ferro da janela. O vidro é inundado pelo sol).

Todos (sussurram). Ah! Oh!

O'Neil. Abram a janela. Precisamos de ar fresco. (Charlie abre a janela à esquerda. O céu azul e o sol que ilumina a casa em frente ficam visíveis; os raios de luz correm pelo cômodo).

Streton. Apague a luz, Charlie! Mais rápido! Ela já foi muito gasta sem necessidade.... Ontem o dia inteiro. Imagino as contas! (Charlie apaga as luzes)

O'Neil. Ai está o começo da conta. O sol está brilhando; o céu azul do verão está azul claro... sem uma nuvenzinha., e as pessoas acertando as próprias contas... discutem, brigam sem nenhuma inteligência, com maldade.... De novo o velho: a mentira na família, na amizade... Bem, O'Neil, seu velho rábula, corra para o tribunal... corra atrás do nobre trabalho de antes!

Frézier. Finalmente o sol voltou!

Litsi (para Bir). Para que ele está vindo até mim?

Bir. Litsi! Seja razoável e compreenda a minha situação! Tenha um pouco de paciência por enquanto eu sou um noivo rico; você está vendo, o destino ainda nos deu horas agradáveis. (Litsi olha para ele e fica em silêncio). Quero dizer...

Litsi. Não, Billy...!

Bir. Quero dizer...

Litsi. Não, Billy! Eu não quero ver você. Está ouvindo?

Bir. Por acaso você não compreende?...

Litsi. Compreendo... Mas será assim, como eu estou dizendo a você! A Litsi vai fugir. Você terá apenas os seus próprios negócios em sua vida. Pobre Billy! Apenas os negócios!...

Bir (surdo). Se você está falando com esse tom, eu ficarei calado...

Litsi (carinhosamente). O que fazer! Não pode ser de outro modo. Eu não sei, como explicar para você meus pensamentos sobre a vida... Veja... a questão é que tudo ruiu.. A verdade não prevaleceu... E por isso... Não se aproxime de mim, Billy! (ela se afasta dele. Alto). Abram as portas, afinal!

Streton. Claro, precisamos abrir. Venha para cá alguém! (Charlie, Nordling e Streton levantam a adufa de ferro da pequena porta e a porta é aberta)

Bir. Você quer partir?

Litsi. Sim.

Bir. Mas eu... (soa o telefone).

Guiguins. (que está de pé próximo a todos, pega o telefone e responde). Alô!

Litsi. Essa é a verdade. Estão perguntando de você.

Guiguins (para o telefone). Sim... Espere.... (Para Bir). Senhor Bir!

Bir. Já vou... estou indo! (Ao telefone). Alô!... Sim, querida!... Terrível, terrível!... O que você está dizendo?... Não foi... Bem ... Asseguro a você... Nós estávamos trancados.... ... Sim.... Juro pela minha honra!... Não... Não seja má!... Eu não compreendo, o que você quer dizer?... (Grita). Não, estou falando para você! (Bate com o pé no chão). Sim... sim... sim...

Streton. Como é? Por acaso o telefone já está funcionando?

Frézier. Bem... O que há na porta?

Charlie (abre a porta). Olhem. A rua está completamente seca.. Não compreendo nada!... Vou descobrir. (Sai).

11. Os mesmos sem Charlie

Bir (ao telefone). Sim... Em todo caso eu irei vê-la imediatamente. Ouça, querida! É apenas o tempo de encontrar um carro... Agora! Agora! (som de telefone).

O'Neil. Agora a vida começou... A noiva, o sogro... e tudo o que consideram importante e terrível... Bem, Streton!... O senhor já foi falar com a sua família... E o senhor, Frézier – agora é amigo deles?... vocês precisam logo retomar o convívio com os seus mundos se tiverem a intenção de continuar essa comédia...

Streton. (se aproxima pela cena). Claro, eu preciso telegrafar com urgência! Charlie! (ruído de telefone) Abra a porta principal... Mas onde é que se meteu esse canalha?

Frézier. Ele foi atrás de informações, ´é o que foi fazer...

Streton. (atrás do balcão). Ai estão as chaves. Venham: Guiguins, e o senhor, o inventor do telescópio.

Frézier, O'Neil, Nordling e Guiguins se aproximam da porta principal e erguem a adufa devagar. Streton usa o telefone, mas não o atendem. Ele chama outra vez. Bir e Litsi estão à esquerda).

Litsi. Adeus, Billy!...

Bir (agitado). Eu sei, Litsi, o que você está pensando... nesse minuto eu queria pegar tudo e...

Litsi (sorri). É mesmo?

Bir. E ficar com você... (Litsi balança a cabeça) Sim, sim... Estou sendo sincero...

Litsi (séria). Não, isso não é verdade!... E além disso, é desnecessário. As pessoas não estão indo todas por um mesmo caminho.... Ele (ela indica O'Neil) estava errado. Eu tenho o meu caminho; você tem o seu; cada um tem o seu... E quando as pessoas por acaso se encontram... então causam sofrimento umas sobre as outras... Adeus, Billy! ... (ela se afasta).

Bir. (segue-a com alguns passos e os braços estendidos) Causam sofrimento umas às outras. Mas você realmente não fez nenhum mal para mim. Já eu ...

Litsi. Não fale... Você não sabe... Você, talvez, às vezes se lembre de mim.

Bir. Tudo na vida é tão estranho.... Às vezes parece que exatamente nos acontecimentos está escondido algum pensamento secreto... Às vezes é impossível saber antes como ser sensato... Tudo na vida é exatamente como em um jogo na bolsa. (Litsi olha para ele em silêncio). Sim... Eu quero dizer... Se você aceitasse que...

Litsi (decidida). Não. Adeus! (Vira-se para partir.)

Bir. (segurando-a pela braço). Você era para mim a pessoa mais querida de todas no mundo... (o telégrafo começa a soar). Bir permanece segurando a mão dela involuntariamente). Agora eu causo dor a você?

Litsi. Não se trata exatamente de dor, Billy, como foi da primeira vez.... Mas uma terceira chance nunca mais vai existir...

Bir. Eu não desejo causar o mal para você.

Litsi. Meu amigo, meu pobre Billy! (Ela vai até a saída de serviço. O telégrafo soa com força. Bir se aproxima devagar do aparelho e lê).

Streton. (ao telefone). Bom! Não se esqueça de telefonar quando a linha estiver livre. (ruído).

Charlie (se coloca à porta ao lado de Litsi). A senhora está partindo, mademoiselle?

Litsi (mantem a porta aberta; a rua está visível e Litsi sai para ela; o sol está brilhando sobre o seu rosto.)

Litsi. Sim, Billy!

Charlie (graceja). Ah, ah!... Billy!

Litsi. Por acaso eu disse: Billy? (acena com a cabeça). Obrigada, e adeus, Charlie! (Pega do cesto de vime algumas moedas e dá para ele).

Charlie. Obrigado, obrigado. (Vai para o bar) Litsi está indo embora! (Todos olham para ela).

Litsi. Até logo, senhores! (Inclina-se e parte. A porta se fecha.. Todos se despedem dela com uma reverência, exceto Bir, que está lendo na fita do telégrafo).

12. Os mesmos e Charlie, exceto Litsi.

Bir (soltando a fita telegráfica). 180. É inverossimil!.... O pão: dois dólares! Realmente todas as linhas não bastam para o transporte!

Streton. Charlie! Abra as portas principais!... Depois ajeite e varra o bar.

Frézier. Como está o tempo? O que se ouviu?

Todos (cercam Charlie). Diga... O que realmente aconteceu?

Charlie. Imaginem que não foi uma inundação de verdade...

Todos. Como? O quê?

Charlie. Sim... A represa rebentou... mas não foi um grande estrago... Apenas as comportas da pequena represa... Foi uma tempestade terrível. A água avançou com tudo.... Mas não houve nenhuma grande infelicidade... A tempestade durou quatorze horas. Nem um gato se afogou.

O'Neil. Mas e o cadáver que assustou você tanto ontem na adega?

Frézier. Sim, bem... De onde é o cadáver? (todos estão em silêncio, olham para a alçapão e vão até ele).

Charlie. Não estou entendendo nada! ... Emtretanto estou convencido de que tateei um corpo morto...

Streton. Vejamos, agora, que temos luz.

Bir. Streton, quanto eu devo ao senhor? Calcule mais rápido (Olha para o relógio).

O'Neil. Vocês não devem nada.... Litsi deu uma gorjeta por vocês dois...

Bir. O que o senhor quer dizer com isso?

O'Neil. Espere um pouco Bir! Iremos pelo mesmo caminho. Apenas esperemos enquanto tiram o cadáver...

Bir (trêmulo). O que você está dizendo? Quem morreu?

O'Neil. O cadáver da adega....

Bir. E onde está Litsi?

O'Neil. Ela se foi.

Bir. Se foi? Para onde?

O'Neil. Para outro lugar.

Bir. Para outro lugar? Com outras palavras, para a sua casa? Para a rua?

O'Neil. Para outro lugar... Para a sua casa (sua própria casa)... Para a rua... Tanto faz.... Ela acabou de ir embora.

Streton. Charlie, vá pela escada, mais rápido.

Charlie (abre o alçapão e ilumina a escada). Não consigo ver nada... A água sumiu. Não, aqui está algo que brilha. Espere. (Skhodit).

Streton. (grita). Bem, mas o que há ali? Hein?

Charlie (embaixo). A água está alcançando apenas a segunda prateleira. Ah, ah, ah!

Frézier. Do que ele está rindo ali?

Charlie. Não, é isso.... Ah, ah, ah! Não há nenhum cadáver....

Guiguins. Mas ontem... o que havia ali então?

Charlie. Isso.... Isso era o leitão. que caiu do ganchinho.... Mas na escuridão... Fiquei tão assustado... Vocês compreendem...

Todos. Sim, sim.

Streton. Desligue a luz e tranque a adega. É claro que ali tudo se estragou ... Sobre a minha desgraça, a desgraça!

Frézier. Correto, eu não compreendo nada: nem os mortos, nem da inundação. Para que diabos nós tivemos que ficar tanto tempo presos aqui?

Bir (incomodado). Sim. O diabo sabe o que houve, Charlie! Pegue o casaco e o chapéu! O seu relógio está certo, O'Neil? (Olha para o próprio relógio).

O'Neil (olha para o seu). Três e quinze... E o julgamento começa pontualmente às nove. Será que eu fico fazendo hora?

Frézier. Isso é horrível. O dia todo. Como pudemos ficar tanto tempo presos?

O'Neil. Nada de sábio.... Quando o telefone e o telegrafo...

Bir. Sim! O telefone e o telegrafo... Por que isso eles pararam de funcionar?

Charlie. Ah, sim!... Eu não tive sorte em explicar ao senhores.. A tempestade estragou tudo o que tocou e que tem relação com a energia elétrica na cidade... Em um número especial no jornal que estava na porta do Grand-Hotel, diziam que o telefone, o telegrafo e a iluminação, ou seja, tudo, estava arruinado e parou de funcionar perto do porto. Lá falavam tudo tanto sobre a tempestade quanto sobre o rio...

Streton. Vá comprar essa última edição... Mas primeiro é preciso abrir a porta principal...

Bir. Onde está o meu chapéu?

Charlie. Vou já. (coloca o chapéu e o sobretudo de Bir. O'Neil e Frézier também dão a ele uma bagatela).

Charlie. Obrigado, obrigado! Vocês dois, venham me ajudar. (Nordling, Guiguins e Charlie abrem a porta principal para a rua. É visível a vivacidade na rua. Charlie vai atrás do jornal)

13. Os mesmos sem Charlie.

O'Neil (sai). Ah, que ar! O sol! E apesar de tudo... Como é difícil começar tudo outra vez!... (Ele segura o chapéu nas mãos).

Streton. Culpado!... Mas... isso não estava previsto... Não é verdade? É verdade, que eu previ algo, isto é, parte do que houve.... e, claro, eu peguei para mim algumas garrafas de champanhe... Mas sou um homem de poucos bens.... A educação das crianças custa caro!... Assim aqui está o que eu quero dizer a vocês, que.... bem, peço que os senhores paguem pelas bebidas desta noite... Aqui está a pequena conta... (vai até o balcão).

Bir (seco). Quanto?

Frézier. Apesar de tudo é engraçado exigir o pagamento por aquilo que você deu de graça!... Mas, claro, estou pronto a pagar a minha parte....

Bir. Não, por nada... (correndo os olhos pela conta). Duzentos e vinte dólares e cinquenta centos! Humm... Vocês não pode, Streton!...

Streton. Mas, permita-me lembrá-lo.... E a conta da companhia elétrica? E a da água... E o fato de que o bar ficou uma noite inteira fechado? Eu preciso levar tudo em consideração....

Bir (Para O'Neil). Nada a fazer.... Precisamos pagar!...

O'Neil. Claro! Ai está a minha parte. (Paga)

Bir. E aqui está a minha. (colocando o dinheiro ao lado).

Streton. (calcula) Os senhores compreendem.... Senhores...

Bir. Sim, sim, já chegal

Stratron. O que dizem, senhores? Não aceitam beber um calicezinho de alguma coisa como despedida?

Frézier. Não, obrigado.

O'Neil. Eu não quero nada.

Bir. Eu também não quero!

Guiguins. Bem, e eu peço um uísque....

Streton. Como? O senhor ainda está aqui?! Tenha saúde e vá embora..

Guiguins. Obrigado.... Vamos indo Nordling.

Nordling. Agora! Eu só gostaria...

Streton Agora que o sol voltou outra vez, os senhores precisam ir; Desejo sucesso aos senhores!

Nordling (para Bir). Me desculpe... Eu estava desejando apenas recordar ao senhor ...

Bir. Recordar-me? De que? O que isso significa?

Nordling: Bem, das experiências com a minha invenção. Talvez o senhor me ajudasse com isso, senhor Bir?

Bir (irritado). Invenção, invenção! Que vá para o diabo a sua invenção! E muitas vezes. Isso é uma mania que os senhores precisam tratar...

(Nordling olha em silêncio para Bir)

Guiguins. O negócio é o aparelho. Vamos, Nordling! Enquanto o sol brilha.

(Nordling e Guiguins saem.)

Frézier. E então, tudo terminou. Daqui por diante é um novo dia e novas infâmias. Mundo maldito!

Bir: O trigo logo vai chegar a dois dólares. Não é ruim ser um elo dessa corrente, senhor Frézier?

Frézier (balbucia).Um pouco

O'Neil. Sim, Frézier! A corrente provou ter uma duração curta.

Frézier: (com desprezo).E o senhor! "Um caminho de união"! Essa foi boa! Uma companhia salvadora!

(Pausa. Frézier, Bir, O'Neil estão de pé com chapéu na cabeça, prontos para partir. Streton organiza o balcão.)

O'Neil (tirando o chapéu) Então é isso, é o fim!

Frézier. (sarcástico). O dilúvio não deu certo.

O'Neil (sério). E isso (olha ao redor), em todo caso, não é pior do que depois do antigo dilúvio.

Frézier. Bem, não é! Preciso ir à cidade, ligar para uma pessoa.. (Sai).

Streton. Até logo, senhor Frézier.

O'Neil. Até logo!

Bir. Até logo! (Pausa leve.) Sim...quer dizer que agora tudo está em ordem. Streton?

Streton. Sim, sim, obrigado! Pelo calicezinho de despedida?

Bir. Não, não! Está tudo certo.

O'Neil. Adeus, Streton!

Streton. Até logo! Até logo! Tudo de bom!

Bir. (À porta). Para onde você vai?

O'Neil. Para a esquerda.

Bir. E eu para a direita. Não iremos pelo mesmo caminho. Até logo!

O'Neil. Adeus!

(Vão para lados diferentes.)

Streton (sozinho). Para onde isso ele foi outra vez?

(Charlie entra correndo)

Charlie. Aqui está o jornal! Todos se foram? Para onde?

Straton: (pega o jornal) Que cansaço... ! É preciso viver pelo trabalho, com os diabos.

Os petiscos estão por toda parte. (Vai para trás do balcão e desdobra o jornal. Charlie põe-se a trabalhar e organiza os bancos)

18. Os mesmos e o Segundo cliente.

Segundo cliente (entra rápido). Um coquetel!... Rápido, rápido! Já são dez horas. Se apresse.

(Soa o telefone).

Streton. (fecha o jornal e serve o coquetel). Bom! Ai está! Charlie! Atenda o telefone!

Segundo cliente. Isso não é importante! Que calor terrível! Ontem houve uma tempestade assustadora... Vivo...Já são dez horas!...

Charlie (ao telefone). Bar do Streton.... Sim...

Streton (pegando o telefone). Aqui estou. (Para Charlie). É de casa?

Charlie. Não.... é uma sociedade; tem a ver com o gelo. Querem saber se queremos gelo...

Eles tem uma massa de encomendas...

Segundo cliente. O dinheiro... Vivo!... Não importa. Já são dez horas!.

CORTINA

ANEXO C – Traduções complementares

Excertos de textos (cartas, recordações, trechos de artigos, etc) que traduzi e auxiliam a embasar esta tese.

Trechos de textos escritos por Leonid Andrêiev durante a guerra:

***Trechos do artigo *Nesta hora terrível* (GUEVORKIÁN; SYSSOIEVA, 2014, p.586-587, tradução nossa):**

Nesta hora terrível nós aceitamos a guerra como uma necessidade – e nós a aceitamos sem pestanejar. Foi impossível hesitar, já que a própria Alemanha no auge do seu poder cultural e militar declarou a nós e ao mundo que de agora em diante encontra-se em “estado de guerra contra a Rússia”; e seriam sacrílegas as hesitações da vontade e da inteligência, porquanto no funesto prato da balança foram confiados não apenas o presente, mas o todo o futuro da Rússia. [...] E lutando pela Rússia contra a poderosa Alemanha, que conscientemente busca a escravização de todos os povos e raças, nós lutamos não apenas por aquelas formas temporais e transitórias, nas quais o presente da nossa pátria se funde, mas também contra aquelas possibilidades, que estão na base da nossa cultura jovem e são profeticamente indicadas por nossos líderes espirituais. O povo russo ergueu armas não pela Rússia empírica e real, mas pela Rússia concebível, desejável e possível. Começando a guerra, nós a levaremos até o fim: até a vitória completa sobre a Alemanha.; e aqui nós não devemos nem ter dúvidas e nem hesitar. [...] É preciso vencer a Alemanha, é questão de vida ou morte não apenas para a Rússia, o maior estado eslavo, que tem todas as possibilidades a frente, mas também para os estados europeus. Se a Alemanha vencer nada irá respirar, não haverá pelo que viver, não haverá outra luz adiante, a não ser a inexpressiva lâmpada noturna da cabeceira; restará apenas amaldiçoar o próprio aniversário e deitar-se na cova o mais rápido possível, sem sofrer ou respirar. [...] Mas tendo aceitado a guerra como uma necessidade, tendo dirigido todas as forças do corpo e da alma para a vitória, tendo submetido nosso espírito pacífico ao supremo bem dos “filhos” da Rússia, nós não devemos esquecer nem um minuto que a guerra é o mais terrível dos males e de todas as necessidades, a mais triste. A Alemanha ama e glorifica a guerra, mas nós não; a Alemanha, nossa inimiga, vivia sonhando com a guerra; introduziu o *krupovshismo*⁴⁸⁶, criou seus segundo-tenentes, celebrou o militarismo com encontros entre

⁴⁸⁶ Palavra criada por Andrêiev, provavelmente uma referência ao industrial e inventor alemão Alfred Krupp (1812-1887), o maior fornecedor de armas de sua época.

escritores e professores, colocou o fratricídio como base da própria existência – a Alemanha. E sabendo e compreendendo isso, é indispensável com especial severidade, e inclusive com meticuloso escrúpulo, olharmos para nós mesmos e separarmos o joio do trigo; aquilo que de fato é necessário para a guerra e para a vitória, do que aparece como adorno inoportuno, a idealização involuntária, que é por si só uma coisa terrível e triste. Nosso espírito pacífico [nossa santa e bela repugnância à guerra] que nos foi legado por grandes mortos, trabalhadores notáveis e desconhecidos e cavaleiros do Espírito santo: é nosso capital inviolável, a alegria de um passado infeliz, a esperança e direito a um futuro melhor. / Como o fratricídio está na base da própria existência da Alemanha atual, assim o amor pelo irmão é a pedra angular na qual se constrói, de acordo com os preceitos dos nossos professores e profetas, uma Rússia jovem e forte. E então não podemos dissipar este capital, com o qual a pobre Rússia foi enriquecida, entregando-lhe cuidadosamente os nossos filhos; derramando generosamente o nosso sangue, armando-nos com mesquinhez contra as futuras vítimas! / E juntamente com o sentimento natural de indignação devemos nos alegrar, pois os alemães conduzem a guerra com tanta infâmia e baixeza, violando acordos, desrespeitando “as regras” bélicas, matando crianças e mulheres, bebendo e saqueando e com tudo isso eles contribuem para a causa da paz. Como sacerdotes desmedidamente diligentes e tagarelas, eles traem e deixam escapar o maior segredo de seu deus arrogante, o deus da guerra: que ele é insensato, desonesto e furioso. Ou acreditaram demais em sua defesa? Ou ele parece belo para eles com este aspecto? Ou esta é a honestidade e “humanidade” da guerra, na qual se apoiam os seus ideólogos krupovnianos? [...]

***Trecho do artigo *Os nossos* (GUEVORKIÁN, A. V; SYSSOIEVA, 2014, p.590, tradução nossa).**

[...] de repente todos os que cantavam, não importa quantos deles, se tornaram meus parentes-irmãos, entraram em [meu] coração com amor inquebrantável e uma ternura muito profunda. Eis que terminaram de passar. E então na cauda vão se arrastando quatro telegas carregadas com montes de sacos e de sacolas – são seus bens, uma bagagem pequena e modesta, sobre a qual as mulheres choraram ao reuni-las no lugar onde eles trabalhavam. / E agora já não há vestígios: a rua turvou-se em pequenas partes e as ondas do grande navio que partiu para longe ficaram uniformes. Esperei, [para ver] se não ouviria nem uma canção a mais, ainda que fosse o eco, ainda que acidentalmente, - mas não. Então fechei a janela e – não há o que se esconder – chorei. Chorei pelo fato de que eles são tão jovens e fortes, e que não se queixam,

mas vão com alegria para a morte, que eles tem vozes tão belas, gloriosas e verdadeiras. E pelo fato de que eles são irmãos carnis amados pela mãe: a Rússia.

Artigo completo *Amem o soldado, cidadãos!

Amem e tenham pena do soldado; não se esqueçam, cidadãos, do soldado que está vivendo no mundo para defendê-los. Todas as noites, deitados em uma cama quente, lembrem-se dele, que passa noites em claro nas trincheiras húmidas e frias ou que lá está deitando para o último sono: que esta seja a vossa oração.

E pensem nisso também ao acordar, que o seu dia comece com pensamentos amorosos em um soldado. O amor vence tudo. Com poderosas correntes afetuosas de intensidade vosso amor alcançará o soldado por milhares de caminhos invisíveis e impregnará com calor a sua alma, a morte conjunta, o seu corpo atormentado, arrancado das raízes pátrias. Não se preocupem com o correio e o endereço: o próprio anjo do amor será o seu mensageiro e transmitirá a cada um dos longínquos [soldados] a sua respiração e lágrima. Acreditem, acreditem na força do amor! E previnam-se das dúvidas, persigam o medo e os pensamentos medrosos de duas faces. Ele saberá disso – tudo o alcançará por aqueles caminhos invisíveis e aéreos. Não perturbem o soldado. Seus músculos e o espírito são fortes em sua vontade de vencer, todo o nosso exército é apenas uma imagem da vontade do povo, sua ponta enrijecida. Projetem a vontade de vencer! As armas não são feitas de aço – as espadas mais afiadas são forjadas com a vontade de vencer e a firmeza de ânimo do povo. Pensem no soldado! (GUEVORKIÁN, A. V.; SYSSOIEVA, 2014, p.590, tradução nossa).

Trecho do discurso de Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko ([19?], n.p., tradução nossa) falando sobre as dificuldades vivenciadas pelo TAM no início do século XX (em noite dedicada ao 40º aniversário do TAM em 1938):

Sim, nós percorremos um longo caminho e fizemos muito. Éramos inovadores. Lutamos amigavelmente contra o teatro conservador. Buscamos com ousadia novas formas teatrais. Nós ousamos e por essa ousadia alcançamos a vitória. Mas lembramos maravilhosamente bem e estamos conscientes de que antes da própria Grande Revolução Socialista de outubro, estávamos em um estado da mais forte confusão. Essa confusão estava em nosso repertório. Tchekhov não estava mais entre os vivos. Não conseguimos encenar as obras do nosso amado dramaturgo Aleksei Maksimovitch Gorki devido às condições da

censura, e os outros dramaturgos que com frequência éramos obrigados a encenar não nos agradavam. No repertório clássico, não tínhamos a valentia necessária para criar grandes imagens sociais. Não tínhamos a coragem ideológica e política necessária para identificar as grandes e corajosas ideias dos dramaturgos clássicos.

Nossa arte começou a secar. Ela já não era mais tão quente e apaixonante como quando concebemos nosso teatro. Era, na melhor das hipóteses, morna. Começamos a perder a fé em nós mesmos e em nossa arte. Nossa aspiração de acessibilidade à todos, à plateia popular, foi limitada por nossa situação econômica. Era necessário viver, era necessário existir. Vimo-nos, portanto, obrigados a recorrer aos chamados acionistas burgueses e para nós era difícil a dependência deles. Perdemos a coragem criativa, sem a qual a arte não pode avançar.

Trechos de cartas e cartas completas escritas por Konstantin Stanislávski:

Carta de Stanislávski (2015, n.p., tradução nossa) para Liubóv Iakovlevna⁴⁸⁷ escrita em 2 (14) de outubro de 1914:

Cara Liubóv Iakovlevna!

Obrigado por sua carta. Nosso repertório mudou tanto quanto possível.

Começamos com a retomada de “A desgraça de ter inteligência” (Dobujínski está corrigindo a apresentação anterior)

Depois vem Chtchedrin. É impossível não encená-lo, pois tudo já está pronto e não há dinheiro nem tempo para abandonar uma enenação já pronta. E, realmente, é impossível falar contra Chtchedrin. É uma sátira, mas há o poderio russo na narrativa.

A terceira encenação é de Púchkin: “O convidado de pedra”, “Banquete em tempo de peste” e “Mozart e Salieri”.

Talvez realmente “Os kalikis” seja transferido para o grande palco do Teatro de Arte.

“Os violinos de outono” provavelmente permanecerão no estúdio.

No estúdio logo estará “O grilo na lareira” de Dickens.

Esqueci-me de escrever. Acharam toda a nossa bagagem. Ela foi encontrada em Munique, no hotel “Roter Hahn”, e depois encaminhada para um despachante em Lindau, com o qual ainda

⁴⁸⁷ Liubóv Iakovlevna (1866-1940): importante escritora, tradutora e crítica literária russa.

está presa. Estamos correndo atrás da bagagem, mas pode ser que antes do final da guerra isso não dê certo. [Minha] esposa lhe escreverá sobre isso em detalhes.

Tive que deixar todas as minhas anotações, o material e todas as assinaturas da senhora com Ernestina (a governanta das crianças) em Génova. Mas estou tão triste sem essas assinaturas. Acaso seria impossível solicitar que elas fossem reescritas às minhas custas e enviadas a mim? Escreva quanto vai custar e enviarei o dinheiro imediatamente.

O que dizer sobre mim? A guerra exerce tamanha pressão sobre mim e todos que sou obrigado a empregar até as últimas forças para trabalhar na arte, tornada tão supérflua e desnecessária.

Beijo sua mão, e a todos os seus, meus sinceros cumprimentos.

Seu K. Alekseiev

Entendo muito a dor por seu irmão⁴⁸⁸ e não consigo encontrar palavras para consolá-la. Lembrando todo o tormento que milhões de pessoas estão enfrentando agora por causa do Criminoso Guilherme⁴⁸⁹, começa a parecer que o destino de seu irmão é relativamente suportável. Mas a guerra vai passar, e devemos pensar que ele voltará. Tudo isso, é claro, é um péssimo consolo...

Carta de Stanislávski (POLIAKOVA, 1970, p. 461-4, tradução nossa) para Sulerjítiski, escrita em 6 de setembro de 1910, pouco depois de sua recuperação:

Querido Súler!

Fiquei muito solitário sem o senhor, sua última visita nos aproximou muito, tal como os as pessoas se aproximam quando há acontecimentos importantes na vida. (.....)

Obrigado por copiar minhas notas, mande-as o mais rápido possível, já que começamos as atividades com Marús. Estou muito feliz que nosso sistema esteja penetrando no seio do Teatro de Arte; pelo amor de Deus, dedique-se à pedagogia, o senhor tem grande capacidade para isso. O senhor não imagina a vantagem que trará para o Teatro de Arte e como isso vai prendê-lo com firmeza a ele.

O que dizer-lhe sobre mim e nossas vidas? Ficou frio, as tempestades são frequentes, há neveiros, a sacada foi atravancada por um guarda-roupa, os forminhos cheiram a gás carbônico. Dizem que estou melhorando, mas não sinto, ou melhor, não percebo. Moscou me

⁴⁸⁸ Referência ao pedagogo e escritor russo Iákov Iákovlevitch Gurevitch (1869-1942). Não há notas nesta carta esclarecendo quaisquer informações sobre o que havia se passado com ele.

⁴⁸⁹ É evidente a referência ao imperador Guilherme II.

chama desesperadamente, mas ainda não tenho forças para fazer essa mudança. Sento-me por duas horas e já fico cansado, passo do meu quarto para a sala de jantar (essa viagem aconteceu três vezes) e novamente desabo de cansaço no divã. Passo a maior parte do dia de cama ouvindo uma leitura. O Estado da ‘Cruz Vermelha’ mudou tudo e, claro, para pior, [pois] ingressaram substitutos sem talento; o enfermeiro-chefe⁴⁹⁰, a quem teria sido inútil substituir, visto ser impossível, foi embora. O terrível segredo sobre os ‘Karamazovs’ finalmente foi revelado, e não compreendo por que fizeram disso um segredo; é uma maneira genial de sair da difícil situação teatral⁴⁹¹.

Se suas aulas já começaram, isso me interessa muito; de uma maneira geral, espero muito por uma carta sua, fiquei muito aborrecido sem notícias suas e de seus feitos. Por causa da doença me acostumei ainda mais com o senhor e me apeguei. E se o censuro por algo, é por amor e porque dou-lhe muito valor, elevo-o e gostaria que todos o tratassem assim.

Obrigado pela argila; fiz o rei de ‘Hamlet’ com ela, deu certo, mas não muito. Envio-lhe nossa foto de família a um canto da varanda, o rei também saiu na foto. E como está em sua casa, como está a perninha de Mitia, como está sua bronquite?⁴⁹² Como estão seus rins⁴⁹³, como está a saúde de Olga Ivánovna⁴⁹⁴?

Também aguardamos sua crítica, mesmo que seja curta, aos ‘Karamazov’. Como o senhor acha que Olga Vladimirovna atuou, e por que ela não me escreve nada?

Eu escreveria muito mais, porém Marús está reclamando por gastar a mão. Estamos escrevendo esta carta para o senhor há quase duas semanas. Eu leio os jornais, mas não entendo nada deles.

Mando-lhe um forte abraço, pois o amo. Aos poucos vou descobrindo os detalhes de minha doença e como o senhor participou disso de forma diligente e afetuosa. Não serei capaz de lhe agradecer com palavras tanto quanto gostaria; com o tempo, experimentarei fazê-lo na prática. Mande cumprimentos aos seus, um forte beijo para o Mitia. E apesar de tudo, estamos preocupados por não ouvirmos nada sobre o senhor há muito tempo. Outro abraço.

Seu K. Alekseev.

⁴⁹⁰ De acordo com nota de Poliakova(1970) à carta, o ‘enfermeiro-chefe’ refere-se a Sulerjítiski.

⁴⁹¹ De acordo com Poliakova em nota para este trecho, a adaptação de "Os Irmãos Karamazov" de Dostoiévski foi exibida no TAM nos dias 12 e 13 de outubro de 1910. A peça foi encenada por Nemirovitch-Dânchenko com a ajuda de Lujski em condições muito difíceis e em pouco tempo, já que a vida teatral do TAM fora interrompida pela longa doença de Stanislavski. Os diretores haviam feito deste trabalho um segredo, uma vez que o enfermo precisava de repouso absoluto.

⁴⁹² Em nota para esta carta, Poliakova diz que Sulerjítiski sofria de poliomielite grave desde 1909 e se recuperava da doença muito lentamente.

⁴⁹³ Sulerjítiski morre em 1916 justamente de nefrite, uma complicação nos rins. Ele apresentava sérias complicações nos rins desde sua viagem com os dukhobors ao Canadá.

⁴⁹⁴ Esposa de Sulerjítiski.

Caro Suler, Eu queria escrever por mim mesmo, mas realmente minha mão ficou dormente. É muito aborrecido sem o senhor. Kislovódsk tornou-se uma província completamente surda.

Cartas e trechos de cartas escritas por Leopold Sulerjítski:

Trecho de carta de Súlerjítski (POLIAKOVA, 1970, p.403, tradução nossa) sobre a saúde de Liev Tolstói. Escrita à esposa em 3 (15) de fevereiro de 1902:

.. L.N. Tolstói recuperou-se quase que por completo, para a surpresa de todos os médicos e a nossa e, antes de tudo, perguntou sobre a sua obra inacabada "Sobre a Religião" e pôs-se a continuá-la. Acontece que, apesar de toda a dificuldade da doença (pleurite do lado esquerdo), ele trabalhou internamente nessa sua obra o tempo todo. Que força incrível na alma! Aliás, ele fez um acordo com as filhas de que quando estiver para morrer, bem no fim, e já não estiver mais em condições de falar, nos últimos instantes, ele vai fazer um movimento combinado, dando um sinal por meio do qual se saberá se continua a acreditar naquilo em que acreditava antes ou não. É claro que para cada situação foi combinado um sinal separadamente.

Mas depois, quando ele se recuperou, começaram a pensar que era muito arriscado, porque ele pode por acaso, involuntariamente, fazer um movimento indesejado e então os sobreviventes interpretarão que Tolstói abandonou sua visão de mundo nos últimos minutos. Assim, provavelmente inventarão outras maneiras.

Trecho de carta para a esposa, escrita em 12 (24) de fevereiro de 1902 — novamente sobre a saúde de Liev Tolstói (POLIAKOVA, 1970, p.406, tradução nossa):

... Contarei a você o que vi. Vi Liev Nikoláievitch. Fui chamado para ajudar a virá-lo. Fiquei assustado com o que vi. Em minha opinião, ele deve morrer logo. Pareceu-me haver nele algum tipo de terrível selo de morte. Está muito magro, totalmente obscurecido. Quando o levantei, ele de repente ergueu a cabeça e me disse: "Eis que adoeci por inteiro." Ele me olhou nos olhos de um jeito rápido e inquisitivo, pelo visto desejando descobrir o que eu estava achando dele, se ele não estava muito assustador, se eu não estava pensando que a morte se aproximava dele, e ao mesmo tempo pedindo clemência, para que eu não mostrasse isso a ele, se assim fosse. Não sei o que ele viu nos meus olhos, mas, baixando-os, perguntou:

"Não sente saudades?"; ele estava pensando se eu não estaria sentindo a sua falta, percebi isso por algum motivo, parece-me. Eu disse que realmente sinto a sua falta. Então eles me expulsaram. Shchuróvski ⁴⁹⁵ chegou hoje viu que ele piorou outra vez. Deus é quem sabe, mas tenho um mau pressentimento.

Você diz que se assustou ao imaginar que ele poderia morrer. Eu também nunca tive tão claro em minha consciência como agora que tipo de gigante ele é. Que colosso de pensamento, verdade e liberdade. Sinto que ficarei órfão, nós ficaremos — a Rússia inteira e o mundo —, após a sua morte. É medonho...

Trecho de carta de Leopold Sulerjítски sobre a saúde de Tolstói (POLIAKOVA, 1970, p.406, tradução nossa). Escrita para a esposa em 20 de fevereiro (4 de março) de 1902:

Hoje vi Liev Nikoláevitch e o achei infinitamente melhor do que antes. Ele está bem mais forte, mais vivo. O rosto ficou todo brando. Pelo visto, ele está se recuperando o máximo possível. Agora pensaram em mim para ficar de plantão às vezes com ele à noite, quando Serguei estiver cansado. Eu, é claro, estou muito feliz. Fazia muito tempo que queriam me pedir, mas lamentaram, dizendo que eu mesmo preciso me tratar.

Vi-o muito brevemente. Desta vez ele não disse nada, apenas me olhou muito afavelmente. Fui embora, pois temia sufocá-lo. Mas como a condessa me revoltou!⁴⁹⁶ Ela se agita, farfalha sem parar com a sua saia de seda. É tão repugnante. E então ela faz uma cena; fala que tudo tem um limite, que ela não quer mais ficar deitada no sofá, que passou um mês inteiro cansada sem a cama, e tudo isso é irritante e barulhento. Era insuportável para qualquer um ver aquilo. Serguei sozinho a parou. E o pulso do velho com esse comportamento subiu imediatamente para 105 batimentos. E pense só do que pode depender a vida de um grande homem, necessária não só para a Rússia, mas para o mundo inteiro! De uma criatura patética qualquer, penosa e insignificante, uma mulher louca, estúpida e mesquinha. Maupassant estava certo quando disse que não existem grandes homens para um laçai ou uma mulher.

Quando olhei para ela hoje, compreendi as palavras de L.N. em seu diário mais recente: "Ao longo de 70 anos rebaixei minha opinião sobre as mulheres e agora, para a minha surpresa, vejo que devo rebaixá-la ainda mais." Como estou triste que L. N. não tenha

⁴⁹⁵ V. A. Shchurovski : conhecido médico de Tolstói. Em novembro de 1910, será ele a acompanhar Liev Tolstói à estação de Astápoovo nos últimos dias da doença. Esteve presente em sua morte.

⁴⁹⁶ Refere-se à Sofia Andreievna, esposa de Tolstói, com quem o conde tinha relações bastante complexas. Sobre este assunto, cf. BASSINSKI, P. **Tolstói: a fuga do paraíso**. São Paulo: Leya, 2013.

conhecido mulheres simples e doces entre as russas. Por sua mulher; o círculo de fêmeas primitivas com uma sensualidade refinada desenvolvida graças ao que ele não conhece outras e teve de passar a sua vida ao lado de Sofia Andreievna, a opinião dele sobre as mulheres é tão injusta e cruel.

Mas em relação às mulheres entre as quais viveu, ele está profundamente certo. No entanto, nem todos levarão isso em consideração e, na literatura, permanecerá, apesar de tudo, que L.N. é um misógino. Isso me machuca muito. Dói o fato de que por causa de um grupo de fêmeas lascivas e estragadas, todas as mulheres adoráveis e boas sofrerão. Pois elas são repreendidas com tanta vontade! Mas quem não faz isso? E acima de tudo, quem repreende são exatamente os culpados pelas más características das mulheres ... [parte da página está cortada].

Perdoe-me, Ólia, por me expressar sem jeito, mas estou muito cansado. Escrevi muito hoje e além disso o trabalho de ontem no mar está fazendo efeito.

À noite (às dez horas), subi para ver Liev Nikoláievitch. Uma vereda montanhosa que leva até ele segue entre rochedos cobertos de árvores grandes e à beira do desfiladeiro no qual passa uma torrente. Como foi bom! A noite está escura; sob as árvores há sombras espessas misteriosas e, abaixo do desfiladeiro, escurece de modo sombrio, e de lá ouve-se um barulho, um ruído de água, e são visíveis alguns pontos, como a espuma branca. O frio e a umidade vindos de lá se arrastam. E por trás das árvores, vê-se uma faixa branca de névoa, da qual sobressaem os topos das montanhas escondidas pela névoa.

Tenha uma noite tranquila.

L.

***Carta de Sulerjítiski (POLIAKOVA, 1970, p.444, tradução nossa) a Gordon Craig escrita em outubro de 1909:**

Meu magnífico Craig! Chamo-o de magnífico porque agora, após sua última carta, sinto no senhor mais o artista do que o amigo.

O senhor me pergunta porque não estou escrevendo sobre teatro; por acaso eu veria no teatro aquilo que o senhor vê?

Meu magnífico Craig!

Não vejo e nem nunca verei no teatro aquilo que o senhor enxerga nele.

Porque eu não sou tão artista quanto o senhor. O senhor e Stanislávski: ambos são artistas completamente puros. Sua essência, espírito, corações e intelecto foram feitos apenas para a criação. Já não estou falando de talento. Isso é o mais importante.

Mas mesmo que vocês dois tivessem metade do talento (daquilo que o senhor revelou), isso não mudaria nada. O senhor é um verdadeiro artista. Sinto a beleza da arte, amo-a, ela me estimula e estou repleto dela; mas sou um artista passivo, se é que o sou.

Não sei se eu poderia criar algo para a arte sozinho. Ai é que está!

Meu coração está aberto demais para a humanidade, nunca me esqueço das tristezas e das trevas da vida, sinto a vida como ela é nesse Momento. Isso me coloca bem mais abaixo do que um verdadeiro artista.

Meu caro, penso frequentemente que em minha vida o meu trabalho artístico é como fumar ópio (haxixe). Só assim, embriagado de arte, não sinto a amargura da vida.

Parece-me que ninguém no mundo vai entender esta carta terrível ; desculpe-me: não tenho um dicionário aqui, mas quero muito enviar-lhe esta carta e é o que estou fazendo.

Tudo de bom ao senhor, querido e magnífico Craig.

Seu meio artista, meio humano (que combinação terrível!), mas amigo seu por inteiro.

L. A. Sulerjitski.

Carta completa de Sulerjitski para Stanislávski (POLIAKOVA, 1970, p.455-8, tradução nossa) escrita em 1 (13) de agosto de 1910:

Querido Konstantin Serguêievitch,

não desanime, acalme-se, tudo isso em breve vai passar. Igorek (assim me parece) está numa idade em que essas coisas acontecem com frequência. Na idade dele, eu frequentemente adoecia do estômago, tinha muitas dores e febre, e depois tudo desapareceu e não se repetiu mais. Eu também era magro e pálido, todos diziam que eu teria tuberculose e que aos dezenove morreria, etc. E, como vê, nada disso aconteceu e estive saudável e forte, resistindo excepcionalmente. Isso são os anos. Lembro-me de como fiquei caído em uma telega várias vezes durante o verão com dores e fraqueza no estômago, ou intestino, sei lá o quê.

E todos vocês ficaram cansados e nervosos porque vivem desconfortavelmente, no período jurássico, entre estranhos, do outro lado e, portanto, tudo é percebido de forma mais

acentuada. O senhor lê os jornais, lê sobre o cólera⁴⁹⁷ e isso também é enervante. Por que tem medo do cólera? As chances de adoecer são praticamente iguais a zero com o seu estilo de vida. Com todas essas possibilidades de morte diária e a cada minuto, por todos os acidentes e perigos que ameaçam constantemente nossa vida por todos os lados, o cólera torna-se uma causa absolutamente insignificante. O senhor só a vê porque todos os dias repórteres prestativos, recebendo 5 copeques por linha, apresentam informações sobre ela em negrito. Se eles também escrevessem sobre todas as mortes por outras causas, seria impossível viver. Basta ler um título da última página ("Vítimas de bonde", "Vítimas de carro", "Morte por contusão, queimadura, etc." e o senhor verá que essas mortes não acontecem menos, senão até mais vezes do que os casos de cólera.

Absurdo! Isso tudo é feito pelos jornais, isso é um estado de espírito.

A vida geralmente é muito difícil, concordo, mas é possível. É necessário apenas relacionar-se com tudo de forma mais calma e aguentar, aguentar.

Vou tentar encontrar um livrinho interessante para o Igor e se encontrar, irei enviá-lo. Dê-lhe um beijo em meu nome. Estou certo de que ele não se sente tão mal quanto o senhor pensa. Ou seja, o que desejo dizer é que ver alguém próximo ficando doente é muito mais doloroso do que quando você mesmo adoecer. Como é, por exemplo, o caso de uma pessoa que se sente bem no calor, e, entretanto, isso é mais terrível para os que estão ao redor, monitorando cada décimo do termômetro.

É difícil ficar doente quando por trás se tem uma família que depois da sua morte perderá a paz e assim, se não houver grandes dores, não é tão doloroso adoecer. É tudo um exagero, como estar na prisão ou coisa semelhante. Claro, meu coração dói quando vejo um ser próximo e amado de cama, mas leva apenas um minuto para mudar a sua posição, manter a calma e parar de me enervar.

Quando ocorreu a desgraça com o Mitia, eu fiquei em tal estado, tão horrorizado, tão confuso e assombrado, que não poderia ter suportado tamanha tensão se não fosse pelo próprio Mitia, que mantinha uma relação muito diferente com a própria doença. Lembro-me de quando ele caiu ao tentar se levantar e além disso riu e disse: "Não, ainda não há como andar" — por causa dessa risada e desse "ainda" tive que ir para outro quarto, onde chorei por algumas horas sem conseguir me acalmar. E só mais tarde, olhando para o seu rosto sereno, comecei a ser transferido para o seu estado de saúde, e a agudeza e o nervosismo dos meus sofrimentos desapareceram: para mim ficou mais fácil viver e, por isso, para ele também ficou.

⁴⁹⁷ Lembrando que no início do século XX houve uma epidemia de cólera em território russo.

Isso já foi promovido com tanta sabedoria — o fato de que o sofrimento das pessoas próximas é mais sentido do que os próprios sofrimentos —, que provavelmente é para nos encorajar a ajudá-los, a cuidar deles. E é preciso sofrer, é preciso estar doente, mas não ficar nervoso nem se perder, porque isso torna a vida mais pesada tanto para nós quanto para todos ao nosso redor. E aqui me ajuda quando me transfiro mentalmente para a posição do paciente. Perdoe-me por escrever-lhe a este respeito, mas por sua carta sinto que o senhor está confuso e sofrendo dolorosamente, e estou tentando dizer o que me ajuda nessas condições.

O senhor diz: "trabalhe sistematicamente e não se canse". Impossível.

Desde 20 de julho eu vejo as peças todos os dias das nove da manhã às sete da noite, coordenei a reforma dos cenários e adereços e aprovei a iluminação. E só graças a isso vou terminar todas as peças em 3 de agosto. Caso contrário, teria me estendido pelo menos até 15 de agosto.

“O sábio”⁴⁹⁸, “Um mês no campo”, “As três irmãs”, “O jardim das cerejeiras”, “Tio Vânia”, “Às portas do reino”⁴⁹⁹, “Brand”, “O pássaro azul”, “O inspetor geral”, “Tsar Fiódor”, “A desgraça de ter inteligência”, “No fundo” e mais alguma outra, já não me lembro.

O teatro está escuro e frio, a poeira está impossível, as cadeiras estão todas mudadas, os carpinteiros batem na sala de espetáculos, há correntes de ar e barulho, ou seja, é algum tipo de mina de carvão, mas não um teatro.

Mas apesar de tudo estou bem e tenho o suficiente para "Hamlet". E ali já se vê o que virá, o que acontecerá depois.

Desde 3 de agosto estou iluminando e montando o cenário para “Hamlet”, ao mesmo tempo em que Mardjanov ensaia.

Estou muito ofendido. Queria tanto transmitir aos atores tudo o que amo em Hamlet — por enquanto eles não tem nada — e dirigi-los como se deve, mas no lugar disso outra vez estão as lanternas, as bétulas, os biombos e adereços. Mas compreendo que isso seja necessário primeiro e, portanto, que seja assim. Paciência.

É impossível até pensar que antes de 12 e 15 de agosto eu consiga ter tocado em qualquer coisa além do cenário e da iluminação. Nem nos figurinos e nem em Gzovskaia⁵⁰⁰.

Por enquanto é assim que está, mas amanhã ou depois de amanhã vou escrever-lhe sobre como será daí por diante.

⁴⁹⁸ Comédia de Aleksandr Ostrovski (1823-1886).

⁴⁹⁹ Peça de Knut Hamsun (1859 -1952). A peça *As portas do reino* é de 1895.

⁵⁰⁰ Referência à atriz Olga Gzovskaia (1883-1962). Ingressou no TAM em 1910.

Por enquanto, um beijo a todos vocês, sejam bons e não desanimem, queridos Alekseievs (todos: Maria Petrovna, querido Igorek, e o mais importante, o senhor mesmo). Kira Konstantinovna é a mais quieta de todos, tenho certeza!

Por enquanto estou morando sozinho, estão colando um papel de parede em casa e estou triste e desconfortável sem minha gente.

Beijos a todos!

Fiquem mais fortes, senhores! Não tenham medo de nada!

Não pense no teatro de forma alguma. Tudo o que é possível, tudo, é feito com alegria e energia e está em um fase na qual o senhor por enquanto é completamente desnecessário.

E fique tranquilo, tudo ficará bem!!!

Trecho de carta de Sulerjítски (POLIAKOVA, 1970, p.447-8, tradução nossa, Grifos do autor), escrita para a assistente de direção Dora Ossípovna na primavera de 1910:

[...] Mas faça o seguinte *sem falta*: para que o espetáculo não demore, assim que o Sapúnov se encontrar com a senhora, *mande todos* os envolvidos em todas as passagens ficarem nos camarins precisamente às cinco horas e trinta minutos, ou seja, às cinco e meia. Em seguida vá até o camareiro e mande que ele, em meu nome (diga-lhe que eu pedi desse jeito, como um favor pessoal para mim), envie os figurinos pontualmente às cinco horas e trinta minutos para o círculo dos camarins com uma pessoa muito experiente. Insista muito nesta hora. *A seguir*, diga aos participantes para *não tagarelarem* nos camarins, para ficarem sentados cada um em seu próprio camarim bebendo chá e lembrarem tudo o que precisam fazer em termos de atuação. Assim que os figurinos chegarem, *todos os participantes* devem vesti-los imediatamente. Não se preocupem com a própria aparência e a maquiagem, tudo será examinado por Sapúnov: acreditem nele sem pestanejar. Nesse momento já haverá um profissional que fará a maquiagem de todos *de acordo com as instruções de Sapúnov*, e de maneira alguma conforme o desejo dos participantes. É para não discutirem com Sapúnov, mas o escutarem em tudo o que diz respeito à maquiagem, figurino e enfeites, além de iluminação.

Alguém deve estar de pé na cortina, com a senhora ao lado, e a senhora deve dizer-lhe quando abrir e quando fechar a cortina. *Especificamente a senhora*.

Para a senhora especificamente: não se preocupe, fique junto à cortina, *sem fazer nenhuma observação a ninguém durante a ação: elogiar, incentivar, fazer crer que é um sucesso de público*. Isso é indispensável para o vigor e o autodomínio dos participantes. Não deixe

escapar nem um ai de maneira alguma durante toda a noite, não para mostrar externamente que algo vai mal, mas para fazer crer que tudo corre de forma esplêndida. E eu tenho certeza de que tudo correrá perfeitamente, mas, pelo amor de Deus, não se preocupe.

Não deixe absolutamente ninguém entrar no palco, exceto a senhora em pessoa, seja rude, como um zelador !!! Nem uma alma!!! – E o mesmo vale para os camarins. Nisso está metade do sucesso. Compreenda isso. Peço ainda: comece, conforme está no cartaz, pontualmente às oito horas. Se forem se atrasar, então que não seja mais do que dez ou quinze minutos. Vinte minutos já está proibido. É um hábito amador abominável começar meia hora depois ou mais em relação à hora marcada. Resumindo, comece no máximo às oito horas e quinze minutos.

Como um companheiro de cena, imploro aos senhores participantes que ajudem Dora Ossípovna, uma mulher inexperiente no sentido cênico. Ajudem-na, ajudem-se, o espetáculo também está em suas mãos!

É necessário não ficar tagarelando à toa uma única palavra.

Peço-lhes para advertirem seus parentes e conhecidos para que não vão até o palco e nem entrem em contato ou nos camarins de vocês em caso algum.

Não se preocupem com a maquiagem, o figurino e a iluminação.

Cada um deve levar ao palco tudo o que for usar e colocar no lugar onde precisa, por exemplo: as cartas para Charlotte, o envelope lacrado pela empregada em ‘La Traviata’, a carta dentro dele, os materiais de escritório, o papel, etc. Que cada um de vocês vá levando para o camarim durante o dia e coloque em cena onde é preciso.

Ponderem bem tudo isso durante o dia, escrevam notas, preparem as coisas e, antes de começar seu ato, confiram as notas para ver se está tudo lá.

Quando entrarem em cena, ocupem seus próprios lugares e posições, mas não remexam por muito tempo e nem adiem o levantar da cortina com um vaivém desnecessário. Tempo perdido não se recupera!

Pelo amor de Deus, tenham domínio sobre si e não fiquem indo e voltando, e quando estiverem prontos em cena para começar o ato, dêem um sinal para Dora Ossípovna abrir a cortina. Ela vai contar “um, dois, três” e mandar os funcionários abrirem a cortina. Se todos vocês levarem o trabalho a sério, repito, tudo ficará bom, inclusive, muito bom. Eu acredito que vocês são artistas, e não amadores. Se isso for verdade, tudo vai fluir.

Reúnam toda a coragem, toda a força de vontade.

E Deus abençoe vocês com todo o sucesso.

De maneira geral, lembrem-se de que um gesto é melhor do que três. Lembrem-se de olhar o partner nos olhos.

Para o pai - não se esqueça do velho comovente e fraco. Lembre-se de tudo que eu lhe disse. Em geral, doe o dia e a noite inteiros para uma atitude séria e atenta em relação ao trabalho, e então seremos amigos e continuaremos a trabalhar juntos; mas se não for capaz de levar isso a sério, significa que todos vocês são apenas amadores se divertindo em cena, e eu não irei com vocês por este caminho.

Bem, avante! Faça o seu trabalho com seriedade, coragem e confiança, e o mais importante, com calma e tudo estará em suas mãos!

Para Don Carlos – mudar de posição com menos frequência e não se esquecer de olhar mais alto na sua frente para que o seu rosto seja visível.

E no médico, a voz menos metálica possível, mais ar, suavidade e ternura.

Para Violeta - atuar o máximo possível no final do último ato.

No segundo ato, não se esquecer de sair chorando devagar da cadeira que está no meio do palco, passar de uma mesa para a outra enxugando as lágrimas com um lenço e, quando o pai disser que Alfred pode mudar, parar junto à mesa e depois atravessar e sentar-se na cadeira.

Para a camareira – ficar o tempo de olho em Violetta no último ato.

Para Alfred – ser o mais tranquilo e doce possível, não agitar os braços e nem levá-los ao peito. O senhor se sairá bem neste papel, basta apenas se lembrar por longo tempo e com atenção que ... (a parte da carta está rasgada).

Para Charlotte – nervo, nervo e nervo.

Para Sofia – lembrar-se das transições e de todas as posições. Estava bom. Mova-se com muito esmero e segurança de uma posição para a outra.

Bem, tudo de bom. Aperto sua mão e acredito em vocês, senhores, e tenham piedade de Dora Ossípovna! Seu amoroso mentor.

L. Sulerjítiski.

Carta para Maksim Górkí. Escrita por Sulerjítiski a pedido de Stanislávski quando estava doente (POLIAKOVA, 1970, p.459-60, tradução nossa) em agosto de 1910:

Caro Aleksei!

Konstantin está doente, você sabe disso. Sento-me com ele, ajudo um pouquinho, fico de plantão à noite, etc. [...] Konstantin está gravemente doente, como costuma ser. Na quarta

semana é sempre 39,8, 40, 40,2; em questão de dias caiu para 38,4, e depois chegou outra vez a 39,6 e assim por diante. A bronquite ainda não solucionada está interferindo. Colocaram os bancos hoje e talvez isso seja melhor. Apesar da temperatura, ele tem a cabeça lúcida o tempo inteiro. Fala com frequência sobre teatro, lembra-se de você, recentemente disse o seguinte: “O teatro deveria mostrar, mostrar tudo o que há de bom em si, ou seja, percorrer as províncias, mostrar-se para toda a Rússia e talvez também no exterior, e depois tornar-se acessível a todos e eu estarei exatamente aqui, trabalhando no estúdio e de vez em quando, talvez, encenando algo, de vez em quando atuando. O teatro não tem nada com que viver. Sempre mantivemos o teatro em um auge artificial, mas havia uma vida animada quando Tchekhov e Gorki estavam lá. Tchekhov morreu, Gorki foi embora, não há gente nova, e dentro de mais um ou dois anos o teatro não será mais capaz de manter-se em seu auge artificial. Precisamos acabar com esse teatro e começar outro, acessível a todos. Todos vão reviver, pôr mãos à obra, mas esse será um teatro diferente. E ficarei à margem, um velhinho tranquilo, mas na realidade inquieto porque, apesar de tudo, quando Vishnevski⁵⁰¹ começar a gritar ‘que teatro maravilhoso!’, ele vai gritar mais baixinho se souber que estou aqui, por perto. Não tenho força suficiente para lutar e sustentar todo esse trabalho, vou trabalhar em silêncio’.

Ele mandou agradecer a sua atenção e, ao que parece, se comoveu muito e ficou agitado por seu telegrama: ficou alguns dias falando sobre isso e pensando em algo.

Emagreceu muito, ficou cheio de cabelos grisalhos e eriçados e o corpo parece ainda maior devido à magreza: as enormes sobrancelhas pretas dão a impressão de um rosto ainda mais magro e por debaixo delas estão atentos os olhos completamente ingênuos. Ele se comporta exatamente como uma criança e dirige o tempo todo. Aqui foram transferi-lo de uma cama para outra e de repente ele começa a ficar preocupado e distribuir quem vai pegar as pernas, quem vai pegá-lo pelas axilas e sob que comando, e conduzia tudo com o dedo. É claro que faziam tudo de outro jeito, mas ele já havia se esquecido de como havia mandado e ficou satisfeito. Ontem tive que fugir da sala para rir lá fora. De repente, ele havia exigido que o médico desenhasse para ele um plano do ânus: ‘Caso contrário, farão uma lavagem, mas para mim não está claro qual é o problema, de que lado deitar, e em geral posso me perder.’ O médico pôs-se a desenhar.... ‘Permita-me’, ele mesmo tomou o papel e o lápis e pôs-se a traçar algo incrível. Funga, o rosto está sério, sombreia algo com o esfuminho e então mandou que lhe trouxessem um livro com o ‘plano’ e depois, claro, se esqueceu.

⁵⁰¹ Aparentemente uma referência a Aleksander Leonidovich Vishnevski (1861-1943), ator russo importante no período de fundação do Teatro de Arte de Moscou.

De modo geral, toda a doença é típica até os mínimos detalhes. Ontem, por exemplo, dei-lhe o termômetro. Ele pega, olha e diz: 'Este não é o meu termômetro.' — 'É o seu' — "Com licença, conheço o meu termômetro de cor, é fininho, todinho harmônico." Ele tocou com a mão e disse: 'Não é esse.' Eu digo "É o seu". — "Não tem nada a ver" —, ele se ofendeu, mas ainda assim usou-o. E tudo isso trapaceando com seriedade.

Ofende-se fácil, à maneira das crianças. Um dia acordou, pôs-se a tatear com os pés. encontrou uma garrafa debaixo do cobertor e se ofendeu: 'Estão jogando garrafas na cama. Bem, quem se importa?' Isso já soava para ele como bagunça, que em vez de jogar as garrafas no quintal, jogaram-nas em sua cama.

Às vezes, quando fica confuso com as palavras e se dá conta disso, começa a rir e diz: "Não, não posso contar nada, preciso pura e simplesmente ficar calado'.

Escreva-me, se tiver tempo, como tem passado? [...](POLIAKOVA, 1970, p.459-60, tradução nossa)

Trecho de carta para Maksim Górkí. Escrita por Sulerjítiski a pedido de Stanislávski quando estava doente (POLIAKOVA, 1970, p.465-6, tradução nossa), entre setembro e outubro de 1910:

Li toda a sua carta para K.S. Ele ainda não está conseguindo escrever pessoalmente e, portanto, pediu-me para escrever a você sob ditado.

Ele diz: 'Não sei como posso começar uma carta para ele, mas não posso fazer de outro modo senão 'querido Aleksei Maksímovitch'. Mas antes ainda de você convidá-lo para *sua casa*, ele já estava pensando que, se fosse para o sul, certamente iria visitá-lo. Ele ficou muito interessado em seu pensamento sobre o melodrama russo. Afinal, ele também tem muitas novidades no campo da arte teatral e quer muito compartilhar com você, na esperança de que você se interesse. Ele terminou de escrever e ainda está escrevendo um grande trabalho sobre a criação do ator, sobre a ética cênica, sobre como é para o ator trabalhar para conseguir a sinceridade em cena, para ser um artista-criador, e não um representante - este é um trabalho enorme que tem ocupado os seus últimos cinco anos e que deve pôr o teatro de ponta-cabeça.

Tudo isso é feito aos poucos na vida, e muitas coisas curiosas podem acontecer. Os jovens recebem tudo isso sedentos, e muitos dos velhos, cuja alma ainda não ficou seca, se entusiasмам e trabalham sobre si mesmos com todo o ardor da juventude.

É claro que nada disso saiu do ditado, exceto a primeira frase, que incluo aqui também: ‘Querido Aleksey Maksimovitch, seus telegramas, suas cartas, que cheiravam ao velho e aos tempos de antanho, seu convite para visitá-lo, tudo isso me tocou sinceramente ...’

Depois disso a escrita desandou porque ele começou a falar de você, se agitou, e isso é proibido para ele, e por isso o ditado parou, e nós simplesmente nos pusemos a falar e a lembrar de você, de Ialta, da primeiro encontro com você, etc. E, para finalizar, começamos a falar sobre como nos veríamos. Não sou capaz de transmitir toda essa conversa. Só repito que ele realmente ficou muito agitado com a sua participação e com a atenção de Maria Feodorovna. Ele não esperava por isso, não esperava que você se lembrasse dele e que ainda tivesse qualquer tipo de sentimento amistoso. Transmita os mais sinceros agradecimentos a Maria Petrovna.

Imediatamente após a sua carta, Konstantin Serguêevitch começou a imaginar de manhã como seria para ele ir ao Cairo para chegar até você. Eu também irei provavelmente viajarei para o Cairo por causa dos rins, e todos nós juntaremos as rotas para chegar a Capri, onde você está. Esses são nossos sonhos. [...]

Carta de Sulerjítiski (POLIAKOVA, 1970, p.497-9, tradução nossa) para a atriz do Estúdio Maria Durássova escrita em 8 (20) de dezembro de 1913:

... O dia inteiro se passa em meio à vaidade, em relações superficiais e de inevitável falta de profundidade entre si, já que essa massa de gente precisa de mim e embora eu tente com todas as minhas forças tratar cada um com toda a atenção, não consigo me reorganizar e, por isso, surgem frequentemente a desatenção espiritual, a falta de concentração e, a seguir, as paixões mesquinhas que se alojam no ser humano acabam se apossando de mim de tempos em tempos.

Mas o principal é isso: os nervos ruins, excessivamente tensos por tudo o que tiveram de suportar nos últimos anos. Os nervos não são o espírito, são o corpo, mas se não estiverem em ordem, então é mais difícil para o espírito.

Lembre-se de como Hamlet bramiu: "Oh, não enfraqueça os nervos, mantenha o espírito elevado e reto" (após o encontro com o Espírito).

E eis que apenas aqui, neste intervalo — em uma total solidão de doze ou quinze minutos —, é possível voltar a si mesmo, eliminar o lixo que se acumula na alma durante o dia, nivelar as colinas e as depressões escavadas pelo fluxo de vida ao longo do dia.

Algo tão bom, puro e claro acontece nesse tempo que, embora também seja triste desejo involuntariamente compartilhar com a senhora o que há de melhor. Sabe quem são os meus ajudantes então?

Eles são diferentes a cada noite: hoje o velho chinês Lao-Tzu, que viveu setecentos anos antes do nascimento de Cristo, um velho sábio com um longos bigodes cinzentos, rosto amarelo e olhos puxados, perscrutando calmamente o fundo de sua alma. Provavelmente, ele tinha unhas grandes e sentava-se tal como costumam pintar nos quadros chineses, com graça, leveza e calma.

Por alguma razão, quando ouço as palavras que ele falou, eu o vejo sentado na margem do mesmo rio amarelo — como ele —, o Yang-Tsé-Kiang, que flui com rapidez diante dos seus olhos, passa voando, como a vida, sempre adiante, mas ele, calmo e contemplativo, sob os raios do sol poente, senta-se em silêncio sobre a grama cor de esmeralda e, ao som de sinos prateados pendurados na borda de todos os treze telhados de uma torre vermelha erguida em algum lugar nas profundezas de um bosque sagrado (a senhora conhece essas torres?) — são assim (há um desenho na carta) —, sob o som murmurante dos sinos prateados, ele sussurra:

"A dignidade da alma está no silêncio infinito." Ou:

"Observar a doçura significa ser forte." Ou:

"A crueldade e a força são companheiras da morte." Ou:

"Responda à hostilidade com o bem" ...⁵⁰²

E o rio ouve e ele mesmo o segue em seu sussurro, repetindo suas palavras, e leva para o oceano e para todo o mundo as grandiosas palavras de um velho sentado sozinho em silêncio, alguém que não grita e não prega, mas sussurra baixinho em recolhimento, e é possível ouvir isso sempre, mesmo 2500 anos depois, mas só então, quando eu mesmo estou em silêncio e ouço, é que crescem a alegria e a paz em minha alma.

Em seguida eu vejo a ardente Arábia. A areia ficou em brasa durante o dia; e agora, à noite, na escuridão negra, sob as estrelas cintilantes e sombrias, a terra ainda está quente e o calor diurno flui dela; tal como gobos⁵⁰³ cinzentos, dormem os rebanhos de ovelhas imóveis e um esbelto e belo árabe, deitado de costas e olhando para o céu negro, pensando (este é o pastor Maomé): "Ninguém tomou bebida melhor do que um homem que engoliu uma palavra de cólera em nome de Deus. "

⁵⁰² Em nota para esta carta, Elena Poliakova diz: "Esses aforismos são atribuídos a Lao-Tzu (Lao-Tse). Filósofo chinês, fundador da religião do Taoísmo. Liev Tolstói era encantado por seus ensinamentos (ver Jubileu ed., Vol. 40, p. 354). Em 1910, a editora Posrednik publicou o livrinho "Máximas do sábio chinês Lao-Tzu, selecionadas por Liev Tolstói". Foram essas as máximas de que Sulerjitski se lembrou."

⁵⁰³ Pedra utilizada em calçamentos.

E depois:

"As ações serão julgadas por sua intenção."

E ainda:

"O que me importa este mundo? Afinal, estou aqui, como um viajante que parou à sombra de uma árvore e agora vai sair dela".

Ou, lembrando-se da briga de ontem com um camarada-pastor, ele pensa:

"Não calunie ninguém. E se alguém se puser a caluniá-lo e a expor os vícios que sabe serem seus, não exponha também os vícios que você sabe estarem neste alguém. "

Em seguida, passados muitos anos, o jovem está em algum lugar de uma tenda, atrás das paredes da Medina; ele já se casou; é visitado por outro árabe, um Padishah⁵⁰⁴, e Maomé pergunta-lhe:

"Não é verdade que você veio me perguntar o que é bom e o que é mau?"

"Sim", responde o outro, "Vim especificamente para isso."

Então Maomé molhou seus dedos em óleos santos, roçou de leve o peito com eles, fazendo um sinal na direção do coração, e disse: "Peça orientação ao seu coração." Isso ele repetiu três vezes e em seguida disse: "O bem é aquilo que dá firmeza e tranquilidade ao seu coração, e o mal, o que o faz cair na dúvida, ainda que nesse momento as pessoas o justifiquem para você".

Em seguida, de repente, vejo uma sala alemã, retratos desenhados como silhuetas em estreitas molduras pretas, uma mesa redonda polida, em uma janela com cortinas brancas vê-se uma flecha de sino com um galo no topo e um relógio e, em um divã com encosto curvo, está sentado um velho barbeado com uma peruca branca, escrevendo em seu caderninho de anotações com uma pena de ganso:

"A virtude é uma firmeza moral no cumprimento do próprio dever, que não deve jamais se transformar em hábito, *mas surgir novamente por intermédio do esforço da alma humana.*" Este é Kant.

E outro velho, de barba branca, com uma peliça curta de couro, uma chapka⁵⁰⁵ de lã tricotada, está passeando pelo caminho de neve profunda em um bosque de bétulas já aberto por ele e chama para si um cão⁵⁰⁶ felpudo branco que passeia ao seu lado e, rindo, ameaça-o com o dedo torto (ele, você vê, estava latindo muito e o impedia de pensar)

⁵⁰⁴ Título de soberano, de origem persa.

⁵⁰⁵ Espécie de gorro utilizado na Rússia nesta época.

⁵⁰⁶ A palavra usada é лайка, que no dicionário aparece como cão esquimó. Preferi omitir o "esquimó" para deixar o texto mais leve.

“É necessário esforço para qualquer abstinência. Mas de todos esses esforços, o mais difícil é o esforço para conter a língua. E esse é o mais necessário ”...⁵⁰⁷

Relatos relacionados ao Primeiro Estúdio

Relato de Lidia Deikun (POLIAKOVA, 1970, p.596-7, tradução nossa) sobre o dia em que Stanislávski assistiu à apresentação de *O naufrágio do Esperança*:

[...] Chegou o dia de mostrar nosso primeiro trabalho em uma peça inteira para K. S. Stanislavski.

Estamos todos agitados e Leopold Antonovich mais do que nós. O que vai acontecer? Fizemos os quatro atos do ‘Naufrágio’ e sem nos descaracterizarmos, fomos para a sala de espetáculos. Konstantin Serguêievitch sorria, os olhos bondosos, olha para cada um de nós com ternura.

Bem, isso significa que não falhamos. Tudo o que Konstantin Serguêievitch disse então soou para nós como uma música doce.

Nós atuamos com verdade, fomos sinceros, orgânicos. Em conclusão, Konstantin Serguêievitch permitiu que apresentássemos ‘O naufrágio do ‘Esperança’ para o Teatro de Arte, e depois levar ao público, com a venda de ingressos na bilheteria do teatro.

Ficamos fora de nós mesmos de alegria. (Ainda assim, nós, jovens, estamos seguindo um caminho independente, continuando ao mesmo tempo nosso trabalho no Teatro de Arte, em uma família amigável de artistas maravilhosos e amados, liderados por Konstantin Serguêievitch e Vladimir Ivanovitch!)

Stanislávski conversou conosco por muito tempo, disse muitas coisas boas e encerrou a conversa com seu conselho sábio e imutável: ‘Não sejam presunçosos!’

Na apresentação seguinte, tanto Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko quanto nossos amigos, os artistas do Teatro de Arte, receberam muito bem ‘O naufrágio do ‘Esperança’’. Todos gostaram do nosso espetáculo. Restava esperar o julgamento do público. E esse dia, o dia da primeira apresentação aberta do estúdio do Teatro de Arte chegou.

⁵⁰⁷ A carta é cortada neste ponto e, conforme nota de Poliakova, a última referência feita é a Liev Tolstói.

Nossa pequena sala de espetáculos está lotada. Konstantin Serguêievitch veio para o espetáculo e, com ele, muitos do Teatro de Arte. Todos eles se preocupam conosco, vão nos ver nos bastidores e nos encorajam.

Leopold Antônovitch está ora na sala de espetáculos, ora conosco em nossos minúsculos camarins. Dá uns gritos, acalma-se. E o espetáculo gradualmente conquista o público. Ele ri de modo amistoso quando os pescadores e pescadoras se divertem em cena, comemorando o aniversário da viúva Knirtier (eu fiz esse papel), e no terceiro ato, quando, em uma noite de tempestade alarmante, os pescadores, reunidos, se afligem com o pressentimento da morte de seus próximos, que estão no mar, o público congela em um silêncio vacilante.

E é assim no decorrer de todo o espetáculo. Em suma, foi um sucesso completo.

Relatos relacionados a Leopold Sulerjítски

Trecho das recordações de Tatiana Tolstáia (POLIAKOVA, 1970, p.522-3, tradução nossa) sobre Sulerjítски:

[...] Mas então Súler atingiu a maioridade e dias difíceis vieram para ele. Ele teria de cumprir o serviço militar.

Como podia ser?

Para que as guerras acabem e, com elas, todo o sofrimento terrível que causam, raciocinou ele, é necessário que ninguém entre para o exército. Quer dizer que se ele se confrontar com isso, deve recusar o serviço militar.

É preciso ir em direção ao sofrimento.

E Súler foi. Como sempre, alegre e com disposição.

Afirmou que não poderia servir com base em suas convicções religiosas.

Foi ameaçado de punição severa.

Seus amigos puseram-se a interceder por ele. Ele conseguiu conquistar para si a simpatia de todos e assim procederam para que ganhasse tempo: colocaram-no em um hospital prisional para os exames.

Eu o visitei lá.

Aproximando-me das paredes terríveis e sombrias, atrás das quais me parecia haver apenas horror e sofrimento, meu coração se comprimiu de tristeza.

Fui até Suler com um semblante atormentado, sem saber o que dizer a ele, como confortá-lo...

Mas assim que o vi, meu estado de espírito mudou imediatamente. Ele estava tão alegre e vivo quanto antes, e dentro de dois minutos nós tagarelávamos com tanta liberdade que era como se estivéssemos em nossa velha e amada Escola⁵⁰⁸ ou na casa casa em Khamonitcheski⁵⁰⁹.

Rindo, ele me mostrou como tinha transformado o seu avental hospitalar em um casaco longo e elegante ao prendê-lo com alfinetes, e logo as paredes da prisão ouviram uma risada alegre, sincera e incomum para elas.

Mas nós não ficamos apenas gargalhando...

Súler me contou como foi tentado a renunciar às suas crenças e concordar em servir... Como as pessoas próximas a ele - especialmente seu pai - sofrem com sua recusa e o condenam... E como ele está hesitante...

Não dei nenhum conselho a ele, temendo interferir nos assuntos de sua consciência, mas dei-lhe a entender que nossa família não se afastaria dele independentemente da sua decisão.

Súler não aguentou e acabou entrando para os voluntários.

O quanto ele sofreu ao assumir esse compromisso pode ser compreendido por qualquer pessoa honesta que, em nome do amor, teve de se submeter aos desejos de familiares e, assim, desviar-se das exigências de sua consciência. Ele nos escreveu sobre isso.

Meu pai o compreendeu. E justamente por isso sentiu por ele uma pena mordaz. [...]

Trechos das recordações do pedagogo Vadim Vassilievich Shverubovitch para quem Sulerjítiski era o “titio Liopa”

1) [...] o jogo era ainda mais arruinado por aqueles que não acreditavam na brincadeira... O pior para uma criança é se alguém por perto não acredita no seu “como se”. Imediatamente o jogo é arruinado e se torna chato e repugnante. Súler acreditava, não fingia, não fazia de conta para nós, mas acreditava. *Acreditava*. Eu sabia disso – uma criança não se engana, nem um ator genial consegue tapeá-la. Nós sabíamos que o titio Liopa, Súler, brincando conosco, acreditava naquilo que nós acreditamos... Juntos tiramos do fundo do mar uma fragata pirata afundada há cento e cinquenta anos com cinquenta canhões e abrimos barris de rubis e esmeraldas presentes nele... Ele desenerrou um túmulo antigo e encontrou

⁵⁰⁸ Refere-se à Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, onde eles se conheceram.

⁵⁰⁹ Rua de Moscou onde os Tolstói tinham uma casa. Hoje esta casa é um dos Museus de Tolstói.

enterrada ali uma princesa de dois mil anos atrás (Tania Gueltsler), que dormia um sono “medicinal”, e nós nos a ressuscitamos e tivemos que ensinar o russo, já que ela só conhecia o sarmato antigo (uma língua que nós inventamos ali mesmo), e Súler nunca estragava a nossa fé na verdade do que estava acontecendo. Nisso também estava a autenticidade da sua acuidade no sistema de Stanislávski, a própria essência do Teatro de Arte.

Desses nossos jogos, dos quais Súler era não o diretor, mas apenas um participante, foi feito um caminho direto e trilhado para a vida do Primeiro Estúdio, onde Súler foi o guia. Ele não nos dirigia, ele apenas nos desviava do que fosse torpe, cruel, sanguinário... Era possível, por exemplo, andar atrás de um tubarão, ele mesmo puxou uma cepa preta que tinha ficado mais pesada no fundo do Dnieper, "um gigante devorador de crianças" caiu sob os "golpes de seu rabo", “foi preso”, etc. Mas era proibido, mesmo de brincadeira, atirar com um arco em Kapsiul ou Serka (nossos cães), ainda que eles fossem "javalis" ou "ursos" na brincadeira: nós precisávamos domá-los (o ‘urso’ e o ‘javali’) e buscar fazer amizade com eles... (POLIAKOVA, 1970, p.629-30, tradução nossa)

2) [...] Súler educava todo mundo. O mais preguiçoso do grupo, Vassíli Ivanovitch, ele forçava a pegar lenha, lavar a louça (isso não era difícil, havia menos louça do que quantidade de comedores), colher rabanetes na horta. Certa vez ele perguntou: “E porque não há rabanetes?” o pai respondeu: “Ninguém quer”. “Quer dizer que você perguntou, filho da puta?” e correu atrás dele na horta, chicoteando-o nas pernas com uma corda. Todas as manhãs ele reunia a todos os moradores, do mais novo ao mais velho, ‘para o grande conselho da tribo’ e distribuía quem ia fazer o quê. Minha alemã arruinava o negócio – ela era adulta demais e ‘não tão louca’ (em sua opinião, mas muito estúpida na opinião de Súler), para brincar de índio ‘como as crianças estúpidas’, e não comparecia ao conselho. Já os restantes apareciam e passavam o dia inteiro realizando as atividades e o plano de trabalho esboçado. O trabalho consistia em reunir combustível, a limpeza da ‘cabana’ e os seus arredores, a preparação da comida, etc. Um dos adultos devia apascentar as crianças.

Nosso feriado era quando o ‘titio Liopa’ se tornava o próprio pastor. Ele fazia isso com um talento extraordinário, todas as vezes inventando algum novo jogo de tarefas. Então éramos Robinsons em uma ilha deserta e a examinávamos em cada minúcia, que plantas é possível comer e quais são proibidas e por que, o que cresce e como é possível aproveitar isso. Então nós encontramos um deserto sem água, procuramos por muito tempo e finalmente encontramos nele uma fonte – é preciso limpá-la e fazer um tanque para a água. Então nós buscamos diamantes e para isso estudamos a areia e o cascalho no mar. Esses jogos nos

ajudavam a aprender sobre a natureza e fazer coisas úteis para as pessoas – ainda mais que nós descobrimos, limpamos e rodeamos com pedras algumas fontes de água potável, tão cara para a Criméia. (POLIAKOVA, 1970, p.627, tradução nossa)

Trecho de carta de Liev Tolstói escrita entre 15 (27) de janeiro e 18 de fevereiro (1 de março) de 1896:

Sofri com o senhor de todo coração ao ler sua última carta. Não se aflija, caro amigo. A questão não é o que o senhor fez, mas aquilo que o senhor tem em sua alma. O importante é esse labor que se realiza na alma, aproximando-o de Deus; e eu estou convencido de que tudo isso que o senhor tem passado não o afastou, mas o aproximou dele. [...] Não falo por brincadeira, mas com sinceridade, que em seu lugar eu com certeza teria agido tal como o senhor, pois me parece que é exatamente assim que eu deveria agir. Pois tudo o que o senhor fez, renunciando ao serviço militar, o senhor fez para não violar a lei do amor, mas o que viola mais o amor: tornar-se soldado ou permanecer frio diante dos sofrimentos de um velho?⁵¹⁰ [...] Amo-o incomparavelmente muito mais agora – depois do sofrimento que o senhor suportou — do que amava antes.

Trecho das recordações do compositor do estúdio, Rakhmánov (POLIAKOVA, 1970, p.582-583, tradução nossa):

Sou sempre muito grato por Leopold Antonovitch, que foi o primeiro a me indicar tarefas morais e éticas para a vida e, ao mesmo tempo, me ajudou a compreender a singularidade do trabalho do compositor na dramaturgia teatral. Ele me ensinou a captar a essência do espetáculo, uní-la com o seu sentido e então ajudar o diretor e os atores a desvendar as imagens.

Quero falar sobre o meu primeiro trabalho no estúdio, sobre o “Grilo na Lareira”.

Boris Mikháilovitch Sukevitch, então um jovem diretor dirigiu-se a mim com um pedido para dar uma forma musical ao espetáculo “O grilo na lareira”

Eu era então um jovem, estava começando como compositor e tudo parecia muito simples para mim. No prólogo da peça era preciso retratar uma chaleira que fervia e o pipilar de um grilo. No restante da peça era preciso incluir a cançãozinha do grilo (uma música, que

⁵¹⁰ Refere-se ao pai.

acompanhasse a aparição da fada Grilo) e no final uma polca e algumas variações da “música das horas”, que já eram como que reações nos principais acontecimentos do espetáculo.

Para “O grilo” foram comprados velhos relógios de parede com pêndulos. A cada quarto de hora as suas portinhas se abriam e aparecia um cuco, piando juntamente com o relógio que batia. O grilo e este cuco que vivia nos relógios eram temas de sentimentos de “vida” que deveriam “falar” e “reagir” aos eventos.

E eis que quando entrei em acordo sobre tudo com B. M. Sushkevitch, precisei receber a aprovação de L. A. Sulerjítski.

Reunimos-nos: B. M. Sushkevitch, seu ajudante S. I. Khatchaturov, L. A. Sulerjítski e eu.

Eu disse a Leopold Antônovitch:

- Nunca vi um grilo, só escutei. Qual é o tipo de criatura é?

E Leopold Antônivitch respondeu:

— Sim, precisamente, e não é importante vê-lo, pois a aparência não dará nada ao senhor. Um grilo é simplesmente uma criatura de perninhas dobradas, pequena, insípida e insignificante. Mas no nosso espetáculo o grilo é outra coisa.

— Então me explique para que eu possa compreender como deve ser essa “outra coisa”. O que significa essa chaleira fervente. A forma como ela deve ferver, isso eu imagino.

Leopold Antonovitch me interrompeu.

— Pois eu penso que o senhor não consegue imaginar! Porque qualquer compositor, ainda mais um jovem e iniciante, vai querer mostrar a sua cultura e educação e começará a inventar todas as variações associadas a uma chaleira que ferve e borbulha. E se afastará da essência. Não é necessário nada de obscuro. Se o principal não for adivinhado, então não aceitaremos a música. Preciso de uma melodia simples, que fale sobre a lareira, sobre o conforto do lar, sobre um certo amor à vida em família extraordinário, o silêncio... Uma melodia ingênua, que embale e tranquilize. Bom, se o senhor adivinhar esta melodia e der a ela sons muito simples no fundo dos gluglus, então nós aceitaremos, do contrário, não.

- Bem, está bem, digamos que eu esteja pegando. Explique-me, ainda assim, que tipo de criatura é o grilo?

Leopold Antonovitch pensou e disse: “Quer saber, para mim será mais fácil mostrar esta criatura”.

— “Por favor!”

Esse adulto com barba escura foi para o meio da sala. E logo fez-se pequeno, transformou-se em uma criatura qualquer incompreensível e com as perninhas dobradas. A

criatura pôs-se em movimento de forma rítmica e passou a pronunciar certas palavras, sendo que estas palavras coincidiam com o ritmo. A criatura era impetuosa e pungente, com os olhos ardentes de uma expressividade admirável. Depois de repente o grilo fez-se extraordinariamente fascinante, próximo, algo muito agradável. Ficou claro que ele tinha um coração maravilhoso e cheio de amor. Tudo isso estava no movimento, na dinâmica e naquele mesmo ritmo um pouquinho lento.

Não me lembro das palavras que esta criatura pronunciou. Às vezes ela era brutal, outras, frágil, e suas palavras sempre coincidiam com a sua condição.

Leopold Antônovitch disse: “O senhor terá uma cena em que John pegará uma espingarda para matar o Desconhecido. Nessa ocasião o grilo deve detê-lo com o próprio lamento, com um grito, e em seguida tranquilizá-lo com sua cançãozinha terna. Aí está, se o senhor conseguir fazer que seja bom, então nós ficaremos com a música, mas se não for capaz, a rejeitaremos.”

E outra vez pôs-se a mostrar o grilo na cena de John com a espingarda, no quarto ato.

Todos nós, que estávamos na sala, ficamos pasmos: aquilo que Sulerjítiski nos mostrou era genial.

Restava-me apenas “arranjar” isso com ritmo e melodia. Peguei um lápis, um papel e tentei registrar alguma coisa. E então lhe mostrei a anotação, executei a melodia e ele disse naquele mesmo ritmo: “Há algo aí, há algo! Reflita e venha uma próxima vez.” [...]

Depois de algum tempo levei o esboço para a “chaleira que ferve” e sua melodia principal. Leopold Antônovitch ouviu com atenção algumas vezes e então pôs-se a simplificar tudo. Suprimiu todas as partes associadas à elaboração da melodia da chaleira e, evidentemente, as variações que apesar de tudo eu havia conseguido incluir na música.

Ele gostou da melodia principal e libertou-a de todas as excentricidades. Daqueles “truques” de compositor que estavam associados à elaboração da melodia e trinados da chaleira. Calei-me com paciência, submetendo-me a tudo o que ele dizia e tentando compreendê-lo e cumprir todas as suas observações. Entendi que esta lição que ele me dava era para a vida toda, porquanto eu queria trabalhar como compositor principalmente no teatro dramático.

E subitamente, quando havia jogado fora todo o artificialmente-desnecessário e restou a melodia pura no fundo da “chaleira fervente”, ele se acalmou e disse “Agora vai ficar bom? Não é necessária uma música contínua para o prólogo. Ela o arrasta para a artificialidade e nós não precisamos disso. A base está muito satisfatória. Corrija e defina apenas as três partes

musicais que pelo próprio caráter serão do mesmo tipo. Na instrumentação, que deve ser muito primitiva, instrumentos de vários timbres podem tocar a melodia.”

Agora seria preciso planejar como imitar a chaleira tecnicamente, o seu tinido e o pipilar do Grilo. [...]

Relatos relacionados a Mikhail Tchekhov

Maria Knebel (1967) falando sobre as experiências nas aulas dadas por Tchekhov:

1) (KNEBEL, 1967, p.71, tradução nossa)

Em todos esses études, “truques” e piadas se manifestava um dos aspectos mais fortes da individualidade criativa de Tchekhov: o humor. Ele considerava que o humor ajuda muito na compreensão da arte e que trazia uma leveza especial ao trabalho criativo. Amava as caricaturas, ele mesmo desenhava-as magnificamente e considerava que elas desempenhavam um grande papel em sua evolução como ator. O humor direcionado a si mesmo salva a pessoa do narcisismo. Tchekhov nos obrigou a escrever em nosso diário criativo as palavras de L. N. Tolstói: “Todo ser humano é como uma fração, que tem no numerador aquilo que é na realidade e no denominador o que pensa sobre si mesmo”. A força do humor está no fato de ele elevar uma pessoa acima daquilo que a faz rir. E o ridículo se torna tão claro e compreensível que já é leve interpretar num palco.

Tchekhov retratava com frequência aquilo que não havia obtido resultado num étude seu ou nosso e, de fato, o erro se tornava claramente perceptível e isso nos ajudava a corrigi-lo. Ele não reconhecia os artistas que só conseguiam olhar para a vida e para si mesmos com seriedade, considerando que tais pessoas são sempre medíocres na arte. A seriedade das pessoas dotadas de senso de humor é muito mais valiosa e profunda do que a seriedade constante de pessoas que não experimentam o humor. Tchekhov dizia que o humor une as pessoas, os que conseguem rir se entendem magnificamente e se tornam amigos com facilidade. Ele considerava que o humor não raro ajudava o humanismo na arte. A título de exemplo ele citava a obra de A. P. Tchekhov.

A capacidade desse escritor de ver o risível e através dele revelar o humano com profundidade era-lhe infinitamente cara e próxima. Ele sempre contava para nós com um entusiasmo imenso sobre a vida de Anton Pavlovitch, seus hábitos e os casos engraçados e

comoventes a ele ligados. Nesses contos, as relações íntimas e familiares nunca romperam a distância ditada pela infinita adoração que tinha pelo Tchekhov-escritor.

Nas aulas Mikhail Aleksandrovitch lia para nós, ou melhor, atuava, improvisava os contos tchekhovianos com um livrinho em mãos e eu compreendia de forma especialmente pungente que era imensa a força artística encerrada no entrelaçamento do triste com o cômico.

2) (KNEBEL, 1967, p.74, tradução nossa)

Lembro-me de um dos études que ele nos deu sobre a “luta das atmosferas”... Nosso professor, o qual todos nós amávamos e respeitávamos, havia morrido. A atmosfera do luto era a mesma para todos. Quanto a mim, me foi dada uma tarefa especial. Eu estava apaixonada e havia acabado de ficar sabendo que aquele que eu amava chegaria ali a qualquer momento. Nós não nos víamos há um mês. “Pegue as flores que estiverem trazendo — me disse Tchekhov, — arrume-as ao redor da mesa e, ao mesmo tempo, espere por ele. Ocupe-se disso que se relaciona ao dever para com o seu falecido professor, mas apenas lembre-se de que em sua alma vive ainda a espera pelo homem que você ama. A espera provocará em você a atmosfera adequada. Ela vai se desenvolver e intensificar”. Kudriavtsev estava atuando como o homem que eu amava. Ele devia entrar na sala ao sinal de Tchekhov. “Nesse étude ambos são livres — disse Tchekhov a Kudriavtsev e a mim, — eu não estou impondo a vocês qual das duas atmosferas deve vencer. No futuro, em nossos papéis as coisas serão ditadas pelo autor, mas agora não se amarrem a decisões antecipadas para essa questão. Confie em seu sentimento espontâneo, apenas sejam sinceros e sérios. Prestem atenção naqueles que os cercam e em si mesmos.”

Tchekhov segurou Kudriavtsev por muito tempo. Eu mergulhei numa “atmosfera” geral. Esse foi um dos études mais bem sucedidos. Lembro-me da família do finado imaginário — sua filha, a mãe e o irmão. Todos os outros chegavam aos poucos, um a um, em pares e em grupos. A atitude diferente para com o finado provocava uma atmosfera individual diferente que cada um trazia consigo. A atmosfera geral saía bem. Lembro de não ter nenhum segundo, pois pegava as coroas de flores que os outros alunos traziam, as arranjava perto da mesa em que estava deitado o finado imaginário, desembulhava as flores e saía com o papel para a outra sala e levava água para a filha que chorava com amargura. Nada disso atrapalhava em minha contínua espera ativa. O único de que me esqueci foi do sentimento de expectativa *alegre* que Tchekhov me deu. Pelo contrário, o sentimento de expectativa se tornou aflitivo, imaginava que algo havia acontecido a Kudriavtsev e mal conseguia conter a

minha agitação. Houve um segundo em que fiquei envergonhada, quando o irmão do finado se aproximou de mim e beijou minha mão com gratidão.

Compreendi que ele agradecia por minha atitude para com o finado. Tentei concentrar a atenção naquilo que acontecia ao meu redor. Me aproximei da família do finado e pus-me a escutar com atenção a história sobre como ele morreu. Mas eu já conhecia essa história, pois os alunos já a haviam repetido recentemente algumas vezes. Nesse momento Kudriatsev entrou. Ele me encontrou com os olhos na mesma hora e ficou me olhando um pouco mais do que o necessário. Depois disso, no decorrer de todo o étude não nos olhamos mais nenhuma vez. Apesar disso, senti sua presença o tempo inteiro. Por fora continuei a me comportar como antes, mas a atmosfera de alegria, paz e felicidade sempre aumentava. Lembro-me da força que empreguei para não topar com os olhos de ninguém, pois estava com medo de que entregassem minha condição...

Quando o étude terminou, Tchekhov elogiou a todos e, voltando-se para Kudriatsev e para mim disse, rindo: “Mas vocês dois foram inesquecíveis no segundo plano do falecido. E assim não foi vergonhoso cultivar uma alegria desmedida!” Ele ria, mas vimos que estava satisfeito. “Vocês precisam se lembrar, — dizia ele, — se o ator se rende a uma ou a outra atmosfera, isso obrigatoriamente desperta nele a aspiração por uma ação ativa. É precisamente a atmosfera que desperta a imaginação, a vontade e o sentimento. Lembrem-se, a atmosfera é o coração de cada obra de arte”.

3) (KNEBEL,1967, p.81, tradução nossa)

É preciso dizer que em geral a atitude de Tchekhov para com Stanislávski nesse período era cheia do mais profundo e apaixonado respeito. Ele se considerava seu aluno, tinha orgulho disso e inspirava em nós esse mesmo sentimento. Em qualquer oportunidade contava sobre Konstantin Serguêievitch e assim que se apresentou a ocasião de nos encontrarmos com Stanislávski ele mostrou uma montanha de energia para organizar esse encontro.

Stanislávski concordou em se encontrar com o grupo, juntando os quatro estúdios: o de Vakthângov, o “Habima”, o de Tchekhov e o da Armênia.

A maior sala pertencia ao estúdio “Habima”, por isso ficou decidido que os exercícios seriam feitos ali.

Todos se prepararam para a vinda de Stanislávski como para uma festa solene.

Coube ao estúdio de Tchekhov a responsabilidade de pegar a lenha, cortá-la e aquecer a lareira. À noite carregávamos o madeiramento da estação e depois deixávamos quente dia e noite o gélido alojamento. Sonhávamos em poder nos sentar no alojamento nesse dia sem as

peleças. Lembro-me de que Tchekhov estava extraordinariamente agitado, [vendo] se haveria cadeiras para todos. Precisava haver cadeiras, realmente muitas, mais de cem.

Tchekhov dizia que no momento da chegada de Konstantin Serguêievitch todos deveriam se sentar tranquilamente em seus lugares e quando ele ultrapassasse a soleira, levantar-se ao mesmo tempo. Então Konstantin Serguêievitch acreditará que o esperamos de fato como um grupo unido e organizado.

Mas nada disso que foi planejado aconteceu. Todos tiveram de se sentar quinze minutos antes da chegada de Konstantin Serguêievitch, mas assim que souberam de sua entrada na casa, saíram dos lugares de um salto, se atiraram para frente e Konstantin Serguêievitch foi recebido com aquele tipo de exclamações e aplausos tempestuosos que apenas as pessoas de dezoito ou dezenove anos conseguem fazer. Subiram nas cadeiras, nos parapeitos, ficaram gritando e se lançaram para frente.

Stanislávski ficou alegre e satisfeito e perscrutou os rostos. “Vakhtângoviano? Tchekhoviano? Habminiano?...” — perguntou ele, apertando a mão de um por um. Todos queriam sentir o aperto de mão de Stanislávski e o círculo ao redor dele estava ficando mais apertado. Ele não conseguia de jeito nenhum ultrapassar a soleira da sala. Parecia ser impossível botar ordem nesse galinheiro⁵¹¹.

4) (KNEBEL 1967, p.84, tradução nossa):

Ficou profundamente gravado em minha memória o dia em que Stansilávski cedeu ao estúdio tchekhoviano um retrato assinado por ele. Isso foi no ano de 1919.

O discípulo Ivan Kudriávstev desenhou muito bem um retrato a partir de uma foto. Mikhail Tchekhov pediu a Konstantin Serguêievitch para assiná-la. Lembro-me perfeitamente do momento da entrega.

Isso aconteceu no dia do ensaio geral de “A filha de Iório” no Primeiro estúdio. Tchekhov providenciou para que todos víssemos e durante o segundo intervalo deveríamos nos reunir no foyer. Assim que nos reunimos, Stanislávski entrou com rapidez, segurando em mãos o grande retrato. Ele estava atento e muito concentrado. Após saudar-nos com uma reverência comum, o pincenê brilhando, ele leu para nós em voz alta a inscrição: “Ao estúdio tchekhoviano. Aprendam primeiro o mais difícil e importante: amar a arte, e não a si mesmos na arte. Deus lhes dê força, saúde e sucesso. K. Stanislávski”.

⁵¹¹ No original seria algo como “nessa balbúrdia de pássaros” (“в этот птичий переполох”). Tentei trazer o espírito dessa ideia através de um jeito de falar mais pertinente à nossa língua.

A forma como lia nos impressionou muito. Ele colocou em nossos cérebros e corações pensamentos que expressavam a sua constante e talvez principal preocupação.

Terminada a leitura, transferiu o retrato a Tchekhov e sem dizer mais nenhuma palavra, deu uma volta, apertando as mãos de todos de forma breve e enérgica. Esse aperto como que reforçou a sua exigência para conosco e a nossa promessa silenciosa.

O estúdio tchekhoviano como um coletivo não deu conta de concretizar o ensinamento de Stanislávski, mas muitos dos discípulos carregaram como uma brasa quente por toda a vida as palavras que nos surpreenderam de forma profunda sobre o caminho duro para o qual ele nos chamou.

***Trecho do próprio O caminho do ator, de Mikhail Tchekhov ([201-?], n.p., tradução nossa:**

Com o tempo para o ator fica claro o quão profundamente estão conectadas a sua vida e profissão. Ele compreenderá que é impossível ser um ator de cultura, permanecendo um homem sem cultura. Com que frequência acontece de ouvir dos atores: “Para que tenho que saber esta forma, estilo, etc.? Se eu sou talentoso, meu talento vai sugerir o estilo certo e a forma necessária. Os conhecimentos teóricos conseguem apenas matar a espontaneidade que há em mim.” Mas os conhecimentos frequentemente são de dois tipos, e o ator, falando desse jeito, tem em vista apenas um dos dois, o conhecimento seco e intelectual. E nisso ele está certo. Os conhecimentos vivos e verdadeiros, que faltam para o ator são de um tipo completamente diferente. Eu vou esclarecer essa diferença por meio de um exemplo.⁵¹² Pegue o estilo gótico. A catedral gótica. Você vê as suas formas, estuda, recorda a impressão visual delas e se acostuma com elas tanto que para você se torna impossível confundir suas formas. Pegue um templo grego e estude e se lembre das suas formas com detalhes, exatamente do mesmo jeito. Você vai distinguir estes dois estilos um do outro e de todos os outros. E você pode parar por aí e dizer a si mesmo: eu conheço como é o estilo grego e gótico dos templos. Mas este conhecimento é morto e intelectual. O ator tem o direito de dizer: “Eu não preciso dele”. Mas é possível ir mais adiante no estudo destes dois estilos. Seria possível imaginar uma catedral gótica vazia, não preenchida por fiéis? Não. Então ela apenas será concluída em sua arquitetura, em seu próprio estilo quando você vir nela a multidão de fiéis, com as mãos juntas em posição de prece. Então você experimentará uma aspiração elevada, vinda do

⁵¹² O seguinte pensamento sobre os dois estilos não pertence a mim e é dado aqui apenas como um exemplo explicativo. Além disso, ele foi lido por mim há tempos e não me lembro da sua formulação exata (Nota do próprio Tchekhov).

interior tranquilo da catedral gótica. Por outro lado, você compreenderá melhor o templo grego se imaginá-lo vazio. De acordo com o sentimento grego, Deus mora ali. Nele pode não estar nem um único ser humano e apesar de tudo ele será uma obra perfeita da arquitetura grega. Aqui está outra compreensão do estilo. A força desta compreensão está no fato de que deixa de ser intelectual e estimula na alma do artista as forças criativas, assim em condições de educá-lo, no fato de que ele próprio deixará de conformar-se com própria criação, visto que ela se revelará nele como desprovida de estilo e forma. Ele compreenderá que o naturalismo não é arte, porquanto o artista não pode trazer nada de si para uma “obra de arte naturalista”, que a tarefa dele além disso está limitada à habilidade de copiar a “natureza” mais ou menos exatamente e, no melhor dos casos, trazer para uma nova proporção aquilo que existia e existe sem ela, externamente.

ANEXO D – Tabela contrastiva

Principais acontecimentos históricos relacionados a Liev Tolstói e à Rússia citados na tese.	Principais datas referentes ao Primeiro Estúdio, ao TAM citadas nesta tese.
Acontecimentos anteriores ao ano de eclosão da Primeira Guerra Mundial	
8 de agosto (9 de setembro) de 1828 Nasce Liev Tolstói	
1851 Tolstói faz registros sobre Jean-Jacques Rousseau em seus diários de juventude.	
	5 (17) de janeiro de 1863 Nasce Konstantin Stanislávski
Década de 1870 Crise moral de Liev Tolstói Início da escrita de textos mais voltados para o despertar espiritual.	
	15 (27) de setembro de 1872 Nasce Leopold Sulerjítiski
27 de junho (8 de julho) de 1883 Ivan Turguêniev escreve uma carta a Liev Tolstói implorando que ele se afaste da ética mística e moralista e volte à verdadeira literatura, seu verdadeiro dom.	
	1888 Stanislávski começa a conceber uma “gramática da atuação”.
1891-1898 Anos de grandes flagelos da fome na Rússia.	1890-1894 Leopold Sulerjítiski estuda na Escola de Pintura, Arquitetura e Escultura de Moscou. Conhece a filha de Liev Tolstói, Tatiana Tolstáia. É ela quem o apresenta a Tolstói.
	1894 Leopold Sulerjítiski começa a trabalhar como copista de Liev Tolstói.
	1895 Leopold Sulerjítiski se recusa a servir o exército com base no pacifismo de Liev Tolstói
1898 É publicada a obra <i>O que é arte?</i> de Liev Tolstói	Outubro de 1898 É inaugurado o Teatro de Arte de Moscou Fins de 1898 Leopold Sulerjítiski acompanha os <i>dukhobors</i>

	para o Canadá após solicitação de Liev Tolstói.
Fevereiro de 1902 Tolstói tem uma grave pneumonia. Sulerjítски acompanha o desenrolar de seu tratamento e escreve cartas a este respeito.	
1905 Derrota da Rússia na guerra russo-japonesa. 9 (21) de janeiro 1905 Domingo sangrento	
1906 É publicado o <i>Calendário da sabedoria</i> , obra que o próprio Liev Tolstói considerava a sua grande contribuição para a humanidade.	1906 - Primeira tentativa manual do Sistema - Leopold Sulerjítски ingressa no TAM como assistente de direção.
	1908 Estreia no TAM a peça <i>O pássaro azul</i> , sob a direção de K. Stanislávski e L. Sulerjítски.
1910 Os cubofuturistas publicam “Armadilha para juízes” 8 (20) de novembro de 1910 Morre Liev Tolstói	Agosto de 1910 Stanislávski adoece de Tifo. Leopold se encarrega de cuidá-lo.
	1 (13) de setembro de 1912 Relato de Lídia Deikun sobre a primeira ida de Stanislávski ao Estúdio. 12 e 15 (24 e 27) de setembro 1912 Os alunos do Estúdio leem <i>O doente imaginário</i> . 6 (18) de outubro de 1912 É inaugurado oficialmente o Primeiro Estúdio do TAM.
Dezembro de 1912 Os futuristas David Burliuk, Alekséi Lrutchonikh, Vielimir Khliébnikov e Vladímir Maiakóvski publicam o manifesto “Uma bofetada no gosto do público”.	
1913 Os futuristas Krutônikh e Khliébnikov publicam o manifesto “A palavra enquanto tal”. 16 (28) de março de 1913 Iúli Aikhenvald apresenta em Moscou a <i>Conferência pública Literatura e Teatro</i> (também chamada de <i>A negação do teatro</i>)	15 (27) de janeiro de 1913 O Estúdio faz sua primeira apresentação oficial: estreiam <i>O naufrágio do Esperança</i> , de Herman Heijermans
	3 (15) de abril de 1913

	Os atores realizaram um ensaio aberto de <i>A festa da paz</i>
	15 (27) de outubro de 1913 Estreia no Estúdio <i>A festa da paz</i> , de Gerhart Hauptmann.
1914	
	17 (29) de abril Estreia em São Petersburgo a peça do Primeiro Estúdio <i>Os Kalikis</i> — de Vladimir Mikhailovitch Volkeinstein
	22 de maio (3 de junho) de 1914 Carta de Sulerjítски a Durássova falando sobre a importância da natureza.
27 de julho A Áustria-Hungria (sob pressão da Alemanha) declara guerra à Sérvia	
31 de julho A Alemanha declara guerra a Rússia;	
2 de agosto A Alemanha declara guerra à França	
3 de agosto A Alemanha declara guerra à Grã-Bretanha;	
Meados de agosto Os alemães quebram a neutralidade belga. O episódio e a morte de civis servem imediatamente de inspiração para o texto <i>O rei, a lei e a liberdade</i> .	
	29 de agosto (10 de setembro) O jornal russo <i>Ympo Poccuu</i> (Manhã russa) relata que os ensaios de <i>O grilo na lareira</i> foram retomados e estão acontecendo quase todos os dias, de manhã e à noite.
	24 de novembro (6 de dezembro) de 1914 Estreia no Primeiro Estúdio a peça <i>O grilo na lareira</i> , baseada em texto homônimo de Charles Dickens.
26 a 30 de agosto de 1914 ⁵¹³ Os alemães vencem os russos na Batalha de Tannenberg	
23 a 25 de agosto de 1914 Batalha de Krasnik O primeiro exército austro-húngaro enfrenta e derrota o 4º exército russo.	

⁵¹³ As datas das batalhas já estão no calendário gregoriano.

9 a 14 de setembro de 1914	
Russos e alemães entram em confronto na Primeira Batalha dos lagos massurianos (Também conhecida como Batalha de Varsóvia).	
29 de setembro a 31 de outubro de 1914.	
Os russos vencem os alemães na Batalha do rio Vístula	
1915	
22 de dezembro de 1914 a 17 de janeiro de 1915	22 de dezembro de 1914 (3 de janeiro de 1915)
Os russos vencem os exércitos do Império otomano na Batalha de Sarikamish	Estreia em Moscou a peça <i>Os Kalikis</i> encenada pelos alunos do Estúdio.
	12 (24) de janeiro
	Os alunos já estão ensaiando a peça <i>O dilúvio</i> diariamente, de manhã e à noite.
11 (23) de fevereiro	
Maiakóvski lê no Viralatas o poema <i>A vocês</i> , causando grande agitação.	
	3 (15) de julho
	Stanislávski está em Evpatória junto com os alunos do Estúdio. Escreve uma carta falando sobre isso.
	29 de agosto (10 de setembro)
	Sulerjítски dá uma entrevista ao <i>Manhã russa</i> falando sobre a escolha das peças em função da Guerra.
1 de maio a 18 de setembro	
Os russos têm suas linhas totalmente colapsadas durante a Ofensiva Gorlice Tarnow	
17 de agosto a 14 de setembro	
Batalha de Varsóvia (também conhecida como a Grande Retirada Russa)	
	8 (20) de outubro
	Sulerjítски escreve uma carta aos alunos do Estúdio pedindo que prestem atenção em seus comportamentos e tenham mais respeito pelos funcionários do Estúdio.
	14 (26) de dezembro
	Estreia no Primeiro Estúdio a peça <i>O dilúvio</i> , do dramaturgo sueco Henning Berguer.

1916

27 de dezembro de 1915 (8 de janeiro de 1916)

Sulerjítски escreve uma carta a Stanislávski, totalmente descontente e desiludido com a situação do Estúdio.

2 de março a 24 de agosto de 1916

Batalha de Bitlis

Primeira batalha em que o exército otomano tem sucesso contra os russos.

4 de junho e 20 de setembro de 1916

Ofensiva Brusilov

Maior de todas as Vitórias da Tríplice Entente.

17 (29) de dezembro

Morre de nefrite o diretor e pedagogo teatral Leopold Sulerjítски

A partir de 1917

O Império Russo deixa a guerra — embora o tratado de Brest-Ltovkski tenha sido assinado oficialmente apenas em 3 de março de 1918.

Mikhail Tchekhov inaugura o seu primeiro Estúdio.