

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

PRISCILA NASCIMENTO MARQUES

**O VYGÓTSKI INCÓGNITO:
ESCRITOS SOBRE ARTE (1915-1926)**

SÃO PAULO
2015

PRISCILA NASCIMENTO MARQUES

**O VYGÓTSKI INCÓGNITO:
ESCRITOS SOBRE ARTE (1915-1926)**

Tese de Doutorado apresentada à banca examinadora e ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e sob a orientação do Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide.

**SÃO PAULO
2015**

PRISCILA NASCIMENTO MARQUES

O VYGÓTSKI INCÓGNITO: ESCRITOS SOBRE ARTE (1915-1926)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo
Orientador

Prof^a. Livre Docente Ana Luiza Bustamante Smolka
Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas

Prof^a. Livre Docente Marta Kohl de Oliveira
Faculdade de Educação – Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Denise Regina de Sales
Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Mario Ramos Francisco Júnior
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo

SÃO PAULO
2015

Para Maurilio e Patricia.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Capes pelas bolsas de doutorado e doutorado sanduíche concedidas, sem as quais este trabalho não teria sido possível.

Agradeço ao professor Bruno Gomide, orientador que me acompanha desde meus primeiros passos na pós-graduação. Verdadeiro intelectual-raposa – segundo a célebre classificação de Isaiah Berlin – que, com tanto carinho e profissionalismo, acolheu o estudo desta pesquisadora-ouriço.

Aos professores Marta Kohl e Mario Ramos, que compuseram a banca de qualificação, pelas pertinentes observações, que muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. Ao professor Anton Yasnitsky, pelo grande entusiasmo com que sempre acolheu esta pesquisa. Aos professores Nikolai Veresov e Bella Kotik-Fridgut, pela colaboração com sugestões e envio de materiais para a pesquisa.

Aos professores e colegas de curso que conheci no Instituto Púchkin, aos funcionários da Biblioteca Lênin e à *roommate* Anastassia Zaytseva, por garantirem que a estadia em Moscou fosse das experiências mais ricas e intensas da minha vida. Impossível falar de Moscou e não citar o mundano Sandro Fernandes e Anna Voronkova, pessoas que (literalmente) ultrapassam todas as fronteiras.

Aos queridos amigos do russo: Flávia Cristina, obrigada pela atenta leitura deste trabalho e pela companhia nas melhores sessões de cinema e teatro da cidade; Rodrigo Nascimento, Francisco Araújo, Graziela Schneider e Bárbara Pelissaro, obrigada pela amizade e ótimas conversas; a Lucas Simone e Cecília Rosas, minha expectativa de que nossa sociedade sobreviverá; à Andrea de Barros, pela acolhida no momento de ansiedade da preparação para viagem à Rússia; à Katia Volkova, Yulia Mikaelyan e Maria Petrova, pela disponibilidade e presteza nos cotejos e ajuda com a língua russa. Благодарю вас!

Aos amigos que permanecem, Luciano de Souza e Keila Sgobi. Aos não menos importantes amigos que passaram e deixaram marcas.

Aos meus pais, Maria Lúcia e José Manuel, pela confiança e apoio, cujo valor eu nem sei estimar.

À minha irmã, Patricia, parceira e orgulho maior.

Ao meu marido, Maurilio, essencial.

MARQUES, Priscila Nascimento. **O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)**. São Paulo, 2015. 307f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Da totalidade da produção vygotskiana sobre arte, há duas obras editadas e traduzidas para vários idiomas: o ensaio sobre Hamlet, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de 1915-6, e *Psicologia da arte*, de 1925. Ambas foram editadas em russo em um mesmo volume somente em 1965. Entre elas, há uma intensa produção do autor como crítico teatral e literário, que até muito pouco tempo constava apenas de listagens de bibliografias e era inédita mesmo em russo. Assim, o objetivo da presente tese é contribuir para a superação dessa importante lacuna na divulgação da obra inicial de Vygotski (entre 1915 e 1926). O *corpus* investigado compreende um vasto conjunto de resenhas e artigos, principalmente sobre literatura e teatro, além de uma breve incursão no campo das artes plásticas. A partir do levantamento e exame dessa produção, foi feita a tradução diretamente do russo de uma seleção de textos inéditos em português. Esse material foi agrupado temática e cronologicamente em oito eixos: 1) teatro e revolução; 2) crítica literária; 3) crítica teatral sobre a Companhia Solovtsóv; 4) crítica teatral sobre o teatro judaico de Rubin; 5) crítica teatral – balanço; 6) dança; 7) teatro infantil; 8) artes plásticas. A tese está dividida em dois blocos principais: no primeiro deles são comentadas as produções do “Vygotski conhecido” (*A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* e *Psicologia da arte*), ao passo que o segundo é dedicado ao comentário sobre os textos inéditos selecionados, cujas traduções são apresentadas em anexo. O Vygótski-crítico que conhecemos a partir do material estudado é alguém com grande sensibilidade estética e também um militante pelo desenvolvimento de uma cena de qualidade nos palcos provincianos. Sua perspectiva sobre a arte busca superar tanto o reducionismo de uma tendência estritamente formal quanto da estética marxista vulgar.

Palavras-chave: L. S. Vygótski; Crítica; Teatro; Literatura; Psicologia da Arte.

MARQUES, Priscila Nascimento. **The unknown Vygotsky: writings on art (1916-1926)**. São Paulo, 2015. 307 pages. Thesis (PhD in Russian Culture and Literature) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

From all Vygotsky's works on art, two of them were edited and translated into several languages: the essay on Hamlet from 1915-6 and *Psychology of art*, from 1925. Both came to light in Russian in a single edition only in 1965. Between them, the author has produced extensively as a theatrical and literary critic. This production has appeared only in bibliographical listings, but remained, until very short ago, unpublished even in Russian. Thus, the objective of the present thesis is to contribute to overcome this gap in the divulgation of Vygotsky's initial work (1915-1926). The investigated corpus comprises a vast number of reviews and articles, mainly on literature and theater, plus a brief incursion in the field of plastic arts. From the survey and exam of this production, a selection of texts previously unpublished in Portuguese was translated directly from Russian. This material was thematically and chronologically grouped in eight axes: 1) theater and revolution; 2) literary criticism; 3) theatrical criticism on Solovtsov troupe; 4) theatrical criticism on Rubin's Jewish theater; 5) theatrical criticism – overview; 6) dance; 7) children's theater; 8) plastic arts. The thesis is divided in two main parts: the first is dedicated to the production of the "known Vygotsky" (essay on Hamlet and *Psychology of art*), while the second provides comments on the selected unpublished texts, whose translations are presented in the appendix. The Vygotsky-critic that we get to know from the examined material is someone with great aesthetical sensibility and a militant for the development of a qualified scene in the provincial stage. His perspective on art seeks to overcome the reductionism of a strictly formal approach as well as vulgar Marxist aesthetics.

Keywords: L. S. Vygotsky; Criticism; Theater; Literature; Psychology of Art.

МАРКЕС, Присила Насименто. **Неизвестный Выготский: работы об искусстве (1915-1926)**. Сан-Паулу, 2015. 307 с. Диссертация на соискание кандидатской степени по русской литературе и культуре) – Филологический факультет университета Сан-Паулу.

АННОТАЦИЯ

Из всех работ Выготского об искусстве только две были изданы и переведены на другие языки: это эссе о Гамлете 1915-1916 годов и книга "Психология искусства" 1925 года. На русском языке оба текста вышли в одном издании только в 1965 году. Что же касается других работ, среди них можно выделить значительное количество критических статей о театре и литературе, которые до недавнего времени лишь числились в библиографических списках, но не были изданы даже на русском языке. Таким образом, цель данной диссертации – внести вклад в преодоление этого серьезного пробела в публикации раннего творчества Выготского (между 1915 и 1926 годами). Корпус текстов, включенных в данное исследование, состоит из разнообразных рецензий и статей в основном посвященных литературе и театру, а также небольшого отступления в область изобразительного искусства. После отбора и анализа этих текстов, некоторые из них, ранее не публиковавшиеся на португальском, были переведены напрямую с русского языка. Этот материал был разделен на восемь разделов по тематическому и хронологическому принципу: 1) театр и революция; 2) литературная критика; 3) театральная критика о Соловцовской труппе; 4) театральная критика о еврейском театре Рубина; 5) театральная критика – по итогам турне; 6) танец; 7) детский театр; 8) изобразительное искусство. Диссертация состоит из двух основных частей: в первой рассматриваются работы "известного Выготского" (эссе о Гамлете и "Психология искусства"), тогда как вторая часть посвящена анализу неизданных текстов, переводы которых находятся в приложении. Выготский-критик, предстающий перед нами на основе исследованного материала, наделен значительным эстетическим чутьем, это борец за качественный театр на провинциальных сценах. В своем видении искусства Выготский стремится преодолеть как редуccionизм строго формального направления, так и эстетику вульгарного марксизма.

Ключевые слова: Л. С. Выготский; Критика; Театр; Литература; Психология искусства.

SUMÁRIO

1. Introdução	1
1.1. Objetivos e justificativa	4
1.2. Os textos vygotskianos sobre arte	6
1.3. Seleção do material traduzido e estrutura da tese	10
2. Sobre as publicações traduzidas: o Vygótski conhecido	12
2.1. Vygótski-leitor, Vygótski-crítico: comentário sobre o ensaio <i>A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca</i> (1915-6)	13
2.2. Em busca do lugar da Psicologia nos estudos sobre a arte: comentário sobre <i>Psicologia da arte</i> (1925)	31
3. Sobre as publicações inéditas: o Vygótski incógnito	60
3.1. Alegoria e tragédia – teatro e revolução: a leitura vygotskiana de <i>Mistério-bufo</i>	61
3.2. O conde está nu: a leitura tolstoiana de Shakespeare vista por Vygótski	75
3.3. Crítica teatral: montagens da companhia Solovtsóv nas resenhas de 1922	81
3.4. Crítica teatral: o caso do teatro judaico de Rubin	95
3.5. Entre o clássico e o moderno: resenhas de L. S. Vygótski sobre dança	110
3.6. Sobre o teatro infantil: o papel da criação artística no desenvolvimento	127
3.7. Artes plásticas: a arte gráfica de A. Bykhóvski	133
4. Considerações finais	141
Referências bibliográficas	154
Anexos	
ANEXO 1 – Lista dos textos de L. S. Vygótski sobre arte (191?-1926)	162
ANEXO 2 – Traduções	175
2.1 TEATRO E REVOLUÇÃO	176
2.2 CRÍTICA LITERÁRIA	197
2.3 CRÍTICA TEATRAL – Companhia Solovtsóv	204
2.4 CRÍTICA TEATRAL – O teatro judaico de Rubin	240
2.5 CRÍTICA TEATRAL – Balanço	257

2.6 DANÇA	263
2.7 TEATRO INFANTIL	277
2.8 ARTES PLÁSTICAS – A arte gráfica de Bykhóvski	280
ANEXO 3 – Imagens	288

1.

INTRODUÇÃO

Antes de falar sobre os anos de estudante universitário de Vygótski, quero falar sobre duas coisas que o entusiasmavam. Apesar de ser apenas entusiasmo, tratava-se de algo muito maior, nem sei como chamar. Paixão não é a palavra. Entusiasmo também não. Poesia e teatro. Versos e teatro.

Semion Dóbkín¹

Liev Semiónovitch Vygótski (1896-1934) é nome corrente nos institutos de Educação e Psicologia do país, especialmente desde os anos 90, quando sua obra passou a ser mais divulgada entre os estudiosos brasileiros (SILVA; DAVIS, 2004, p. 636). Um estudo sobre a recepção das ideias de Vygótski no meio acadêmico nacional mapeou os principais conceitos estudados pelos pesquisadores, sendo que os temas mais frequentes foram: “língua”, “pensamento e língua”, “desenvolvimento e aprendizagem”, “concepção de homem e de mundo” e “crítica a Piaget” (SILVA; DAVIS, 2004, p. 646). Obras como *A formação social da mente* e *Pensamento e língua* foram interlocutoras fundamentais para psicólogos e pedagogos interessados em pensar o desenvolvimento a partir de uma perspectiva histórico-cultural.

Assim, a primeira recepção da obra de Vygótski, tanto no contexto brasileiro quanto internacional, foi marcada por duas características principais. Em primeiro lugar, tratou-se de uma recepção bastante tardia, fato que pode ser explicado pelo isolamento da União Soviética

¹ DÓBKIN, 2000, p. 20.

em relação aos países capitalistas e pela proibição dos textos do autor no período stalinista². Somente após a divulgação de sua obra nos Estados Unidos, apareceram traduções no Brasil, feitas a partir das americanas. Em segundo lugar, verifica-se que o interesse em Vygótski concentra-se fundamentalmente entre os estudiosos de Psicologia da Educação e da Pedagogia e que, com isso, uma produtiva fase inicial de seu trabalho, mais ligada à literatura e ao teatro, permaneceu praticamente inexplorada.

Muitos comentadores da vida e da obra de Vygótski mencionam seu interesse por teatro e literatura e destacam sua erudição e talentos polivalentes (atuou como crítico teatral, professor, pesquisador). Em geral, o elo encontrado entre o interesse pela arte e a Psicologia está na investigação do campo das emoções humanas. As artes constituíram uma importante fonte para que suas ideias acerca das emoções se apurassem, de modo que, a primeira fase de sua atividade intelectual, mais ligada à estética, deve ser vista como etapa fundamental na formação do cientista que se tornaria mais tarde. É o que defendem, por exemplo, Van der Veer e Valsiner:

Ao mover-se da arte para a psicologia, Vygotsky pode testar suas construções teóricas derivadas de um domínio complexo em outro domínio. Seu trabalho com a arte capacitou-o a tratar de problemas psicológicos complexos e – os autores deste livro gostariam de afirmar – de uma forma muito mais rigorosa do que investigadores com formação em psicologia propriamente dita, na sua época ou na nossa. Foi um mérito – e não um demérito – para Vygotsky ter passado da crítica literária e da educação para a psicologia. Sem dúvida é um tributo à sua formação o fato de que suas idéias eloqüentes, mesmo que às vezes místicas, continuem a nos fascinar na busca de nossa própria síntese de idéias. (VAN DER VEER; VALSINER, 1996, p. 47)

Assim, consideramos que o estudo das produções do “jovem Vygótski” sobre arte possa esclarecer o processo de formação deste autor, particularmente se levarmos em conta que a

² Um bom histórico a esse respeito é traçado por Prestes nos capítulos “Os dias e o século” e “A intenção é memória” de sua tese de doutorado (cf. PRESTES, 2010, p. 27-70).

preocupação com a dimensão cultural e simbólica na formação do psiquismo humano foi uma constante de seu pensamento. Propor a investigação da fase inicial dos escritos de um autor renomado possibilita ainda a problematização de um lugar-comum da crítica acerca da existência do “jovem autor” em contraste com o “autor maduro”. Somente uma análise minuciosa da “juventude” pode iluminar as continuidades e descontinuidades do pensamento e submeter à prova a difundida concepção que desvaloriza as produções iniciais, consideradas estágios embrionários, de menor importância e pouca maturidade. Para Veresov, por exemplo, nesses primeiros trabalhos é possível encontrar a origem de certas ideias científicas de Vygótski, “em particular o problema da consciência como uma questão central da psicologia e a ideia da identificação da psicologia com os termos do drama” (VERESOV, 1999, p. 49). O mesmo autor verifica que o corpus em questão encontra-se no meio do caminho entre literatura e psicologia: “Observando os primeiros textos de Vygótski, é possível dizer que eles eram, de modo geral, exemplos de análise literária e não psicológica. Por outro lado, tais textos são importantes do ponto de vista da evolução das futuras ideias psicológicas de Vygótski” (VERESOV, 1999, p. 56).

Não obstante, uma importante lacuna editorial nas publicações das obras de Vygótski tem-se mostrado um grande obstáculo para elucidação da fase inicial de sua produção e para uma avaliação mais precisa sobre sua relevância e implicações para a obra futura do autor. Iarochévski, por exemplo, defende que os trabalhos escritos por Vygótski antes da revolução não serviram de base para *Psicologia da arte*, ao contrário, eles foram radicalmente revistos. Já Leontiev defende que a obra de 1925 resume os trabalhos de 1915-1922 (IAROCHÉVSKI, 1998, p. 419). Esse tipo de discordância deriva diretamente do fato de quase a totalidade da obra vygotskiana produzida entre o ensaio sobre *Hamlet* (de 1915) e *Psicologia da arte* (1925) ser virtualmente desconhecida. Essas pontas estão ligadas pela produção intermediária, como admite o próprio autor, o qual afirma na abertura de *Psicologia da arte* que aquele era o

resultado de “trabalhos pequenos e mais ou menos grandes no campo da arte e da psicologia” e que suas análises se basearam em três estudos literários inéditos (sobre Krilov, *Hamlet* e a composição da novela) e em “vários artigos e notas de revistas” (VIGOTSKI, 2001, p. 1).

Um passo fundamental para a superação de tal lacuna bibliográfica é o ambicioso projeto *PsyAnima Complete Vygotsky*³ que reúne esforços de pesquisadores do mundo todo para publicação das obras completas de Vygótski (YASNITSKY, 2012).

1.1 Objetivos e justificativa

A presente tese tem por objetivo contribuir para a superação da referida lacuna bibliografia com a divulgação em nossos meios acadêmicos e o exame de parte da produção vygotskiana sobre arte criada entre 1915 e 1926. Para tanto, apresentamos a tradução de uma seleção de textos até o momento inéditos em língua portuguesa. Contamos com os originais publicados no periódico *Psikhologitcheski Jurnal Dubna*⁴, além de outros materiais obtidos com pesquisadores e em bibliotecas russas durante o estágio de Doutorado realizado entre janeiro e julho de 2013 em Moscou.

Ao adentrar este universo pouco explorado, a tese busca apresentar novas fontes para os estudos vygotskianos. Além de contribuir para a investigação das relações entre arte e psicologia, o corpus estudado oferece recursos para a pesquisa do reconhecidamente fértil ambiente cultural russo das primeiras décadas do século XX. Mesmo uma breve leitura dos títulos desses artigos aponta para a diversidade de temas e interesses de Vygótski. Por se

³ Tive a oportunidade de participar desse projeto com a publicação de uma nota introdutória ao texto “O rei está nu” e sua tradução para o português (MARQUES, 2013).

⁴ Ver *Psikhologitcheski Jurnal Dubna*, 2011 (nº 4), 2012 (nºs 1 e 3) e 2013, nº 3.

tratarem, em muitos casos, de resenhas de espetáculos montados na cidade de Gomel por grupos visitantes, é possível obter uma amostra da riqueza característica da vida cultural russa na época.

Por fim, vale ressaltar a particularidade do momento histórico em que o corpus foi escrito. A cultura russa e o pensamento vygotskiano nos primeiros anos do século XX foram fortemente marcados pela chamada Era de Prata, isto é, pela filosofia da arte simbolista. A Revolução de 1917 e o advento da arte e do pensamento de vanguarda (com o movimento futurista nas artes plásticas e na poesia e o formalismo no campo da teoria literária) reconfiguram o ambiente cultural russo, e é possível observar o quanto Vygótski mostrou-se um atento interlocutor desses movimentos, dirigindo-se tanto aos clássicos quanto às teorias e formas artísticas emergentes. A comparação do ensaio sobre *Hamlet* (1915) e *Psicologia da arte* (1925), por si só, constitui uma amostra impactante dessa passagem da Era de Prata para o período revolucionário. No primeiro, são patentes a influência das ideias do simbolismo russo, a crítica de tipo impressionista e a consideração do aspecto místico da existência. No segundo, Vygótski dialoga com o formalismo, a psicanálise e a teoria da arte de Potebniá. Assim, é possível supor que o estudo da produção do período de transição seja capaz de revelar, simultaneamente, uma amostra dos diálogos existentes e suas possíveis continuidades e descontinuidades, isto é, um verdadeiro microcosmo da fervilhante cultura russa dos primeiros decênios do século XX.

Dessa forma, podemos sistematizar os objetivos da presente tese nos seguintes itens:

- I. Fazer um levantamento da produção de Vygótski sobre arte no período de 1915 a 1926;
- II. Apresentar a tradução de uma seleção de textos desse período;
- III. Comentar os artigos traduzidos:
 - a. Mapear os temas abordados;

- b. Compreender os caminhos percorridos por Vygótski no campo da crítica literária e sua reflexão sobre o papel do crítico;
- c. Relacionar essa produção às “duas pontas” (ensaio sobre *Hamlet e Psicologia da arte*);
- d. Relacionar a produção de Vygótski ao ambiente artístico e intelectual russo entre a “Era de Prata” e o período revolucionário.

1.2 Os textos vygotskianos sobre arte

A listagem da produção de Vygótski presente em Vigodskaja e Lifanova (1999), além de outras fontes, revela uma vasta produção no campo da crítica literária e teatral desenvolvida pelo autor entre 1915 e 1926. Antes mesmo desse período, ou seja, imediatamente antes de partir para os estudos universitários em Moscou⁵, Vygótski escreve um estudo sobre a questão judaica nas obras de Dostoiévski (FEIGENBERG, 2000, p. 74). Vale destacar desde já a importância do judaísmo dentre os interesses de Vygótski, tema discutido por Kotik-Friedgut (2008) e atestado por eventos de sua juventude, como o fato de ter liderado por dois anos um grupo de estudos de filosofia da história e história judaica, na época em que o futuro psicólogo tinha ainda 15 anos de idade. O grupo se dedicava a questões como: o que faz com que um determinado grupo seja considerado nação, o que é a história (arte ou ciência), qual o papel do indivíduo na história (DÓBKIN, 2000, p. 9). Ainda na esteira da temática judaica, Vygótski publicou, entre 1916 e 1917, algumas resenhas literárias (sobre Liérmontov, Biély, Viatchesláv Ivánov) no periódico *Novyi put*, onde trabalhou como secretário técnico. Segundo Kotik-Friedgut, essa publicação “refletia a cultura judaica secular em língua russa como parte da

⁵ Feigenberg acredita que o manuscrito tenha sido escrito entre 1912 e 1913 (FEIGENBERG, 2000, p. 74). A pesquisadora dos manuscritos de Vygótski, Zavershneva, defende que ele tenha sido escrito entre 1914-1916 (ZAVERSHNEVA, 2010, p. 22).

cultura russa e mundial, e encorajava os judeus a participarem da vida pública da Rússia como cidadãos que buscavam igualdade” (2008, p. 23). Na mesma época, publicou resenhas também no periódico *Liétopis*. Diante de uma audiência não necessariamente judaica, seus textos já não tematizavam o judaísmo ou o antissemitismo.

No campo da crítica literária, merece destaque o ensaio sobre *Hamlet*, escrito em 1915 e apresentado como dissertação final para a conclusão dos estudos na Universidade Popular Chaniávski. Vygótski colecionava edições de *Hamlet* e este foi possivelmente o grande texto de ficção de sua vida. Dóbkín conta que tal interesse datava ainda dos anos escolares, época em que o estudo começou a ser escrito. Ainda segundo o amigo, “em 1915, ou seja, depois de ter visto *Hamlet* encenada no palco, terminou de escrever o estudo. [...] Me parece que esse trabalho é autobiográfico, em grande medida; nele Liev Semiónovitch se expressou da forma mais aberta e plena” (DÓBKIN, 2000, p. 20)⁶. Para Iarochévski, trata-se de uma crítica que enfatiza o caráter subjetivo da compreensão da obra, que vê nela um meio para a autoconsciência (1998, p. 413). Já Veresov defende que “o estudo sobre *Hamlet* foi, em certo sentido, a primeira tentativa de busca por uma fundação da psicologia da cultura e da psicologia da consciência” (VERESOV, 1999, p. 58). Assim, verifica-se que o ensaio dá margem para conjecturas de diferentes naturezas, que passam pela individualidade do autor e por conexões com sua obra futura.

Os anos de 1918 e 1919 foram difíceis para a família Vygótski e para a cidade de Gomel (ocupada pelos alemães entre março de 1918 e janeiro de 1919). Nessa época, Vygótski, que havia retornado de Moscou para Gomel após a conclusão dos estudos na universidade,

⁶ Dóbkín disserta ainda sobre as implicações da tragédia shakespeariana para a visão de mundo de Vygótski: “Ele (o ensaio sobre *Hamlet*) mostra precisamente como L. S. Vygótski via a vida, o que ele queria compreender por meio de Hamlet. Sua visão de mundo, é claro, era trágica, mas, ao mesmo tempo, fazia com que ele não parasse em alguma conclusão trágica, mas continuasse buscando. Consequentemente, para ele era natural que a direção posterior de sua busca espiritual ocorresse no campo filosófico. Mas acredito que Vygótski foi levado à psicologia como a algo mais concreto” (DÓBKIN, 2000, p. 49).

transferiu-se para Kiev com o irmão gravemente doente e a mãe. A terrível condição da cidade e a perda de dois irmãos marcaram esse turbulento período da vida do autor. Ainda nos anos 1919, em Kiev, Vygótski publica “Teatro e revolução”, no volume *Versos e prosa da revolução russa*. Em 1920, aparece na revista *Jízn iskússtva* o texto “O rei está nu”, em que o autor reavalia a crítica tolstoiana a Shakespeare.

Após o fim da ocupação alemã, Vygótski retorna a Gomel e torna-se um participante ativo na reconstrução da cidade. Atua como professor de literatura e psicologia na escola para trabalhadores, em escolas secundárias e em cursos para professores (veja-se a lista de 11 estabelecimentos em que trabalhou, cf. Vygodskaia e Lifanova, 1999a, p. 37). Além do trabalho no campo da docência, Vygótski foi nomeado chefe da subseção teatral do Departamento de Educação Pública de Gomel (1919-21) e, mais tarde, chefe da seção de arte do Departamento de Educação Política da Província. Sobre seu trabalho nesses postos, as biógrafas Vygodskaia e Lifanova afirmam:

Vygótski tornou-se muito próximo do teatro, participava da escolha do repertório e acompanhava a montagem das peças. O repertório dos teatros de Gomel era extremamente variado. Uma vez que Gomel não teve uma companhia permanente até 1924, Vygótski viajava para várias cidades para convidar palestrantes e grupos teatrais. Sabemos com certeza que ele viajou para Moscou, Kiev, Saratov e Petrogrado com esse propósito. (VYGODSKAIA; LIFANOVA, 1999a, p. 38)

Entre 1922 e 1923, publicou dezenas de resenhas teatrais nos periódicos locais *Nach ponedíelnik* e *Poliésskaia pravda*. Esses textos são elogiados por Dóbkín, que os descreve, citando Nekrássov, como “palavras estreitas; pensamentos espaçosos”⁷ (DÓBKIN, 2000, p.

⁷ Do poema “Forma” (1877), de Nekrássov: *Форме дай щедрую дань / Временем: важен в поэме / Стиль, отвечающий теме. / Стих, как монету, чекань / Строго, отчетливо, честно, / Правилу следуй упорно: / Чтобы словам было тесно, / Мыслям — просторно.*

35). Vygodskaia e Lifanova defendem que tais textos “revelam uma nova faceta do trabalho criativo de Vygótski. Aqui ele pode ser considerado um crítico teatral sutil” (1999a, p. 41). As resenhas analisam as montagens em cartaz na cidade e completam o quadro da intensa participação de Vygótski nos rumos da cena teatral de Gomel.

Paralelamente, Vygótski desenvolvia trabalhos de cunho experimental nos campos da Psicologia e Pedagogia em instituições de formação de professores, tendo apresentado resultados de suas investigações em congressos. Era o início de sua atividade científica. Assim, é preciso ressaltar que não é plenamente correto afirmar que o Vygótski pensador sobre arte antecede o psicólogo, e que haja uma ruptura brusca entre um e outro. Já no final da década de 1910, as atividades em ambos os campos se desenvolveram paralelamente, e, apesar da guinada em sua carreira quando aceita o convite para trabalhar na Universidade de Moscou, também não é verdade que a arte tenha sido completamente eliminada da lista de seus interesses.

As produções do Vygótski-crítico e do Vygótski-cientista/pedagogo desenvolvidas entre 1919 e 1924 foram sintetizadas em duas obras, as primeiras e mais extensas do autor: a tese *Psicologia da arte*, de 1925, e *Psicologia pedagógica*, de 1926 (que conta com o capítulo “A educação estética”). Ainda em 1926, é publicado o prefácio escrito por Vygótski à edição das obras do artista gráfico A. Bykhóvski.

Por fim, podem ser citados a obra *Imaginação e criação na infância*, de 1930, e o ensaio “Sobre o problema da psicologia da criação do ator”, escrito em 1932 e publicado em 1936 na coletânea *Psicologia do sentimento cênico do ator* (organizada por P. M. Jakobson). A listagem da bibliografia de Vygótski sobre arte, com indicações de suas edições originais, reedições e eventuais traduções existentes para o português é apresentada no Anexo I da tese.

1.3 Seleção do material traduzido e estrutura da tese

A escolha dos textos traduzidos teve por critério principal a tentativa de dar conta da variedade do corpus (ao invés de restringir-se a um tipo de material, por exemplo, somente críticas teatrais ou somente as literárias). Privilegiaram-se materiais inéditos produzidos entre 1915 a 1926. Vale observar que, das publicações mencionadas no item anterior, a obra *Imaginação e criação na infância* foi comentada somente de passagem no capítulo sobre teatro infantil. Já o ensaio “Sobre o problema da psicologia da criação do ator” não foi incluído no escopo do trabalho por estar fora desse período em que a produção vygotskiana sobre arte se concentra. Assim, o arco temporal com o qual lidamos vai de 1915 a 1926, quando, depois de concluir sua principal obra sobre o assunto (*Psicologia da arte*) Vygótski dedica ainda um texto ao tema das artes gráficas. Esse último texto, além de ter sido produzido na mesma época de *Psicologia da arte*, foi considerado relevante por se tratar do único título em que Vygótski se afasta das criações verbais e pensa sobre a arte visual.

Os textos traduzidos foram agrupados nos seguintes eixos temáticos:

- I. Teatro e revolução: ensaio de mesmo título, publicado em 1919, que trata dos impactos da revolução na cena soviética e apresenta um comentário sobre *Mistério-bufo* de Maiakóvski;
- II. Crítica literária: “O rei está nu”, artigo publicado em 1916 no periódico *Jízn iskússtva*, que trata da crítica tolstoiana a Shakespeare;
- III. Crítica teatral: conjunto de resenhas sobre as apresentações da companhia Solovtsóv publicadas em *Nach ponedielnik*, em 1922;
- IV. Crítica teatral, o caso do teatro judaico: conjunto de resenhas das montagens da companhia de Rubin;

V. Dança: conjunto de resenhas sobre as apresentações da bailarina clássica Ekaterina Guéltser, da companhia Mastfor e do Balé de Kharkiv;

VI. Teatro infantil: artigo publicado em *Nach ponedielnik*, em 1923;

VII. Artes plásticas: sobre a arte gráfica de A. Bykhóvski, de 1926.

A cada eixo temático correspondem os (conjuntos de) textos traduzidos e um capítulo em que as traduções são discutidas e contextualizadas. Os capítulos correspondentes a cada eixo compõem a seção da tese intitulada “Sobre as publicações inéditas: o Vygótski incógnito”. Esta é antecedida pela seção “Sobre as publicações traduzidas: o Vygótski conhecido”, composta por um capítulo que discute o ensaio sobre *Hamlet* e outro dedicado à *Psicologia da arte*. Por fim, nas considerações finais, busca-se sintetizar as principais ideias de Vygótski sobre arte e seu desenvolvimento na produção destacada, verificando-se, além disso, em que medida elas se relacionam como texto inicial e final.

2.

SOBRE AS PUBLICAÇÕES TRADUZIDAS

O Vygótski conhecido

2.1

VYGÓTSKI-LEITOR, VYGÓTSKI-CRÍTICO

Comentário sobre o ensaio *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1915-6)

Hamlet se torna insistente e necessariamente atual, a tragédia do intelectual em tempos de mudança social.

Peter Holland⁸

Em uma palavra, esta é uma análise fenomenológica ou existencial de uma situação limítrofe, isto é, uma investigação do coração da vida humana.

Alex Kozulin⁹

O volume de comentários, textos críticos e ensaios, as inúmeras traduções (de Sumarókov e Polevói a Pasternak) e montagens (como a de Gordon Craig no Teatro de Arte de Moscou), tudo isso faz de *Hamlet* um marco na história da cultura russa. Com efeito, essa tragédia “criada por um gênio inglês, tornou-se uma confissão da alma russa” (VERESOV, 1999, p. 60). A busca pelo sentido da vida, a morte, o suicídio, o dilema entre a ação e a passividade configuraram o que ficou conhecido na crítica como “a questão Hamlet” para a intelligentsia (BILLINGTON, 1970, p. 354). A geração dos “pais” dos anos 1840¹⁰, que os “filhos” tentaram superar com a ideia de um novo homem, do homem de ação, deixou um legado de “angústia não resolvida e de questões não respondidas que continuaram a agitar a cultura mais complexa que surgiu no século seguinte de crescimento econômico e de elevação social” (BILLINGTON, 1970, p. 358). Assim, desde que veio à luz na cena russa pela adaptação

⁸ HOLLAND, 1999, p. 335.

⁹ KOZULIN, 1990, p. 53.

¹⁰ “A principal razão para o interesse mantido pela aristocracia reside na fascinação romântica pelo personagem de Hamlet. Os aristocratas russos sentiam uma estranha afinidade por essa figura privilegiada da corte, dividida entre a missão que lhe foi designada e seu mundo particular de indecisão e meditação poética. No começo do século XIX não parecia nenhum pouco surpreendente um aristocrata russo fazer uma peregrinação especial ao ‘castelo de Hamlet’ em Elsinore.” (BILLINGTON, 1970, p. 354)

de 1748¹¹, feita por Aleksander P. Sumarókov (1718-1777), a tragédia shakespeariana atravessou os séculos e chegou aos anos 1900 sem deixar de produzir fortes impressões em seus leitores russos.

Em seu estudo sobre as reverberações de *Hamlet* no contexto russo, Holland mostra o quanto a tragédia foi, desde o princípio, apropriada por essa cultura, se considerarmos que a tradução de Sumarókov (editada em 1748) era, na verdade, uma adaptação bem distante do original que sequer dava crédito a Shakespeare (HOLLAND, 1999, p. 319). No século XIX, a tradução que serviu de base para novas montagens de Shakespeare foi a de Nikolai Polevói, a qual “ênfatizava o Hamlet fraco, o homem que se queixa continuamente de seu próprio fracasso, o fracasso da vontade confrontada com a obrigação moral, com o dever” (HOLLAND, 1999, p. 320). Tal visão, intimamente ligada à leitura goethiana da tragédia, suscitou respostas críticas de enorme repercussão social por parte de Belínski, Turguêniev e Tolstói.

Belínski rejeitava enfaticamente a tragédia, por sua inutilidade para superar as questões sociais russas (HOLLAND, 1999, p. 322). A passividade do personagem foi comparada à atitude dos chamados “homens supérfluos”, ou seja, daquela nobreza educada e sensível, mas inapta à ação social que visa superar os problemas da sociedade russa. Fundamental nesse contexto é a palestra de Turguêniev, “Hamlet e Dom Quixote”, proferida em 1860. Para o romancista, esses personagens encarnam duas propriedades fundamentais e opostas da natureza humana. Dom Quixote representa o impulso centrífugo, o indivíduo que reconhece fora e acima de si uma força maior, “é um entusiasta, o servo de uma ideia e, por isso, reluz sob o halo dessa ideia” (TURGUÊNIEV, 2004, p. 305). Já Hamlet representa o impulso centrípeto, “o egoísmo, e por isso a incredulidade [...] é um cético – e vive eternamente preocupado consigo e obcecado por si mesmo” (TURGUÊNIEV, 2004, p. 305-6). Tanto a leitura dos críticos radicais quanto a

¹¹ O texto de Sumarókov, de 1748, foi montado em 1750, dezenove anos antes da primeira encenação francesa (LANG, 1948, p. 70)

de Turguêniev têm em comum a desconsideração do determinismo do destino na avaliação do caráter de Hamlet e a ênfase na responsabilidade do indivíduo perante a sociedade. Dessa forma, *Hamlet* aparece na cultura russa como uma espécie de bode expiatório, um antimodelo para a discussão do papel político e social da intelligentsia.

O ensaio sobre *Hamlet* aparece na bibliografia de Vigodskaja e Lifanova (1999d, p. 80) como primeiro trabalho de Vygótski. Foi apresentado como monografia para a conclusão do curso de graduação na Universidade de Chaniávski¹². O manuscrito possui duas versões, a primeira foi produzida entre 5 de agosto e 12 de setembro de 1915 em Gomel, e a final, concluída em Moscou entre 14 de fevereiro e 28 de março de 1916. O estudo desse texto abre algumas vias de investigação. Se, por um lado, é possível analisar seu potencial como estudo psicológico (ainda que não tenha sido concebido como tal), por outro, interessa também aprofundar suas conexões com o ambiente intelectual que lhe é contemporâneo, particularmente no que se refere ao diálogo com a filosofia da arte simbolista e com a montagem de Craig/Staniáski para o Teatro de Arte. É possível ainda enxergá-lo como mais uma contribuição para a “questão Hamlet” na cultura russa. Segundo Kozulin, “o texto de Vygótski não é um tratado de um especialista, mas um estudo de caso das experiências internas de uma pessoa preocupada – o próprio Vygótski – que encontra um fenômeno cultural de proporções mitológicas” (KOZULIN, 1990, p. 53). Por fim, comentaremos o viés interpretativo que associa a análise vygotkiana à abordagem estética fenomenológica.

Antes de discutir suas implicações, serão tecidas algumas palavras acerca da proposta crítica apresentada por Vygótski em *A tragédia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, por ele denominada “crítica do leitor”. No prefácio, o autor apresenta as linhas gerais de tal proposta:

¹² Vygótski, devido à pressão paterna, entrou no curso de medicina da Universidade de Moscou e, após um curto período transferiu-se para o curso de direito na mesma instituição. Na mesma época, em 1914, matriculou-se na Faculdade de História da Filosofia na Universidade Popular Chaniávski, que foi fundada pelo general de mesmo nome (1837-1905), entusiasta da educação popular. Para Vigodskaja e Lifanova (1999a, p. 31) “o estudo na universidade teve uma enorme influência na formação da visão de mundo e na disposição do pensamento científico do futuro estudioso”.

“Essa crítica não se alimenta de conhecimento científico ou de pensamento filosófico, mas de impressão artística imediata. É uma crítica francamente subjetiva, que nada pretende, uma crítica do leitor.” (VIGOTSKI, 1999, p. XVIII). Em seguida, o autor estabelece suas três particularidades mais importantes. Em primeiro lugar, destaca que essa crítica não discute fatos da biografia ou da personalidade do autor. Considera que “uma vez criada, a obra de arte separa-se do seu criador; não existe sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza” (VIGOTSKI, 1999, p. XIX). A obra é vista como detentora de uma diversidade simbólica inesgotável e, assim, não pode de modo algum ser reduzida à interpretação fornecida por seu autor, uma vez que, na produção estética, “seu irracional é mais importante e maior que o racional” (VIGOTSKI, 1999, p. XIX).

Essa característica da arte de abrigar diversas perspectivas possíveis conduz à segunda particularidade da crítica do leitor, ou seja, a não necessidade de refutar outras interpretações: “Ao fazer sua exegese como uma das possíveis, o crítico procura afirmá-la como tal, afirmar sua possibilidade sem pretender que seja única e exclusiva e sem por isso fazer a crítica dos críticos.” (VIGOTSKI, 1999, p. XXI). Por fim, Vygótski ressalta a terceira peculiaridade, que se refere ao enfoque do objeto artístico. O leitor é alçado a um grau de importância fundamental, pois a ele são atribuídas a reprodução, recriação e elucidação da obra. Essa importância, contudo, está submetida à própria objetividade e materialidade da obra: “Se, de um lado, o crítico não está preso a nada no campo da obra em estudo –, nem às concepções do autor, nem às opiniões de outros críticos – de outro está inteiramente preso a essa mesma obra” (VIGOTSKI, 1999, p. XXII). Além disso, a arte possui um caráter irracional que não aceita explicações fechadas e únicas, de tal forma que o crítico, ao interpretar, depara-se com os limites desse ato:

[...] a crítica “de leitor” não considera, de modo algum, que sua meta seja *interpretar* a obra. Interpretar significa esgotar, e depois disso a leitura perde o

seu porquê. Ao reconhecer o caráter irracional da obra de arte, de maneira nenhuma o crítico está querendo explicá-la. [...] Se Goethe tem razão ao dizer que, “quanto mais inacessível à razão, mais elevada é a obra”, elucidá-la, torná-la acessível à razão significa rebaixá-la. (VIGOTSKI, 1999, p. XXIV-XXV)

Se o leitor não busca fornecer uma explicação definitiva ao objeto artístico, o que ele pode oferecer são suas impressões subjetivas, ainda que intrinsecamente relacionadas à objetividade da obra. Outra dificuldade da crítica é a (im)possibilidade de transmitir as impressões suscitadas; o crítico sente na pele a angústia da palavra, pois

[...] não existem palavras capazes de transmitir aquela “sensação comovida” que, sozinha, se constitui na verdadeira compreensão da obra de arte [...] James tem toda razão ao relacionar essa “sensação comovida” ao campo das vivências místicas, cujo traço fundamental é, segundo ele, o inefável. (VIGOTSKI, 1999, p. XXV)

Assim, a experiência estética encontra paralelo com a experiência mística: “o místico é inexprimível, o trágico intransmissível por palavras [...] o crítico-leitor fica sem palavras para transmitir o ‘prazer inexplicável’, o inatingível” (VIGOTSKI, 1999, p. XXVII). Na sua tentativa de comentar a obra, o crítico-leitor efetivamente não cria, uma vez que sua fala não se sustenta sem o objeto comentado, mas ela se constitui como notas que permitem uma leitura desse objeto. No caso do ensaio sobre *Hamlet*, em particular, Vygótski aponta o fato de que os estudos críticos existentes tendem a racionalizar a tragédia e buscar uma ligação inteligível entre os acontecimentos. A análise vygotkiana, por sua vez, parte do mistério e do ininteligível, sem, no entanto, buscar superá-los

O mistério e o ininteligível não são véus que envolvem em brumas a tragédia, que deve ser examinada *através* deles ou levantando-os (superando-os), como ocorre em toda crítica de *Hamlet*, mas constituem o próprio núcleo, o centro interno da tragédia [...] Nosso ponto de partida é o mito de Hamlet, a realidade de Hamlet. Concretude originária inexplicável, a realidade da tragédia, que convence, é imperiosamente subjugadora em função da força inexplicável da hipnose e da sugestão artística (VIGOTSKI, 1999, p. XXIX-XXX).

O indecifrável mistério que permeia a tragédia shakespeariana não lhe é exclusivo, mas é característico de qualquer produção artística. O receptor jamais será capaz de apreendê-la ou desvelá-la, mas senti-la. Dessa forma, a tragédia é, em si, intraduzível, bem como a impressão que ela causa. O crítico-leitor haverá de lidar com as “angústias da palavra” ao executar sua tarefa de “arrancar sons do interior de instrumento rebelde enquanto ouve com o ‘ouvido da alma’ a melodia potente e triste” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXV). Sendo assim, o que ele exprime são “entonações internas” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXVII) de sua leitura da tragédia, são direcionamentos da emoção propostos pelo crítico-leitor.

Acerca dos elementos de investigação psicológica que podem ser identificados no ensaio sobre *Hamlet*, Veresov apontou os seguintes temas: a percepção individual e impressão do texto artístico e a ideia do determinismo cultural da personalidade (VERESOV, 1999, p. 62). No que tange à percepção do texto artístico (o que Vygótski chamará mais tarde, em *Psicologia da arte*, de reação/experiência estética), o autor se opõe a certa compreensão do conceito aristotélico de catarse como apaziguamento das emoções, uma vez que Vygótski não busca superar o mistério e o ininteligível da tragédia. O automatismo trágico que permeia as ações de Hamlet não será explicado, mas explicitado. Os dois planos em que se desenvolve a tragédia (o mundo material e o outro mundo, representado pelo fantasma) produzem impressões distintas que não se resolvem (em última instância, não haveria, para Vygótski, a purificação dos sentimentos de que fala Aristóteles). Outro ponto extremamente importante nessa proposta crítica é a ênfase no caráter emocional da experiência estética: “O importante na tragédia não é a apreensão (o desvelamento) mas a sensação” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXIV). Para dar conta dessa experiência emocional obscura, Vygótski lança mão dos estudos de William James sobre a experiência mística.

Em dois momentos de sua análise, Vygótski retoma o estudo de William James sobre a experiência mística. Primeiro ao tratar da sensação do receptor diante da obra, a “sensação

comovida” que ela desperta, e, posteriormente, ao abordar o misticismo de Hamlet e sua inércia. Em nota de rodapé, cita os quatro pilares da experiência mística identificados por James (1999, p. 414-416): 1) inefabilidade: o conteúdo da experiência só pode ser vivido diretamente, ou seja, não pode ser adequadamente reportado *a posteriori*; 2) qualidade noética: estados místicos também são estados de conhecimento para aqueles que os vivenciam, contudo não se trata estritamente do conhecimento racional, mas da capacidade de captar as “profundezas da verdade não exploradas pelo intelecto discursivo” (JAMES, 1999, p. 414); 3) transitoriedade: tais estados não podem ser mantidos por longos períodos; e 4) passividade: a vontade do místico durante a experiência é temporariamente suspensa, sente como se estivesse sendo conduzido por um poder superior.

O primeiro desses itens foi associado às dificuldades inerentes à atividade do crítico, uma vez que ele deve lidar com a impossibilidade de reportar sua experiência estética em toda amplitude e força. Também de James vem o destaque para o caráter emocional dessa experiência, isto é, a consideração de que a experiência (estética, no caso de Vygótski; mística, no caso de James) é uma forma de conhecimento que se dá pela via do sensível. Para James, trata-se do “conhecimento que nos é dado em sensações mais do que aquele dado pelo pensamento conceitual” (JAMES, 1999, p. 442). O autor ainda completa:

O pensamento, com seu caráter remoto e abstrato, frequentemente na história da filosofia foi contrastado desfavoravelmente com a sensação. É um lugar comum da metafísica que o conhecimento de Deus não pode ser discursivo, mas deve ser intuitivo, ou seja, deve ser construído mais pelo padrão daquilo que em nós é chamado sensação imediata, do que por proposição e julgamento. (JAMES, 1999, p. 442)

O misticismo de modo geral e a sua quarta característica definida por James (passividade), em particular, foram fortemente associados à personagem de Hamlet por Vygótski: “*Hamlet é um místico – isso determina não só seu estado d’alma no limiar de uma*

dupla existência, de dois mundos, mas também sua vontade em todas as manifestações negativas e positivas, na ação e na inércia” (VIGOTSKI, 1999, p. 95, grifo do autor). Segundo esse ponto de vista, a seguinte passagem de James se aplica de modo exemplar à personagem: “o contato com o outro mundo [other-worldliness], encorajado pela consciência mística, torna essa superabstração da vida prática particularmente suscetível de acometer os místicos cujo caráter é naturalmente passivo e o intelecto frágil” (JAMES, 1999, p. 450).

Outro aspecto importante é a ausência de qualquer tipo de psicologização do artista. Vygótski não recorre a modelos psicológicos que esclareçam a personalidade do autor, e, por conseguinte, sua obra. Essa postura permanecerá inalterada em escritos posteriores e marca uma posição importante que diferenciará sua psicologia da arte de outras abordagens. Zenkine aponta para o ineditismo dessa abordagem, que leva em conta o ponto de vista estético, no contexto da crítica literária psicológica soviética (ZENKINE, 1996, p. 31).

Para Veresov, é possível identificar certas noções de teoria da personalidade no ensaio vygotskiano. A questão da inação de Hamlet é trabalhada por Vygótski extensivamente, sem que ele tome parte em qualquer dos lados antagônicos, isto é, daqueles que veem Hamlet como refém do destino ou, ao contrário, um cínico que calcula friamente suas ações: “Hamlet é uma personalidade no sentido estrito da palavra. Vygótski se interessa por Hamlet não apenas como alguém que resolve uma situação social, mas também como certo modelo para discutir questões de autodeterminação, ação social, liberdade e necessidade” (VERESOV, 1999, p. 65). Com base nisso, Veresov considera o ensaio como a primeira obra psicológica de Vygótski, ou um “exemplo de análise filosófica literária com óbvios contextos psicológicos” (VERESOV, 1999, p. 65). Sua análise do desfecho da tragédia ecoa certas noções da dialética hegeliana:

O momento importante para Vygotsky na análise da resolução da tragédia é a *nova qualidade* emergente que não “surge” meramente das linhas ao longo das quais as ações se desenvolvem na peça, mas “pula” para um nível mais alto: a resolução “captura” as linhas de ação e “submete-as”, em vez de simplesmente

constituir uma conclusão “lógica” no sentido da lógica formal aristotélica. Essa ênfase na nova qualidade que resulta da ação recíproca de opostos é, evidentemente, parte do esquema hegeliano que é apropriadamente aplicado à estrutura de composição da peça. (VAN DER VERR; VALSINER, 1996, p. 35)

Além da identificação de tais traços de psicologia e dialética no ensaio vygotskiano, é preciso não perder de vista sua forte relação como o simbolismo russo. Como nos lembra Veresov (1999, p. 66), é muito comum o reconhecimento de Vygótski como um psicólogo soviético, mas sua posição como “filho da Era de Prata da cultura russa” é muito pouco explorada. Sendo assim, convém delinear alguns pontos de contato entre a interpretação vygotskiana de *Hamlet* e a estética simbolista russa.

Vygótski identifica em *Hamlet* o limiar entre dois mundos, um temporal e visível e outro que determina o primeiro. Para ele, “esses raios *escuros*, essas linhas do outro mundo preenchem toda a peça, *iluminam* com sua luz mística oriunda de fonte desconhecida” (VIGOTSKI, 1999, p. 5), de tal forma que a tragédia se divide em duas, isto é, suas “palavras, palavras, palavras” – a narração de Horácio – e o resto que é silêncio¹³. Esse “resto” constitui o segundo sentido da tragédia, o qual “não pode ser revelado nas idéias, nos conceitos lógicos; ele é sobrenatural, pertence ao mundo de além-túmulo” (VIGOTSKI, 1999, p. 8), mas, ao mesmo tempo, ele impregna as palavras, a narração. Essa chave interpretativa se mostra muito próxima do pensamento simbolista, pois, como lembra Nivat (1987, p. 96), o “não-dito”, o indizível, são parte fundamental da concepção que os simbolistas têm de arte. A seguinte passagem do filósofo Nikolai Berdiáev também explicita essa relação:

Toda arte autêntica é simbólica. Ela é uma ponte entre dois mundos, ela evoca uma realidade mais profunda e ali se encontra o real autêntico. Esta realidade autêntica só pode ser artisticamente expressa pelo símbolo. Ela não pode ter na arte uma representação realmente imediata. A arte jamais reflete a realidade

¹³ Esse excerto, verdadeiro mote da análise vygotskiana, foi retirado da seguinte passagem da tragédia: “Diz-lhe o que se passou e as ocorrências / Que me envolveram. O resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 2006, p. 543). Ao longo todo o ensaio ele é contraposto a outra passagem da tragédia: “Palavras, palavras, palavras” (SHAKESPEARE, 2006, p. 436).

empírica. Ela penetra sempre num outro mundo, mas este outro mundo é acessível à arte unicamente em transposições simbólicas. (Berdiáev apud CAVALIERI; VÁSSINA, 2005, p. 105)

Nesse sentido, Vassíli Tolmatchov atenta para a etimologia do termo: *simbolon* significa ligar, de modo que, o símbolo é a manifestação da ligação entre o imperfeito e o ideal, ou, mais precisamente, “é um atributo da aspiração à beleza superior” (TOLMATCHOV, 2005, p. 20). Peterson, ao tratar das ideias do escritor e filósofo Dmitri Merejkóvski, afirma que ele rejeita a noção de “exatidão fotográfica” nas artes e defende o emprego de alusões, sugestões, nuances elusivas. Merejkóvski elenca os três elementos mais importantes para a arte simbolista: conteúdo místico, símbolos e ampliação da sensibilidade artística (PETERSON, 1993, p. 16).

Viatchesláv Ivánov, por sua vez, defende o realismo na arte como sendo a representação dos objetos em sua essência. Assim, o artista é receptivo em relação ao seu objeto e não lhe impõe sua subjetividade. Ao tratar de Shakespeare, afirma que “ele é o vidente dos mistérios do mundo terrestre e clarividente do mundo espiritual” (IVANOV, 2005, p. 208). Ainda com as ideias de Ivánov, a interpretação vygotskiana encontra outras afinidades, por exemplo, no que diz respeito à concepção de mito em literatura. Vygótski resume sua proposta como uma tentativa de interpretar a tragédia como mito, e, retomando precisamente Ivánov, lembra que “aqui o símbolo não é uma alegoria mas uma realidade” (VIGOTSKI, 1999, p. XXIX). As fontes de tal proposta podem ser encontradas na seguinte passagem do teórico simbolista:

O simbolismo realista abrirá um mito no símbolo. Somente do símbolo, entendido como realidade, o mito pode crescer como uma espiga da semente. Porque o mito é a verdade objetiva sobre a existência. O mito é a forma mais pura da poesia de assinalação. Não é por acaso que, segundo Platão, na harmonia do mundo antiindividualista, desejado por ele, a tarefa do poeta é “criar os mitos se ele quiser ser poeta”. (IVANOV, 2005, p. 220)

Outro ponto importante que subjaz a crítica de Vygótski refere-se à concepção da arte em sua relação com a representação do social. Considerando a tradição literária e crítica que

prevaleceu ao longo do século XIX na Rússia, é preciso ressaltar o fato de que o simbolismo promoveu a independência da literatura de sua função de retratar o social, além de reestruturar a concepção de forma literária. Andrei Biély afirma em tom de manifesto: “Só protestamos contra a afirmação de que o dever da literatura é fotografar o cotidiano [...] É ingênua a redução das tarefas da literatura à ilustração de tratados sociológicos” (BIÉLY, 2005, p. 251). Segundo Peterson, os simbolistas da revista *Mir iskusstva* “evitavam comentários sociais ou políticos em suas obras de arte e frequentemente centravam sua atenção no ‘como’ da arte, ao invés do ‘o quê’” (PETERSON, 1993, p. 39). O objeto da arte simbolista permanece sendo o real, mas aqui ele já é outro, encontra-se na esfera do *a realibus ad realiora* (“do real ao mais real”, cf. IVANOV, 2005, p. 229) e a poesia é concebida como o meio de desvelá-lo: “a arte é o único meio de conhecimento. O conhecimento sensorial é impossível, e a função da ciência é apenas trazer uma certa dose de ordem para o caos dos fenômenos incognoscíveis” (POMORSKA, 1972, p. 78). Para que se atinja semelhante objetivo cognitivo, é fundamental não o conteúdo artístico *per se*, mas a forma artística: “A teoria simbolista revoga o dualismo de ‘forma e conteúdo’, de *signum* e *signatum*. O signo adquire ele mesmo seu próprio ‘significado’ e deve ser considerado juntamente como ‘conteúdo’ que reflete” (POMORSKA, 1972, p. 83).

Ainda no contexto cultural contemporâneo ao texto de Vygótski, é preciso levar em conta um fato de grande importância na história das relações entre a cultura russa e a tragédia shakespeariana em questão. Trata-se da montagem concebida por Gordon Craig realizada pelo Teatro de Arte de Moscou em 1912. Ao tratar do trabalho com o diretor inglês, Konstantin Stanislávski enfatiza o papel do primeiro na identificação de problemas na tradução russa existente, os quais induziam a interpretações equivocadas (particularmente sobre o caráter da mãe de Hamlet, Gertrudes, e sobre a loucura do príncipe), como é possível observar na seguinte passagem:

Craig ampliou consideravelmente o conteúdo interior de *Hamlet*. Para ele, este é o melhor dos homens, que passa pela terra como uma vítima expiatória. Hamlet não é um neurastênico, e muito menos um louco; porém se tornou diferente dos outros homens porque por um instante olhou para o lado oposto da vida, para o mundo do Além, no qual penava o pai, e a partir desse momento real, a realidade passou a ser outra para ele. Pôs-se a escrutá-la tentando decifrar o mistério e o sentido da existência; o amor, o ódio e todos os convencionalismos da vida cortesã adquiriram para ele um sentido novo, enquanto o problema, superior às forças de um simples mortal, depositado sobre seus ombros pelo pai atormentado, o levava à perplexidade e ao desespero. (STANISLAVSKI, 1983, p. 457-8)

Todos os pontos apresentados por Stanislávski nesse excerto encontram-se refletidos na análise de Vygótski: a recusa à loucura, o mundo do Além *versus* o mundo cotidiano, a realidade da experiência de olhar para esse mundo do Além. Em outros momentos, o diretor russo ainda trata do misticismo que envolve a aparição do pai de Hamlet e sua busca por decifrar o mistério da existência, aspectos igualmente importantes na interpretação vygotskiana. A tarefa de montar *Hamlet* é assim resumida por Stanislávski: “A ideia matriz deve ser o conflito entre dois princípios que se destroem reciprocamente, o espírito em oposição à matéria. E nossa tarefa é encontrar no palco, em toda peça, um tom para a matéria e um tom para o espírito” (apud AMIARD-CHEVREL, 1979, p. 272). Como foi visto, a noção de conflito, de luta e destruição entre dois planos é o aspecto mais fundamental da leitura vygotskiana, de modo que o ensaio como um todo revela-se também um produto do intenso diálogo do autor com as apreensões contemporâneas da tragédia shakespeariana, um porta-voz daquele *Zeitgeist*, não obstante toda argumentação em defesa de uma crítica de cunho estritamente pessoal.

Kozulin sugere ainda outra possibilidade de leitura do ensaio vygotskiano, uma vez que, segundo o autor, ele pode ser considerado um “caso de psicologia fenomenológica ou existencial *par excellence*” (KOZULIN, 1990, p. 51). Assim, propõe-se, aqui, desenvolver essa leitura por meio da identificação de pontos de contato entre a proposta de crítica lançada por Vygótski no ensaio sobre *Hamlet* e alguns dos fundamentos da estética fenomenológica, conforme proposições de Mikel Dufrenne (1910-1995) e Moritz Geiger (1880-1937). No caso

desses dois autores, a discussão será baseada nos textos “A crítica literária: estrutura e sentido” e “Crítica literária e fenomenologia”¹⁴ de Dufrenne e “A estética fenomenológica” (1925) de Geiger.

Um primeiro ponto de contato pode ser delineado a partir da própria denominação da proposta vygotskiana como “crítica do leitor”. Para Dufrenne, apesar de a crítica literária ter se institucionalizado e da pretensão do crítico em se apresentar como homem de ciência, “todo leitor é um crítico em potencial” (2002, p. 169). Tanto Vygótski quanto Dufrenne partem da capacidade humana de emitir juízos, que precede e é pressuposto para a crítica institucionalizada. Porém, como será visto, nos dois casos a atividade crítica será reestruturada, seus objetivos redesenhados e, então, outras intersecções entre o autor russo e a fenomenologia poderão ser identificadas.

Geiger estabelece uma classificação que diferencia Estética como ciência autônoma, disciplina filosófica e terreno de aplicação de outras ciências, por exemplo, da psicologia (GEIGER, 1958, p. 86). Pode-se dizer que Vygótski faz suas reflexões no campo da Estética como ciência autônoma, uma vez que se ocupa de uma obra em particular sem pretender fazer reflexões de cunho geral sobre a arte ou aplicar conhecimentos da Psicologia ao objeto artístico. Isso também é válido para a relação entre autor e obra. Para Dufrenne, a tendência biografizante “procura fora da obra elementos de informação sobre o autor e termina por reter da obra só o que permite compreender o autor ou verificar uma teoria geral da criação” (DUFRENNE, 2002, p. 194). Observe-se, contudo, que nem Vygótski nem os referidos teóricos da fenomenologia negam a noção de autoria, mas perscrutam-na naquilo que a obra apresenta. Para Dufrenne, o autor não é a verdade da obra, mas tem sua verdade *na obra* (2002, p. 183).

¹⁴ Respectivamente: “Structure et sens. La critique littéraire” (originalmente publicado na *Revue d’Esthétique*, em 1967) e “Critique littéraire et phénoménologie” (originalmente publicado na *Revue Internationale de Philosophie*, em 1964).

Sobre o papel do leitor/crítico em Vygótski é possível apontar um paralelo com a definição de Dufrenne da atividade crítica como “co-devaneio e decifração”, que atualiza o sentido primeiro das imagens ou das narrativas, de tal forma que “a aventura do crítico renova a do escritor” (DUFRENNE, 2002, p. 185). Essa possibilidade de renovação de que fala Dufrenne, relaciona-se com a concepção vygotskiana sobre a inesgotável diversidade simbólica do objeto artístico. Para Dufrenne, a leitura é uma concretização que faz da obra aquilo que ela quer ser, isto é, um objeto estético correlato a uma consciência viva (DUFRENNE, 2002, p. 192). Esse propósito identificado à arte de ser um objeto *para* uma consciência pode ser aproximado à noção vygotskiana de que a obra é uma possibilidade realizada, pois, em ambos os casos, revela-se uma visão não imanentista do objeto artístico. O mesmo se verifica em Geiger, para quem “A estátua não tem significação estética enquanto bloco real de pedra, mas como o que nela se dá ao contemplador [...] O que importa é a aparência e não a realidade.” (GEIGER, 1958, p. 88).

O status que a obra ganha na crítica vygotskiana pode ser visto como paralelo à atitude fenomenológica de enxergá-la como fenômeno. Dufrenne lembra que a palavra de ordem da fenomenologia é voltar às próprias coisas. Para ele, a contribuição dessa filosofia ao estudo da arte consiste justamente em propor uma volta à obra para descrevê-la, dizer o que ela é (DUFRENNE, 2002, p. 191). Nesse sentido, Dufrenne sugere uma analogia, ainda que não identidade, entre a atitude estética e a redução fenomenológica¹⁵. Para Geiger (1958, p. 90), voltar aos elementos que compõem a obra de arte como fenômeno pode ser a chave para a construção da Estética como ciência autônoma. Sobre a relação da Estética com outros campos do saber, ressalta:

¹⁵ Langdrige define redução fenomenológica como o procedimento metodológico que facilita o retorno às coisas em seu aparecimento. Ela exige do pesquisador que: 1) descreva ao invés de explicar; 2) horizontalize a experiência, sem produzir hierarquias de significados; 3) verifique a experiência com os dados oferecidos à percepção (LANGDRIDGE, 2008, p. 1130).

É questão de aprender a entrever retamente os elementos que importam; de não deixar-se desviar por pontos de vista secundários nem por prejuízos; de ater-se efetivamente aos fenômenos e só aos fenômenos. Semelhante aprendizagem não se pode conseguir, todavia, assistindo a cursos de Estética ou Psicologia, nem apropriando-se de opiniões alheias ou de conhecimentos históricos, mas unicamente por atividade própria, por análise própria. (GEIGER, 1958, p. 98)

Verifica-se, nessa passagem, grande proximidade entre a atitude estética proposta por Geiger e a recusa de Vygótski a fazer a “crítica dos críticos”. As reflexões da estética fenomenológica também tangenciam a questão das limitações da atividade do crítico e da irreduzibilidade da arte ao racional. Para Dufrenne, o sentido da arte se dá antes para o sentir do que para o pensar, ele “habita a palavra como a essência do fenômeno: ele está ali, preso nas palavras, mas não lhes pode ser arrancado para ser traduzido ou conceitualizado” (DUFRENNE, 2002, p. 197), ou ainda “o sentido da obra consiste em não ter sentido; o seu ser está além de toda determinação, não numa positividade gloriosa, mas na incessante negação de toda positividade” (DUFRENNE, 2002, p. 198). Vygótski, ao negar a interpretação e optar por realizar um esforço que seja, antes de tudo, analítico e que esteja inteiramente preso à obra, aproxima-se da concepção de Geiger de que a Estética como ciência autônoma, ao tratar da estrutura dos objetos estéticos e dos valores que o determinam como tais, deve realizar a análise do próprio objeto e apoiar-se inteiramente em um *objetivismo*¹⁶ (GEIGER, 1958, p. 91).

Também Dufrenne enfatiza a impossibilidade de encerrar o sentido da arte e seu caráter mítico: “Toda grande obra é um mito, o desabrochamento de um símbolo no mundo. E se o símbolo dá a pensar, como diz Kant, ele também se recusa ao pensamento” (DUFRENNE, 2002, p. 197-8). Para Vygótski, a obra como mito impõe uma realidade que o leitor tenta tatear, mas que jamais poderá objetivar definitivamente, pois sua objetivação é a própria obra.

¹⁶ Essa noção de objetivismo ganha ainda mais força nos escritos posteriores de Vygótski, uma vez que, em *Psicologia da Arte* (1925), abandona a terminologia da “crítica do leitor” e passa a denominar seu método de “objetivo analítico”.

Outra particularidade do método fenomenológico, ressaltada por Geiger, consiste no fato de que ele não extrai normas e leis de um pressuposto supremo, mas busca a essência geral no caso particular (GEIGER, 1957, p. 94). Ainda para esse autor, tal essência geral deve ser apreendida não por dedução, nem por indução, mas por intuição, que se realiza mediante exame detido da obra. Assim, ao associar intuição e objetivismo, Geiger evita incorrer em qualquer dos extremos, isto é, de um lado o impressionismo crítico e, de outro, o total desatrelamento entre objeto artístico e sujeito que o contempla. A visão de Vygótski sobre o trágico em *Hamlet* está próxima do pressuposto fenomenológico de buscar o geral no particular. Ao defini-la como “a tragédia das tragédias”, Vygótski afirma que nela “há tudo o que na tragédia constitui a tragédia; o próprio princípio trágico, a própria essência da tragédia, sua idéia, seu tom” (VIGOTSKI, 1999, p. 3).

Considerando que o objetivo do trabalho do crítico-fenomenólogo é deter-se no objeto artístico de modo a apreender sua essência, Dufrenne iniciou um debate com correntes estruturalistas sobre a possibilidade de se estudar exclusivamente os elementos e estruturas que articulam a obra, desprezando-se o sentido (DUFRENNE, 2002, p. 175). O autor defende que, “O escritor não fala para falar [...] para prestar homenagem a esse novo deus que é a linguagem, ele fala para dizer alguma coisa: ele é sempre, em qualquer grau, escritor. A linguagem é uma ferramenta para o escritor” (DUFRENNE, 2002, p. 181). Essa pressuposição de que a obra tem um sentido aparece fortemente no objetivo de Vygótski com seu estudo sobre *Hamlet*, como se pode ver na seguinte passagem:

Com isso, esperamos atingir o espírito geral da peça, compreender todas as tragédias particulares das quais se constitui nossa peça e que *em um* aspecto se voltam todas para o foco interno, para o centro da tragédia; encontrar esse centro, esse ponto em torno do qual toda ela gira; entender e elucidar os “caracteres” das personagens; esclarecer o mecanismo do desenrolar dos acontecimentos na peça e, por último – o que sintetiza tudo isso – perquirir o “sentido” geral da tragédia, apreendê-la e substituir suas “palavras” pelo “resto” (VIGOTSKI, 1999, p. 11)

Vygótski não avança na seara do misticismo, não enfoca a obra do ponto de vista metafísico, mas, entende que esse segundo sentido “é dado na própria tragédia, ou melhor, existe nela, no desenrolar de sua ação, no seu tom, nas suas palavras [...] É a base subjacente da tragédia, sua fonte trágica” (VIGOTSKI, 1999, p. 8-9). Com intento de introduzir a análise que se segue, afirma: “é por isso que, nas linhas subseqüentes, eivadas de uma profunda sensação desse ‘segundo sentido’ da tragédia, não diremos uma única palavra diretamente sobre ele. Basta apenas perquiri-lo na própria peça, estudar as suas fontes *trágicas* subjacentes” (VIGOTSKI, 1999, p. 9).

De modo semelhante, Dufrenne entende que o sentido da linguagem na literatura não se dá *pelas* palavras, mas *nelas*. Dessa forma, a compreensão do estilo e da estrutura formal é essencial para se chegar ao sentido. Ao crítico cabe a tarefa de esclarecer o sentido, de comunicar sua experiência de leitor. Para Dufrenne, “o crítico não se acrescenta à obra, mas acrescenta a obra a si mesmo” (2002, p. 201), ele deve tratar a obra como sua própria norma, ou seja, “deixar a obra ser é, portanto, a tarefa do crítico. E não é uma tarefa fácil” (p. 203).

Por fim, o esboço desses paralelos entre a “crítica do leitor” de Vygótski e a estética fenomenológica de Dufrenne e Geiger buscou mostrar a possibilidade de se estabelecer um diálogo entre as duas propostas, sem, é claro, pretender determinar uma identificação plena entre ambas. É fundamental sublinhar o fato de que Vygótski escreveu seu ensaio entre 1915 e 1916, sob a atmosfera do simbolismo russo, das ideias de Viatchesláv Ivánov e Nikolai Berdiáev, por exemplo, e da histórica montagem de Gordon Graig no Teatro de Arte de Moscou em 1911. Esse contexto marcou fortemente a impressão vygotskiana sobre a tragédia de Shakespeare. Por outro lado, questões cruciais dos textos de Dufrenne e de Geiger, que dizem respeito à instituição de uma Estética como campo autônomo e o embate com o Estruturalismo, não são centrais para as reflexões de Vygótski no referido ensaio. Somente anos depois, já preocupado em formular um programa de Psicologia da Arte, o autor russo ampliará seu

espectro de preocupações e travará intenso diálogo com diferentes vertentes estéticas existentes (Psicanálise, Formalismo e a teoria de Potiebníá) na elaboração de *Psicologia da Arte* (1925). Assim, não obstante a distância cultural e temporal entre as propostas, o que se procurou demonstrar foi a existência de afinidades sobretudo metodológicas.

2.2

EM BUSCA DO LUGAR DA PSICOLOGIA NOS ESTUDOS SOBRE ARTE

Comentário sobre *Psicologia da arte* (1925)

A cultura, porque é trabalho e projeto, transforma, conservando, o ímpeto que levaria à efusão imediata dos afetos. Assim sendo, como poderia ser translúcido o resultado de um percurso cuja natureza lembra menos a rota batida que o labirinto?

Alfredo Bosi¹⁷

Vygótski dedicou-se à elaboração de *Psicologia da arte*, sua tese de doutorado, durante o período em que ficou afastado de outras atividades acadêmicas em decorrência de uma crise de tuberculose, em 1925. A defesa da tese, contudo, não ocorreu devido ao agravamento de sua condição física, mesmo assim, o título foi-lhe concedido (VYGODSKAIA; LIFANOVA, 1999a, p. 68). O produto final reflete o diálogo de Vygótski com os mais diferentes interlocutores, de diversas áreas do conhecimento: filosofia, sociologia, história da arte, teoria literária, psicologia etc. Observamos um pensador maduro, capaz de articular linhas de pensamento distintas, destrinchá-las, rebatê-las e oferecer uma visada original sobre o problema a que se dedica. Como fica evidente já no título, trata-se de um trabalho que pertence declaradamente ao campo da psicologia. Com ele, o autor pretende participar dos debates correntes sobre a questão da arte, além de oferecer, por um lado, uma resposta à crise do subjetivismo, e, por outro, ao reducionismo da reflexologia:

A busca da superação dos limites precários do subjetivismo determinou igualmente os destinos do estudo das artes e da psicologia na Rússia durante esses anos. Essa tendência para o objetivismo, para um conhecimento científico-natural, materialista e exato em ambos os campos, criou o presente livro. (VIGOTSKI, 2001, p. 1)

¹⁷ BOSI, 2003, 461-2.

Dois aspectos são particularmente marcantes no estudo vygotskiano. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que, para o autor, a obra de arte é sempre texto, palavra poética, ou seja, é considerada em sua materialidade específica (IAROCHEVSKI, 1998, p. 414). Em sua tentativa de criação de uma psicologia objetiva da arte foi essencial o surgimento do Formalismo Russo no horizonte dos estudos literários. Considerando a realidade objetiva da arte, sua forma, a proposta de Vygótski é investigar suas implicações para a psicologia, algo que lembra o que Frayze-Pereira chama de “psicologia implicada”¹⁸, em oposição à tradicional “psicologia aplicada” à arte. Segundo Iarochévski, foi Vygótski quem, pela primeira vez, apresentou a questão da psicologia da forma e demonstrou que “nenhuma tentativa de aproximação do fenômeno da cultura de um ponto de vista estrutural pode prescindir da análise das funções psicológicas desse fenômeno” (1998, p. 415). Ainda sobre a originalidade deste estudo, Veresov afirma:

Ele acreditava que, na arte, no texto artístico, a própria textura dos objetos estéticos está ligada a elementos psicológicos. A ideia de que um fenômeno artístico, cultural tem sua própria *psicologia*, independente do leitor ou do espectador, era bastante nova e mesmo inesperada. (VERESOV, 1999, p. 91)

O primeiro tema debatido por Vygótski é a distinção, estabelecida por Fechner¹⁹, entre “estética de cima para baixo” (ou seja, baseada em princípios filosóficos gerais) e “estética de baixo para cima” (ou seja, que se sustenta no exame, por vezes empírico, de objetos artísticos e do receptor). Enquanto a primeira vertente está fundada na filosofia, a segunda busca seu fundamento na psicologia, com o surgimento da estética empírica em contraposição à estética

¹⁸ “Com efeito, trabalhando especificamente no campo das Artes Plásticas, a Psicanálise que exercitamos, compatível com a Arte, não é aplicada, mas implicada, isto é, derivada das artes ou engastada nelas, pois não é uma forma a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais.” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 23)

¹⁹ Gustav Theodor Fechner (1801-1887) foi um psicólogo experimental alemão. Desenvolveu estudos de psicofísica e também experimentos no campo da estética.

especulativa do idealismo pós-kantiano. Para Volkelt²⁰, por exemplo, “A psicologia deve ser tomada como fundamento da estética [...] a meta mais imediata, mais premente da estética não são, evidentemente, as construções metafísicas, mas sim a análise psicológica minuciosa e sutil da arte” (Volkelt citado por VIGOTSKI, 2001, p. 8). Vygótski, contudo, mostra-se cético em relação a ambas as abordagens:

A estética de cima hauriu as suas leis e demonstrações da “natureza da alma”, de premissas metafísicas ou construções especulativas. Aí aplicou o estético como qualquer categoria específica do ser, e nem grandes psicólogos como Lipps fugiram a esse destino comum. Enquanto isso, a estética de baixo, transformada numa série de experimentos extremamente primitivos, dedicou-se integralmente à elucidação das mais elementares relações estéticas e não teve condição de colocar-se minimamente acima desses fatos primários que, no fundo, nada dizem. (VIGOTSKI, 2001, p. 8)

Além da psicologia, a sociologia e a história passam a compor mais ativamente o pensamento estético. O materialismo histórico é apontado por Vygótski como uma abordagem sociológica em ascensão e coerente, uma vez que “a arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada uma das funções vitais da sociedade em relação permanente com os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto” (VIGOTSKI, 2001, p. 9). Plekhánov e Lunartchárski são citados como autores que ressaltam importância da psicologia para essa nova estética materialista²¹. Baseado nas ideias do primeiro, Vygótski chega ao conceito de “psiquismo do homem social”, que pode ser definido como “o subsolo de todas as ideologias, [que] determina e condiciona a arte” (VIGOTSKI, 2001, p. 11). É a partir desse ponto de vista que, segundo Vygótski, a sociologia marxista se mostra capaz de superar a dicotomia entre psicologismo e antipsicologia nos estudos sobre arte. A psicologia

²⁰ Johannes Volkelt (1848-1930), filósofo alemão.

²¹ Cf. “Para Lunatchárski, a estética é simplesmente um dos ramos da psicologia” (VIGOTSKI, 2001, p. 09) e “Ninguém, como Plekhánov, explicou com tanta clareza a necessidade teórica e metodológica do estudo da psicologia para uma teoria marxista da arte. Segundo ele, ‘todas as ideologias têm uma raiz comum: a psicologia de dada época’” (VIGOTSKI, 2001, p. 10).

se faz relevante, visto que a arte sistematiza o campo do sentimento, contudo a troca não se limita ao indivíduo e a obra, descolados do mundo social:

Os indivíduos nunca agem sozinhos, estão sempre operando dentro de canais culturais e históricos de prática que medeiam sua percepção da realidade, suas crenças sobre a direção geral da atividade humana, sua apropriação dos instrumentos culturais com os quais entram em contato e agem no mundo, sua leitura dos signos que estruturam sua prática cotidiana e sua visão de mundo que se desenvolve pela atividade inter-relacionada em cada uma dessas práticas. (SMAGORINSKY, 2011, p. 322)

A abordagem psicológica marxista não é coletivista, ela busca investigar a interação de psicologias individuais, e, portanto, seu objeto é o psiquismo social e não a ideologia. Vygótski é enfático ao afirmar que, embora tenha em vista o condicionamento social do psiquismo, não é o social propriamente que constitui o objeto da psicologia marxista: “O psiquismo, estudado pela psicologia social, é precisamente a psicologia de um indivíduo particular, aquilo que ele tem na cabeça. Não existe nenhum outro psiquismo. Tudo o mais é metafísica ou ideologia” (VIGOTSKI, 2001, p. 14).

No que diz respeito à criação, Vygótski articula os âmbitos individual e social ao identificar a importância tanto da autoria individual quanto da tradição literária para esse processo (VIGOTSKI, 2001, p. 16). Em seguida, o autor volta à questão da emoção estética, destacando seu caráter incompreensível, inconsciente e oculto para o receptor: “A própria emoção continua um enigma para nós. A arte consiste justamente em esconder a arte, como diz um provérbio francês”²² (VIGOTSKI, 2001, p. 18). Acerca da estética experimental, Vygótski identifica os seguintes problemas: 1) ela começa pelo fim (prazer estético), ignorando o processo; 2) é incapaz de distinguir a emoção estética da emoção comum; 3) parte da premissa de que a emoção estética complexa surge de pequenos prazeres estéticos particulares

²² Referência a Joseph Joubert (1754-1824), ensaísta francês. A frase “L’art est de cacher l’art” está na carta de Joubert à Madame de Beaumont de 12 de setembro de 1801 e tornou-se um provérbio.

(VIGOTSKI, 2001, p. 19). Resistente a todo tipo de reducionismo, Vygótski busca uma posição equidistante entre empirismo e metafísica, entre estudar exclusivamente a recepção ou a criação, e aponta um novo método para os estudos de psicologia da arte. Com base na classificação de Müller-Freienfels²³, enquadra sua proposta na categoria de “método objetivamente analítico”. Vale retomar as palavras do próprio Vygótski para definir sua proposta e seu objeto de estudo:

O método analítico objetivo toma como base e ponto de partida da pesquisa a *diferença* que se verifica entre o objeto estético e o não-estético. Os elementos da obra de arte existem antes dele, e o seu desempenho já foi mais ou menos estudado. O fato novo para a arte é o modo de construção desses elementos. [...] Eis por que a forma é o objeto de análise; é ela o que distingue a arte da não-arte: todo conteúdo da arte é possível também como fato absolutamente extra-estético. (VIGOTSKI, 2001, p. 342)

No que se refere à execução de tal metodologia, afirma:

[...] o psicólogo é levado a recorrer mais amiúde precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte, e com base nelas recriar a psicologia que lhes corresponde, para ter a possibilidade de estudar essa psicologia e as leis que a regem. Além disso, toda obra de arte é vista naturalmente pelo psicólogo como um sistema de estímulos, organizados consciente e deliberadamente com vistas a suscitar resposta estética. Ao analisarmos a estrutura dos estímulos, recriamos a estrutura da resposta. Isto pode ser explicado com o exemplo mais simples. Estudamos a estrutura rítmica de algum trecho de discurso, lidamos o

²³ Richard Müller-Freienfels estabelece uma classificação de métodos em sua obra em três volumes *Psicologia da arte* de 1912. São elencados 5 métodos: 1) experimental: busca, sem alcançar muito sucesso, definir o prazer universal de certas formas, cores e ritmos. “Seus resultados são melhores quando ignora os problemas estéticos centrais da resposta emocional, e enfatiza as condições aperceptivas da experiência estética” (MUNRO, 1948, p. 230); 2) método questionário: pode ser oral ou escrito, o autor exalta como sendo superior ao método experimental; 3) método individual-psicológico, estuda o artista individualmente e em profundidade e exige uma análise psicológica da natureza do prazer artístico, isto é, da peculiaridade do comportamento receptivo em artistas e críticos em relação a outros aspectos de suas personalidades. Esse método não se restringe à psicanálise. Para o autor é importante a comparação entre indivíduos e grupos para melhores resultados (método diferencial); 4) método patológico: forma especial da psicologia individual. “[...] o temperamento artístico frequentemente será melhor compreendido quando se sabe interpretar certos sintomas patológico [...] Embora seja, na minha opinião, inteiramente equivocado aproximar o talento criativo e insanidade” (Freienfels apud MUNRO, 1948, p. 232); 5) método objetivo analítico: “envolve o estudo de obras de arte de todos os períodos e povos, numa tentativa de definir os estados e funções mentais que as causaram e as quais ele tende a produzir. [...] É importante buscar em todas as expressões da vida mental de um grupo ou período por alguma atitude espiritual comum. Isso pode se manifestar no pensamento político, econômico e científico. O estudo objetivo de tais fenômenos é promissor, mas precisa ser aplicado com grande cuidado crítico.” (MUNRO, 1948, p. 232). A base do trabalho de Müller-Freienfels, no entanto, é o método comparativo, que inter-relaciona todos os outros.

tempo todo com fatos não psicológicos, mas ao analisarmos essa estrutura rítmica do discurso como orientada de diversos modos para suscitar uma resposta correspondentemente funcional, através dessa análise e com base em dados plenamente objetivos recriamos alguns traços da resposta estética. Além disso, é evidente que, assim recriada, a resposta estética será absolutamente impessoal, ou seja, não pertencerá a nenhum indivíduo em particular nem refletirá nenhum processo psíquico individual em toda a sua concretude, pois isso será apenas um mérito dela. Esta circunstância nos ajuda a estabelecer a natureza da resposta estética em sua forma genuína, sem misturá-la com todos os processos casuais de que ela se cerca no psiquismo individual. Esse método nos garante ainda suficiente objetividade dos resultados obtidos e de todo o sistema de pesquisa, porque ele parte sempre do estudo de fatos sólidos, que existem objetivamente e são levados em conta. O sentido geral desse método pode ser expresso na seguinte fórmula: da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da sua estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento de suas leis gerais. (VIGOTSKI, 2001, p. 26-27)

Tais excertos evidenciam a influência de muitas das preocupações e orientações disseminadas pelos autores do Formalismo Russo, em especial no que se refere à centralidade da forma artística para a análise. A diferenciação entre estético e não estético, ficou marcada nos estudos literários de Jakobson por meio do conceito de *literaturnost'* (literariedade, característica própria daquilo que é literário). A objetividade material que embasa a análise, as “provas materiais” de que fala Vygótski, é outro aspecto compartilhado com os formalistas. A investigação é pautada pela estruturação do material na obra. Ainda que o material tenha origem exterior e seja anterior à obra, o interesse do estudioso se concentra na organização formal dos elementos; não cabem aqui, portanto, explicações exteriores, tomadas de outros campos (como história, psicologia e biografia do autor). Além disso, encontra-se em Vygótski a ideia de que a composição artística é organizada de modo consciente e regida por leis, ou seja, não é aleatória.

Outro ponto de destaque do raciocínio vygotskiano refere-se à ênfase na reação estética e na compreensão de que ela é produto da estrutura poética. Não se trata aqui de uma resposta individual, que possa ser aferida de modo empírico e que reflita processos e conteúdos psicológicos subjetivos, mas de um resultado funcional, estritamente ligado à obra, que o

pesquisador infere a partir da estrutura formal. A psicologia da arte aqui proposta pertence ao campo da psicologia social marxista de que fala Vygótski no início do capítulo, ou seja, permanece vigente o interesse pelo indivíduo, ou homem social, e seu psiquismo, uma vez que a reação estética só se realiza efetivamente no receptor. Contudo, na elaboração de uma psicologia *da arte*, Vygótski mostra-se atento às características intrínsecas a ela. Por se tratar de um produto específico do psiquismo social, a criação de objetos artísticos conjuga inúmeros fatores externos e dá origem a algo novo, que se relaciona somente de forma *mediada* com tais fatores.

A discussão dos postulados formalistas é feita em capítulo à parte, porém, já nessas linhas gerais de sua proposta, verifica-se forte influência dos conceitos elaborados por Chklóvski, Eikhebaum, Jakobson e outros. O principal ponto de divergência entre eles está no antipsicologismo dos formalistas, já que Vygótski entende que para cada obra de arte existe uma psicologia correspondente. Essa perspectiva é absolutamente central para Vygótski e é crucial para compreender sua articulação entre arte e psicologia. Já não se trata da psicologia dos manuais, que se aplica à literatura, mas uma psicologia fundada na ficcionalidade e constituída a partir dos elementos estruturais da obra.

Após apresentar em linhas gerais sua visão sobre a psicologia social e introduzir sua proposta de psicologia da arte, Vygótski discute três importantes abordagens a esse tema: arte como conhecimento, arte como procedimento (Formalismo) e Psicanálise.

a) Arte como conhecimento

Essa abordagem tem como ponto de partida as ideias de Humboldt²⁴ e foi desenvolvida na Rússia pelo filólogo Aleksandr Potebniá (1836-1891). Suas origens remontam à Antiguidade

²⁴ Wilhelm Von Humboldt (1767-1835), linguista alemão. Sua filosofia da linguagem partia do princípio de que “a formação dos instrumentos linguísticos é a formação de conexões, de *symploké* (como dizia Platão); portanto a linguagem não é um complexo atomístico de palavras, mas é discurso organizado” (ABBAGNANO, 2007, p. 715).

e considera que “a arte é o conhecimento da sabedoria e tem como um dos seus fins principais pregar lições de moral e servir de guia” (VIGOTSKI, 2001, p. 32). Segundo essa teoria, a palavra é constituída por três elementos básicos: 1) a forma sonora externa; 2) a imagem ou a forma interna; 3) o significado. A forma interna corresponde ao significado etimológico, por meio do qual a palavra adquire a possibilidade de significar o conteúdo nela inserido (VIGOTSKI, 2001, p. 32). De acordo com Fizer, a forma externa é objeto da percepção sensória, ao passo que a forma interna e o significado são objetos da cognição: “a forma externa da arte poética, para ser significativa, deve objetivar em si a imagem artística, e, assim, ser uma indicação do pensamento ou significação pretendidos” (FIZER, 1982, p. 13). A forma interna, aplicada à obra de arte, refere-se à representação simbólica da realidade. Vygótski cita Potebniá para elucidar como essas categorias, pensadas para a palavra, podem ser transpostas para a escultura, como no exemplo de uma estátua de mármore (forma externa) de uma mulher com uma espada (forma interna) representando a justiça (conteúdo) (VIGOTSKI, 2001, p. 34).

Para esta vertente, arte e ciência podem ser equiparadas. Ambas são formas de conhecimento que se distinguem apenas por suas metodologias próprias. Vygótski cita a distinção de Ovsianiko-Kulikovski entre artes intelectuais, cujo processo espiritual passa pelas seguintes etapas: imagem – ideia – emoção, e as artes emocionais, cujo processo é: forma externa – emoção – forma externa convertida em símbolo de ideia para o sujeito – emoção intensificada (VIGOTSKI, 2001, p. 42). Segundo Vygótski, ambas as fórmulas são falsas; para ele, o processo desencadeado pela percepção da arte pode ser resumido como: “da *emoção da forma* a algo que a sucede. Em todo caso, a emoção da forma é o momento inicial, o ponto de partida sem o qual não ocorre nenhuma interpretação da arte” (VIGOTSKI, 2001, p. 43).

Para Potebniá, o procedimento central das artes é a metáfora, já que toda manifestação artística implica em “querer dizer algo”, isto é, em um significado que está “por trás” daquilo que está dito. Em contraposição a esse pensamento, Vygótski ressalta a impossibilidade de se

depreender conhecimentos objetivos tomando a obra de arte ao pé da letra. E mesmo que se ultrapasse a camada mais superficial de interpretação e se enfatize a capacidade metafórica da arte, Vygótski sustenta que “[...] a obra de arte em si nunca pode ser responsabilizada por aquelas ideias que dela possam resultar” (VIGOTSKI, 2001, p. 48). Além disso, segundo Potebniá, a imagem é mais simples e clara do que aquilo que ela explica, uma vez que a figuração serve para aproximar a imagem da nossa compreensão, facilitando-a. Essa ideia é refutada por Chklóvski e pelo próprio Vygótski, que acrescenta ainda que todo enigma caminha do mais simples para o mais complexo e que a imagem poética não propicia uma representação evidente, ao contrário, nos desvia dela (VIGOTSKI, 2001, p. 52-3). Assim, a máxima do pensamento de Potebniá, segundo a qual “arte é pensar em imagens” é desconstruída por Vygótski, uma vez que ela não desvela a especificidade do campo artístico, isto é, não diferencia a operação do pensamento suscitada pela arte da cognição em geral. Além disso, a metáfora (criação de imagens), como já apontara Chklóvski, não é indicio exclusivo de poeticidade, e portanto, não diferencia o uso comum e o poético da linguagem. Assim, Vygótski conclui a discussão ressaltando a importância de não se perder de vista a especificidade da arte, que só poderá ser descoberta na obra, e não *através* dela:

A arte é trabalho do pensamento, mas de um *pensamento emocional inteiramente específico*, e mesmo fazendo esse adendo nós ainda não resolvemos o problema que se nos coloca. Precisamos não só elucidar com inteira precisão o que distingue as leis do pensamento emocional dos demais tipos desse processo, precisamos avançar e mostrar o que distingue a psicologia da arte de outras modalidades do mesmo pensamento emocional. (VIGOTSKI, 2001, p. 57, grifo nosso)

Enquanto não aprendemos a separar os procedimentos complementares da arte, através dos quais o poeta reelabora o material que tirou da vida, continua metodologicamente falsa qualquer tentativa de conhecer seja o que for *através da obra de arte*. (VIGOTSKI, 2001, p. 58)

b) A arte como procedimento

Nos anos 10 do século XX, o movimento formalista começa a se estabelecer a partir de dois núcleos: o Círculo de linguística de Moscou, fundado em 1915, e a Sociedade para o estudo da linguagem poética de Petrogrado (OPOIAZ – *Obschestvo Izutchênia Poetítcheskogo Iazyká*), fundada em 1916. Os primeiros teóricos dessa corrente, segundo Eikhbaum, organizaram-se em torno do objetivo de libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas que marcavam o pensamento simbolista sobre a arte (EIKHENBAUM, 1973, p. 35). Os principais alvos dos ataques formalistas foram a filosofia da arte simbolista e a teoria de Potebniá, que, como vimos, tem por mote a ideia de que “arte é pensar em imagens” e, portanto, considera a metáfora como procedimento fundamental da literatura. Para Potebniá, o pensamento por imagens é o traço distintivo da produção literária: “A imagem de Potebniá (tanto quanto a dos românticos) é uma categoria visual, complementada na percepção individual e relacionada com o processo criativo” (POMORSKA, 1972, p. 30). Dessa noção decorrem as ideias de que a imagem facilita a compreensão do conteúdo e, dessa forma, o prazer estético é resultado de uma economia de esforços. Para Chklóvski:

O trabalho de sucessivas escolas de poesia consistiu essencialmente em acumular e tornar conhecidos novos procedimentos de arranjo e organização verbal. Em particular, essas escolas de poesia estão muito mais preocupadas com a disposição do que com a criação de imagens. Na poesia, em que a imagem é dada, o artista não “pensa” em imagens, mas as “recorda” (SHKLOVSKY, 1998, p. 2)

A teoria de Potebniá segue a tradição de Humboldt, isto é, “a trilha romântica da linguística que colocava ênfase nos fatores individuais e criativos no desenvolvimento da linguagem” (POMORSKA, 1972, p. 20). Já os formalistas buscam estabelecer outra distinção entre linguagem *poética* e linguagem *prática*. O grupo se opunha ao “geneticismo” nos estudos literários, uma vez que esta tendência incorporava elementos heterogêneos como a sociologia

e a biografia, ao passo que os formalistas buscaram definir um objeto de estudo que fosse específico ao campo da teoria da literatura (PORMORSKA, 1972, p. 24). Dessa forma, um ponto importante para a constituição da teoria do método formal foi a ênfase no “*produto em si mesmo*, não no *processo* ou a *gênese* desse produto; concentram-se sobre os fatores estritamente literários, artísticos ou linguísticos e não sobre aspectos que estão além da esfera do ‘texto’ em si” (POMORSKA, 1972, p. 29). Não obstante, não se pode dizer que o formalismo coincida com a doutrina do final do século XIX da “arte pela arte”, uma vez que sua estética é descritiva (e não metafísica) e está baseada na ênfase ao objeto literário em suas partes constituintes e na autonomia dos estudos literários (ERLICH, 1981, p. 171).

A peculiaridade da literatura deve ser buscada na própria obra e não no psiquismo do leitor ou do autor, por exemplo, por este motivo, conceitos como os de “intuição”, “imaginação” e “gênio” foram descartados por essa corrente. Para Jirmúnski, a literatura dispõe de “todo um nexo de relações formais e lógicas inerentes à linguagem e impossíveis de serem expressas em qualquer outro campo da arte” (apud ERLICH, 1982, p.174).

Chklóvski enfatiza a necessidade de se diferenciar o uso prático da linguagem do literário. No primeiro caso, a linguagem age como forma de unir objetos, no segundo ela tem por objetivo intensificar a impressão dos sentidos. O uso de imagens deixa de ser central e torna-se um entre outros procedimentos dos quais o artista pode lançar mão. O objetivo do procedimento literário é “intensificar a sensação das coisas” (SHKLOVSKY, 1998, p. 3), sendo que “as coisas” podem ser as próprias palavras de uma obra ou seus sons. Chklóvski rebate a noção de economia de esforços resultante do uso de imagens ao lembrar que as leis que regem o uso prático da linguagem são opostas àquelas que regem seu uso poético, uma vez que “se na ‘prosa’ informativa, a metáfora tem por objetivo aproximar o tema do público [...] na poesia ela serve para intensificar o efeito estético pretendido. [...] a imagem poética ‘torna estranho’ o habitual ao apresentá-lo sob uma nova luz, ao colocá-lo num contexto inesperado” (ERLICH,

1981, p. 176). Essa linha de raciocínio conduz à formulação de um conceito-chave do formalismo: estranhamento.

Esse caráter abstrato do pensamento sugere não apenas o método da álgebra, mas também a escolha de símbolos (letras, e mais precisamente, iniciais). Por meio desse método algébrico de pensamento, os objetos são apreendidos espacialmente, num piscar de olhos. Nós não os vemos, apenas os reconhecemos por suas características primárias. [...] No processo da algebrização, da automatização do objeto, ocorre a maior economia de esforço perceptivo. [...] E então, para fazer retornar a sensação aos nossos membros, para fazer-nos sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra, o homem utiliza a ferramenta da arte. O objetivo da arte é, então, levar-nos a conhecer algo pelo órgão da visão ao invés do reconhecimento. Ao “estranhar” os objetos e complicar a forma, o procedimento da arte torna a percepção longa e “trabalhosa”. O processo perceptivo na arte tem um propósito próprio e deve ser estendido ao máximo. A arte é um meio de vivenciar o processo da criatividade. O artefato em si é totalmente desimportante. (SHKLOVSKY, 1998, p. 5-6)

Desse modo, a imagem, como procedimento artístico, não produz no leitor o reconhecimento daquilo que ela representa, mas permite que o objeto seja percebido de uma forma especial, leva a uma “visão” do objeto (SHKLOVSKY, 1998, p. 10). Ao adentrarem o campo da reação estética, isto é, dos efeitos que a literatura provoca no leitor, os formalistas poderiam ser acusados de subjetivismo ou de “desvio psicológico”. Em resposta a esta possível acusação, Erlich lembra que “a ênfase está localizada não nas associações idiossincráticas do leitor individual, mas nas qualidades inerentes à obra de arte, capazes de suscitar certas respostas ‘intersubjetivas’” (ERLICH, 1981, p. 178-9). Aqui, quando se fala em qualidades inerentes à obra, está subentendido o conceito de “forma”, o qual passa a ocupar o centro das reflexões sobre a arte literária, à ela passa a ser atribuído todo o efeito da arte: “A arte foi declarada *procedimento*, que servia de objetivo a si mesmo, e onde os antigos estudiosos viam complexidade do pensamento os novos viram simplesmente um jogo de forma artística.” (VIGOTSKI, 2001, p. 59). Para Eikhenbaum, os formalistas contribuíram para que se verificasse que “a diferença específica da arte não se expressa nos elementos que constituem a

obra, mas na utilização particular que se faz deles” (EIKHENBAUM, 1973, p. 43-4). Daí decorre a aceção de *material* como tudo aquilo que o artista encontra pronto (palavras, sons, fábulas correntes) e de *forma* como a organização artística desse material. Não se trata, contudo, apenas de opor esses elementos, mas de propor-lhes uma nova elaboração. Nas palavras de Eikhenbaum:

A noção de forma obteve um novo sentido: já não é uma envoltura, mas uma integridade dinâmica e concreta que possui um conteúdo em si mesma, fora de toda correlação. Nesse ponto ocorre a separação entre a doutrina formalista e os princípios simbolistas, segundo os quais “através da forma” deveriam revelar-se alguns aspectos “do fundo”. (EIKHENBAUM, 1973, p. 44-5)

O dinamismo atribuído por Eikhenbaum ao conceito de forma é importante para que não se tenha uma visão simplista do formalismo como uma corrente ocupada somente em estudar o “invólucro”, os aspectos exteriores e desprovidos de sentido e significado. Ao recolocarem o problema da forma e da literariedade sob esse novo prisma, os formalistas buscaram assegurar aos estudos literários o status de campo autônomo. Como observa Erlich, autonomia aqui não significa separatismo, mas a busca da especificidade da arte literária:

Isso significava que a arte é um modo distinto de comportamento humano, não completamente explicável em termos de outras esferas da experiência, ainda que próximas a elas. Implicava a noção de “literariedade” não como um único aspecto pertinente da literatura, nem simplesmente um dos seus componentes, mas uma propriedade estratégica que informa e permeia a totalidade da obra, o princípio da integração dinâmica, ou, para usar um termo da psicologia moderna, uma *Gestaltqualität*. Consequentemente, o “ethos” aparece não somente como uma camuflagem pseudo-realística para o “real”, mas como um elemento *bonafide* da estrutura estética e, como tal, um objeto legítimo do estudo literário, caso ele seja examinado do ponto de vista de sua “literariedade”, ou seja, dentro do contexto da obra literária. E, finalmente, a obra em si era definida não como um conjunto de procedimentos, mas como uma estrutura complexa e multidimensional, integrada pela unidade do propósito estético (ERLICH, 1981, p. 198-9)

No ensaio “A noção de construção”, de 1923, Tyniánov defende que o conceito de “material” não ultrapassa os limites da forma, mas é incorporado por ela. Considera um

equivoco confundir material com elementos exteriores à construção (TYNIANOV, 1965, p. 115). Assim, a organização do material na obra de arte é artisticamente motivada e tem em vista suscitar certo efeito no receptor. No caso da prosa, Vygótski retoma os conceitos de Tomachévski, que diferencia enredo (*siujét*) e fábula. Segundo Tomachévski, a fábula é “o que houve de fato”, ao passo que o enredo é o “como o leitor tomou conhecimento disso” (VIGOTSKI, 2001, p. 61). Para os formalistas também a psicologia é material para a obra. A explicação da psicologia dos personagens não será encontrada nas leis da ciência psicológica, mas em seu condicionamento estético. O mesmo vale para os sentimentos (VIGOTSKI, 2001, p. 62-3).

Afirmção de Tomachévski, segundo a qual não é possível diferenciar objetivamente prosa e poesia, ou seja, “o indício de ‘poeticidade’ nasce não só das propriedades objetivas do discurso da poesia mas também das condições de sua percepção artística, do juízo de gosto que o leitor faz dele” (apud VIGOTSKI, 2001, p. 64), é utilizada por Vygótski como suporte para o argumento sobre a necessidade de uma explicação psicológica para a arte (VIGOTSKI, 2001, p. 64). Além disso, Vygótski reconhece uma contradição na teoria formalista (particularmente nos termos formulados por Chklóvski) implicada em duas de suas assunções básicas: quanto à especificidade da arte, a visão formalista pretere a noção de material em relação à sua disposição na obra, isto é, à forma. No que se refere à finalidade do objeto artístico, tem-se a defesa da “desautomatização” da percepção, do estranhamento. Assim, o material é considerado ao mesmo tempo indiferente e fundamental, já que o objetivo final da experiência estética é sua *visão* (e não seu mero reconhecimento). Ao apontar essa contradição, Vygótski pretende recolocar a questão da importância do significado psicológico do material na arte. (VIGOTSKI, 2001, p. 66). Segundo Iarochévski,

Vygótski não considerava a construção como objetivo em si mesmo. Ela é um meio para a realização de outro objetivo, justamente o objetivo social-

psicológico. O produto sócio-estético (a palavra poética) é construído com vistas a suscitar um efeito psicológico, produzir uma explosão na esfera emocional do indivíduo (IAROCHEVSKI, 1998, p. 439)

Partindo da filosofia da arte de Christiansen²⁵, o autor reforça a importância do material para a síntese do objeto estético e faz duas observações em relação à forma artística: 1) a percepção da forma não é, em si, um fato estético (VIGOTSKI, 2001, p. 68); 2) a forma não existe fora do material, de modo que “qualquer deformação do material é, ao mesmo tempo, uma deformação da própria forma” (VIGOTSKI, 2001, p. 69). O psicólogo cita ainda Askoldov²⁶ para enfatizar a inseparabilidade do par forma-conteúdo.

A ideia de Chklóvski de que “o processo de percepção em arte é um objetivo em si” é equiparada por Vygótski à afirmação de Kant de que o belo é o que agrada independentemente do sentido²⁷. Para Vygótski, essa concepção revela a pobreza psicológica do formalismo, que se vê reduzido a um hedonismo elementar. O autor prefere a definição de Volkelt²⁸, para quem “A arte consiste em *descoisificar* o representável” (VIGOTSKI, 2001, p. 72). Com efeito, Pomorska observa que, “Apesar dessas diferenças entre os estudiosos dos padrões sonoros e os investigadores do ‘procedimento do *siujét*’, todos permaneceram basicamente no terreno da metodologia sensualística” (POMORSKA, 1972, p. 50). Para demonstrar sua crítica, Vygótski utiliza o exemplo do estudo da simbólica dos sons e conclui que “por si só os sons não têm nenhuma expressividade emocional [...] os sons *se tornarão* expressivos se para tanto contribuir o sentido da palavra. Os sons podem se tornar expressivos se para isto contribuir o verso” (VIGOTSKI, 2001, p. 78). Daí a conclusão de Vygótski de que o que Formalismo é incapaz de

²⁵ Broder Christiansen (1869-1958) foi um filósofo alemão, cuja *Filosofia da arte* (publicada em 1909 e traduzida para o russo em 1911) influenciou também o Formalismo Russo.

²⁶ Serguei Alekseievitch Askóldov (1870-1945) filósofo russo que se ocupou de questões religiosas e metafísicas (na linha do pansiquismo), bem como de estudos em epistemologia (cf. ZENKOVSKY, V. *A history of Russian philosophy*. Vol. 2, 2003, p. 640-3).

²⁷ Segundo Nunes (2002, p. 13), a experiência estética de Kant está fundada em três princípios: aconceptualidade (evocada aqui por Vygótski), desinteresse (caráter contemplativo) e autotelia (finalidade intrínseca).

²⁸ Johannes Immanuel Volkelt (1848-1930) foi um filósofo alemão que realizou estudos no campo da metafísica e da estética.

revelar e explicitar o conteúdo psicossocial historicamente mutatório da arte (VIGOTSKI, 2001, p. 79).

Não obstante, faz-se necessário compreender o movimento formalista em sua história e evolução, para além do inicial tom belicoso e de manifesto. Ivánov, por exemplo, em nota de rodapé à edição de *Psicologia da arte*, afirma que o hedonismo elementar de que fala Vygótski só se aplica à obra inicial de Chklóvski. Para Eikhenbaum:

O elemento evolutivo é muito importante para a história do método formal. Nossos adversários e muitos dos nossos discípulos não costumam considerar. Estamos cercados de ecléticos e epígonos que transformaram o método formal em um sistema “formalista” imóvel que serve para elaborar termos, esquemas e classificações. É fácil criticar tal sistema, mas convém salientar que ele não caracteriza absolutamente o método formal. Não tínhamos, e continuamos não tendo, qualquer doutrina ou qualquer sistema completamente elaborado. A teoria é somente uma hipótese de trabalho em nossas investigações. [...] Preferimos estabelecer princípios concretos e nos atermos a eles na medida em que podem ser aplicados a um determinado material. Mas se esse material exige uma complexificação ou uma modificação dos nossos princípios, sem dúvida isso será feito (EIKHENBAUM, 1973, p. 30).

Em “A teoria do método formal”, Eikhenbaum aponta cinco momentos da evolução do formalismo: 1) oposição entre língua poética e língua cotidiana; 2) passagem do conceito de forma ao conceito de procedimento e, enfim, à noção de função; 3) ideia de ritmo como fator construtivo do verso; 4) o material como motivador e participante da construção, ainda que sempre dependa da dominante construtiva; 5) estudo da evolução das formas, da história literária. Mesmo Chklóvski, a partir de um determinado momento, inclui em seus estudos o contexto genético das obras (manuscritos, cadernos de rascunhos), ainda que sua intenção seja “demonstrar como o que está em seu início (o material) se vê de tal maneira alterado, que o realmente decisivo em arte são as transformações que têm lugar durante o processo de criação artística” (ORTÍ, 2008, p. 128).

O escopo estabelecido por Chklóvski para o seu trabalho, que restringe como objeto de estudo a própria obra, faz com que ele trate aquilo que é anterior à sua construção (o material)

como elementos que se relacionam funcionalmente em prol de uma determinada finalidade estética. Para Ortí, “a questão que Chklóvski está realmente interessado em sublinhar e que poucos estudiosos destacam é a de que essa ‘máquina’ que é a obra literária é um artefato construído com vistas a produzir um efeito estético” (2008, p. 237). Assim, o estudioso espanhol estabelece uma distinção entre os termos origem e originalidade, ou seja, a tarefa do crítico não é descobrir a origem da obra (vertente genética), mas aquilo que ela origina. Desse modo, se faz necessário destrinchar a estrutura da obra, produtora do efeito estético, desautomatizada da percepção (ORTÍ, 2008, 247).

c) Arte e Psicanálise

Considerando o pressuposto de que é preciso partir de indícios objetivos para se chegar ao inconsciente, Vygótski entende que as próprias obras de arte devem ser tomadas como ponto de partida para a análise do inconsciente (VIGOTSKI, 2001, p. 82). Para a Psicanálise, a arte, assim como o sonho e a neurose, é manifestação dos conflitos entre conteúdos conscientes e inconscientes. A criação artística aproxima-se da brincadeira infantil e dos devaneios, pois todas essas manifestações constituem-se como expressão da fantasia, motivada por desejos não satisfeitos: “A fantasia é a realização de um desejo, um corretivo de uma realidade não satisfatória” (VIGOTSKI, 2001, p. 84-5). Assim, do ponto de vista psicanalítico, a obra de arte é uma forma de satisfação de desejos não realizados do artista, que transfere ou desloca conteúdos inconscientes para novas representações, ou seja, “a arte é alguma coisa como uma terapia para o artista, e para o espectador é o meio de afastar o conflito com o inconsciente sem cair na neurose” (VIGOTSKI, 2001, p. 87). Sobre a apropriação que Freud faz da literatura, Kon afirma:

A experiência estética e a criação literária formaram, no decorrer de toda sua obra, um pano de fundo com o qual ele debateu, quer para se aliar à experiência

e à criação artística, quando estas lhe permitiam defender sua própria teoria, quer para se contrapor a elas, quando Freud lhes concede um papel de antagonistas da verdade psicanalítica, por apenas adocicarem a vida, afastando e alienando os homens de seus reais conflitos. (KON, 2014, p. 110)

E, assim, se a obra literária teve o papel de musa inspiradora, de cúmplice, para a criação freudiana, por um revés, ela verá sua trama cadaverizada, dissecada para a confirmação das premissas que, no momento inicial, foram por ela mesma despertadas. É no interior dessa vertente conquistadora da relação da psicanálise com a literatura que proliferam estudos que reduzem a obra literária a um mero sintoma da neurose de seu autor, numa subtração de seu valor original de saber norteador para a própria criação da teoria psicanalítica. (KON, 2014, p. 115-6)

O principal foco da crítica de Vygótski à teoria psicanalítica da arte se dirige à sua concepção de forma artística, segundo a qual ela serve para produzir uma satisfação superficial (prazer preliminar) e, principalmente, para mascarar/deturpar o conteúdo do desejo reprimido, de modo que o prazer estético deriva não da forma, mas do conteúdo que ela oculta (VIGOTSKI, 2001, p. 88). Sobre o mecanismo da criação, Freud entende que o poeta atenua o caráter individual de seus conteúdos por meio de “modificações e encobrimentos”. O receptor tem prazer no contato com a obra, pois, reconhece nela seus próprios impulsos inconscientes, os quais ele é incapaz de revelar: “o verdadeiro desfrute do trabalho do poeta advém da libertação de tensões anímicas. Talvez em não pouca medida contribua para esse resultado o fato de o poeta nos inserir em uma posição em que desfrutamos de nossas próprias fantasias sem qualquer censura ou vergonha” (FREUD, 2014, p. 90).

Tais ideias sobre a criação artística são expostas por Freud em “O poeta e o fantasiar”, que é a principal fonte para a argumentação de Vygótski. Se compararmos a elaboração vygotskiana e a freudiana (particularmente nesse texto), é possível identificar ainda uma importante diferença, não apontada por Vygótski, que diz respeito ao tipo de literatura sobre a qual cada um se debruça. Freud afirma que recorrerá não aos cânones, àqueles autores tidos em alta conta pela crítica, mas ao “despretensioso narrador de romances, novelas e histórias, apreciados por ávidos e numerosos leitores e leitoras” (FREUD, 2014, p. 86). Vygótski, por sua

vez, claramente não se dedica à “baixa literatura”, lida sempre com o objeto artístico em suas melhores formas, mesmo que em diferentes graus de complexidade (nesse sentido, admite, em suas análises, uma hierarquia entre fábula, conto e tragédia).

É interessante ressaltar, contudo, que Freud, ao atribuir à forma artística a função de ocultação de conteúdos, não a ignora. Em seu estudo sobre o estranho na literatura, afirma o quanto o leitor é suscetível ao modo pelo qual o escritor o conduz a narração, como ele cria certa disposição no leitor, desperta expectativas, desvia nossos processos de sentimento partindo de um mesmo material. Daí, Freud conclui sobre a “independência que, no mundo da ficção, o efeito emocional pode alcançar em relação à escolha material” (FREUD, 2014, p. 77). Tal conclusão é bastante significativa, pois indica que o autor reconhece a primazia da forma sobre o conteúdo (manifesto). Não obstante, ambos encontram-se sob a égide do conteúdo latente, que é, em última análise, o elemento verdadeiramente determinante que a Psicanálise busca desvendar. A distância entre a visão freudiana e a vygotkiana fica ainda mais patente se observamos o seguinte comentário de Freud sobre a hesitação de Hamlet em vingar a morte do pai: “Como explicar tudo isto senão pelo tormento que nele desperta a obscura recordação de que ele mesmo meditou sobre um crime idêntico contra o pai, impulsionado por sua paixão pela mãe?” (FREUD, 2014, p. 111). A perspectiva vygotkiana da tragédia, por sua vez, reconhece na hesitação um procedimento formal e vê a reação estética resultante como um complexo processo de transformação dos sentimentos, muito mais amplo do que o reconhecimento de tensões primitivas individuais.

Para Leite, a Psicanálise “tende a deformar o sentido mais amplo da grande obra de arte” (LEITE, 1979, p. 39). O mesmo ponto é identificado por Vygótski, que critica a desconsideração do papel do social na arte e a assunção de que a base psicológica da atividade artística é sexual:

[a arte] começa a parecer mero antídoto que tem como fim salvar a humanidade dos vícios, mas não apresenta nenhum problema positivo para o nosso psiquismo [...] O efeito da obra de arte é integralmente deduzido dos instintos mais antigos, que permanecem imutáveis ao longo de toda a história da cultura e o efeito da arte se restringe integralmente a um campo estreito da consciência individual. (VIGOTSKI, 2001, p. 91-2)

Para Vygótski, o produto da arte é social e não mera derivação de um deslocamento de energia psíquica inconsciente. Além disso, a desconsideração da faceta social da arte fez com que a Psicanálise deixasse escapar a principal conclusão que sua própria teoria viabilizou, isto é, o fato de que, com a arte, ocorre uma “uma transformação do nosso inconsciente em certas formas sociais, isto é, revestidas de certo sentido social e com função de forma de comportamento” (VIGOTSKI, 2001, p. 92). Vygótski observa que o estudo de Freud sobre o chiste traz um avanço neste sentido, pois, mesmo sendo aproximando do sonho, é visto como o mais social dos mecanismos de obtenção de prazer (VIGOTSKI, 2001, p. 98).

Vygótski vê com reservas a excessiva ênfase psicanalítica no inconsciente e o pouco valor atribuído à consciência, haja vista sua insistência na ideia de que o objeto artístico é produto de uma organização *consciente* do material, de elementos (psicológicos e linguísticos) pré-existentes. Por fim, Vygótski valoriza a contribuição psicanalítica para o resgate do inconsciente no estudo das artes, mas recoloca o problema. Para ele, a pergunta que o estudioso deve se fazer é “Como o inconsciente se torna social na arte?”. Sendo assim, suas críticas à abordagem psicanalítica concentram-se, por um lado, no fato de ela minimizar o papel da consciência e da forma artística, por outro, em seu pansexualismo e infantilismo (desconsideração da totalidade da vida humana e enfoque exclusivo em conflitos primários e esquemáticos). Com a incorporação dos aspectos sociais, conscientes e formais da arte, Vygótski intenta avançar na compreensão do papel simbólico da arte e de sua evolução histórica. Para ele, “a arte nunca poderá ser explicada até o fim a partir de um pequeno círculo da vida individual, mas requer forçosamente a explicação de um grande ciclo da vida social”

(VIGOTSKI, 2001, p. 99). De modo instigante, Vygótski finaliza a discussão aventando a possibilidade de se definir a arte como provável solução social do inconsciente, ou como define Lima, uma ponte entre inconsciente e consciente (LIMA, 1995, p. 417).

O conjunto de capítulos acima comentados é seguido por uma nova seção denominada “Análise da reação estética”, na qual o autor oferece exemplos de aplicação de suas ideias. O primeiro é um estudo sobre a fábula, em que Vygótski refuta as teorias de Lessing e de Potebniá e ressalta o componente poético desse gênero. O segundo é a análise do conto “Leve alento” de Ivan Búnin, que considera sua “anatomia” e “fisiologia”, isto é, os elementos que compõem o enredo (fatos narrados) e a maneira como eles são apresentados e se articulam na narrativa (forma artística). Esse capítulo é acompanhado de um curioso “gráfico” com o qual Vygótski busca ilustrar as alterações que o autor realiza na ordem cronológica dos acontecimentos de modo a alterar nossa percepção deles. Por fim, Vygótski reelabora o ensaio sobre *Hamlet* partindo de novas premissas metodológicas e concepções sobre arte. A leitura comparativa desse capítulo e do ensaio de 1915-6 mostra-se muito produtiva para a visualização das mudanças e da significativa reorientação do autor tanto nos aspectos teóricos quanto metodológicos no estudo da tragédia.

Na última seção, que recebe o título de “Psicologia da arte”, Vygótski sistematiza suas ideias a partir de três eixos (capítulos): “A arte como catarse”; “Psicologia da arte” e “Arte e vida”. Em “A arte como catarse”, Vygótski define três campos da psicologia geral que apresentam interesse para o estudo da psicologia da arte: a percepção, o sentimento e a imaginação. O primeiro deles desempenha, segundo o autor, um papel subordinado, uma vez que “todos os teóricos já renunciaram ao sensualismo ingênuo, segundo o qual a arte é simplesmente alegria proporcionada por coisas belas” (VIGOTSKI, 2001, p. 249). Em relação

ao sentimento, destaca que esse é um processo de consumo ou descarga de energia nervosa necessariamente consciente. A energia psíquica é dividida em três partes: o sentimento (descarga de energia); a vontade (trabalho de uma parte da energia); e abstração (repressão ou economia de força nervosa ou psíquica). A ideia de que a arte funciona segundo a lei do menor esforço, que já fora rebatida pelos formalistas, agora é desmentida segundo premissas psicológicas, uma vez que, se a arte se insere no campo do sentimento, ou seja, implica em gasto de energia, tal lei não pode se sustentar. Para Vygótski, na arte prevalece a lei inversa, já que “quanto maiores são esse dispêndio e essa descarga, tanto maior é a comoção causada pela arte” (VIGOTSKI, 2001, p. 257).

O autor segue Müller-Freienfels no estabelecimento da diferença entre emoção e co-emoção. O receptor responde emocionalmente à obra (emoção) e também vivencia a mesma emoção do personagem (co-emoção). Há explicações para a co-emoção (teoria da empatia, por exemplo) e para a emoção (filosofia da arte de Christiansen). Para abarcar as duas esferas, Vygótski propõe o estudo das relações entre sentimento e fantasia:

[...] todas as nossas vivências fantásticas e irreais transcorrem, no fundo, numa base emocional absolutamente real. Deste modo, vemos que o sentimento e a fantasia não são dois processos separados entre si mas, essencialmente, o mesmo processo, e estamos autorizados a considerar a fantasia como expressão central da reação emocional. (VIGOTSKI, 2001, p. 264)

Assim, importa para o estudo da psicologia da arte, o fato de que a emoção suscitada pela obra é real e potente, mas desprovida de manifestação externa, ou seja, se realiza na fantasia. Soma-se a isso a constatação de que a arte opera com sentimentos contraditórios. A forma que faz isso por excelência é a tragédia. Neste ponto, Vygótski aproxima-se da concepção aristotélica de catarse como resolução de sentimentos opostos (terror e piedade):

É como se a tragédia nos levasse a praticar movimentos simultâneos para a direita e para a esquerda, levantar e abaixar ao mesmo tempo um peso, é como se excitasse simultaneamente músculos e seus antagonistas. É precisamente por isso que se explica em segundo lugar a retenção das emoções na manifestação externa que verificamos na arte. É precisamente nisto que se nos parece consistir a diferença específica da reação estética. (VIGOTSKI, 2001, p. 269)

Na acepção vygotskiana, catarse é um complexo processo de transformação dos sentimentos, desencadeado pela natureza contraditória do próprio objeto artístico, uma vez que os sentimentos suscitados pelo conteúdo se opõem àqueles despertados pela forma. Segundo Smagorinsky, a catarse “envolve a generalização de emoções pessoais para verdades humanas elevadas que se tornam disponíveis no contato com a obra de arte” (SMAGORINSKY, 2011, p. 332), não se trata de uma reação visceral, mas de “emoções inteligentes” (VIGOTSKI, 2001, p. 267).

De tal raciocínio, Vygótski extrai a lei da reação estética: a emoção se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito (VIGOTSKI, 2001, p. 270). Semelhante elaboração encontra sua fonte e inspiração na estética de Schiller:

Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo; é somente pela forma que se age sobre o homem como todo, ao passo que o conteúdo visa apenas as forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética. O verdadeiro segredo do mestre, portanto, é este: *ele consome, pela forma, sua matéria*; e quanto mais impressionante, sedutor, ambicioso, for o conteúdo em si mesmo, quanto mais se impuser o efeito do conteúdo material, quanto mais o espectador se inclinar à consideração imediata do conteúdo, tanto mais triunfante será a arte que retém distanciado o apreciador e que afirma seu domínio sobre a matéria. (SCHILLER, 1991, p. 117)

Iarochévski faz uma importante observação sobre a ideia de que a forma destrói o conteúdo: forma, nesse caso, não representa uma estrutura oca, dessemantizada, indiferente ao conteúdo, mas um ponto de ressignificação do conteúdo, que lhe confere caráter de realidade

estética (IAROCHEVSKI, 1998, p. 442). O conflito entre *fábula* e *siujét* é determinado não por aspectos literários, mas por tarefas psicológicas, ele visa à produção de determinado efeito emocional, ou seja, “a organização estrutural do texto é o determinante objetivo de um efeito subjetivo (a vivência [*pereživânie*])” (IAROCHEVSKI, 1998, p. 443). Em resumo, a reação estética é uma resposta emocional à arte, que o indivíduo vive com força e realidade, mas cuja expressão se dá no âmbito da fantasia (união de sentimento e fantasia). A obra de arte, por sua estrutura, suscita emoções contraditórias (emoções da forma e emoções do conteúdo) que entram em autocombustão, resultando na transformação desses sentimentos (catarse).

O capítulo seguinte, “Psicologia da arte”, busca verificar a fórmula da reação estética em diferentes modalidades artísticas. Na poesia, por exemplo, a contradição se realiza pelo ritmo. A contraposição entre as propriedades fonéticas da palavra e o metro como lei ideal de alternância de sons se resolve catarticamente pelo ritmo. Os três elementos da poética descobertos por Jirmúnski (propriedades fonéticas, metro e ritmo) são transpostos por Vygótski para a reação estética, já que os dois primeiros suscitam sentimentos de ordem oposta e a solução apresentada pelo ritmo representa a própria catarse.

Retoma a ideia de “princípio construtivo” de Tyniánov, para descrever a forma artística como dinâmica. A unidade da obra não é estática, mas dinâmica; seus elementos constitutivos estão em interação e formam uma totalidade em desenvolvimento. Essa noção é exemplificada com uma análise de *Evguêni Oniéguin*, de Púchkin. Há uma contradição entre o caráter de Oniéguin e a história que ele desempenha no romance. O “material” Oniéguin, isto é, o caráter dessa personagem, mostra-se impróprio para a representação do amor trágico. O romance vence essa inadequação e propicia, assim, a catarse ao leitor.

Já as obras de literatura dramática são vistas por Vygótski como não acabadas, pois só se concretizam plenamente quando representadas no palco. Ao interpretar personagens e situações cotidianas, o drama insere em sua estrutura elementos imotivados, motivos irrealis que

o receptor busca interpretar racionalmente (por exemplo, em Tchékhov, a venda do jardim em *O jardim das cerejeiras* e a cidade de Moscou em *Três irmãs*). O conflito entre real e irreal, motivado e imotivado é o que produz a catarse.

No teatro, as ideias vygotskianas encontram ainda mais respaldo. O autor retoma o *Paradoxo do comediante* de Diderot e extrai dele o princípio da duplicidade das emoções do ator, uma vez que os sentimentos apresentados no palco pertencem ao personagem e são vividos somente parcialmente pelo intérprete.

Por fim, Vygótski, ao comentar o campo das artes visuais, contrapõe pintura e artes gráficas (desenho). A tarefa da primeira é apagar a bidimensionalidade da tela, criar uma ilusão de profundidade e fazer o observador esquecer que está diante de uma tela plana. Já a arte gráfica, preserva seu aspecto bidimensional, conserva o caráter plano da tela, mesmo quando representa a profundidade.

No último capítulo, “Arte e vida”, Vygótski extrapola suas conclusões para além do texto literário e busca compreender o papel e o significado da arte no sistema geral do comportamento humano (VIGOTSKI, 2001, p. 303). Trata-se de um momento essencial da sua elaboração, pois é aqui que o autor aprofunda a mudança básica em relação aos escritos anteriores. A arte se liberta da prisão da recepção individual (de impulsos inconscientes, do subjetivismo, e mesmo da crítica do leitor) e também da aridez formalista que vê a construção poética como fim em si mesma e a evolução das formas como resposta somente à própria tradição poética. Vygótski se interessa pela finalidade sociopsicológica da arte. Para ele, a construção poética visa a um efeito psicológico, à produção de uma explosão na esfera emocional (cf. IAROCHEVSKI, 1998, p. 439).

Opõe-se à teoria do contágio de Tolstói, pois ela não distingue o efeito de um objeto artístico e de outro não artístico e leva em conta apenas o valor moral de seu conteúdo patente. Além disso, segundo essa teoria a função da arte é a de um ressonador, um multiplicador de

emoções, é análoga ao milagre da multiplicação dos pães. Para Vygótski, contudo, o “milagre” operado pela arte é o da transformação da água em vinho:

[...] a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material. (VIGOTSKI, 2001, p. 307-8)

Neste ponto, Vygótski descreve a passagem do sentimento da esfera individual para a social, e justifica sua definição de arte como *técnica social dos sentimentos*, uma vez que ela é responsável por dar vazão a aspectos do psiquismo que não encontram expressão na vida cotidiana, de modo que seu valor não é literal nem meramente utilitário. Para Kozulin, tal elaboração antecipa a teoria do símbolo como transformador dos impulsos naturais que seria desenvolvida mais tarde pelo psicólogo: “A arte é, portanto, um dos mais complexos sistemas de símbolos que ajuda a transformar os sentimentos humanos originais naquilo que Vygótski chama de reação estética” (KOZULIN, 1990, p. 43). Dessa forma, como conclui Lima, a obra de arte entra para os estudos da psicologia como “um sistema de estímulos, uma entidade semiótica que opera em direção a uma finalidade específica” (LIMA, 1995, p. 414). Ainda segundo Lima, o objetivo é descobrir as leis psicológicas que regem a obra para que se chegue a uma psicologia da arte “pura e impessoal”.

Ao resgatar a origem da música ligada ao trabalho, afirma que o canto que o acompanha “regula com seu ritmo a tensão sucessiva dos músculos” e “corresponde ao impulso inconsciente de exercitar e ordenar a força dos músculos e do cérebro” (VIGOTSKI, 2001, p. 309). Assim, Vygótski chega ao conceito de *catarse psicofísica*. Aqui, a influência de Espinosa e o monismo filosófico são sentidos na base de sua psicologia. Quando a música acompanha o

trabalho, a “luta” se dá entre os sentimentos suscitados pelo trabalho e os suscitados pela música. Desvinculada do trabalho, a arte, como atividade autônoma, passa a excitar ela mesma os sentimentos angustiantes e exerce a mesma função, isto é, de “sistematizar ou organizar o sentido social e dar solução e vazão a uma tensão angustiante” (VIGOTSKI, 2001, p. 310). Evidentemente, se a arte atua no processo de equilíbrio do organismo como o meio, seu papel e suas configurações não são estáticos: “Quanto mais complexa e delicada se torna a relação entre o organismo e o meio, tanto mais zigzagueantes e confusos se tornam os processos de equilíbrio” (VIGOTSKI, 2001, p. 311). Assim sendo, como observa Lima, a história da arte, para Vygótski, não pode ser explicada exclusivamente por desenvolvimentos técnicos ocorridos no vácuo, independentes de quaisquer fatores sócio-históricos. As mudanças na arte dependem de “uma nova série de objetivos e funções estabelecidos para a atividade artística em um novo ambiente histórico, objetivos e funções que estarão na origem das mudanças técnicas na arte” (LIMA, 1995, p. 416).

A criação adquire especial importância na elaboração vygotkiana. Ela é tarefa tanto do criador quanto do receptor: ambos precisam superar, resolver a contradição de sentimentos; o primeiro materializa essa solução na obra, o segundo reconstrói esse percurso para encontrar sua catarse. Além disso, a produção artística depende da técnica, não se faz somente de ideias ou de sentimentos, e seu sentido é social:

Se tentarmos elucidar o sentido social da arte, ficará ainda mais claro esse princípio da economia de sentimento em um significado ainda mais complexo e profundo do que lhe atribuía Spencer. A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais. [...] A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade. A peculiaridade essencialíssima do homem, diferentemente do animal, consiste em que ele introduz e separa do seu próprio corpo tanto o dispositivo da técnica quanto o dispositivo do conhecimento científico, que se tornam instrumentos da sociedade. De igual maneira, a arte é uma técnica social do sentimento, um

instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. (VIGOTSKI, 2001, p. 315)

Segundo Iarochévski, o ponto forte do estudo de Vygótski consiste em que, para ele, os produtos da cultura, sendo independentes do indivíduo, medeiam as formas superiores (culturais e históricas) da atividade psíquica deste indivíduo. Sua intenção foi explicar o amplo espectro das mudanças produzidas pela criação poética no organismo humano, no todo psicofisiológico (IAROCHEVSKI, 1998, p. 429-30). Ao trabalhar com a categoria do organismo, do corpo como totalidade (cf. acepção espinosiana), Vygótski vislumbra uma saída para o embate entre objetivismo e subjetivismo: “A reação estética não é uma vivência como fenômeno espiritual independente, mas uma reação corporal, que se coloca lado a lado de outras formas de comportamento. Por isso, a explicação psicológica da reação estética deve ser psicofisiológica” (IAROCHEVSKI, 1998, p. 433). Daí seu foco ser não o signo, mas a reação estética, a ação humana organizada em seus níveis sociocultural, individual e neurofisiológico. Também Veresov reconhece esse aspecto, ao tratar da inovação de Vygótski ao trazer para o estudo da psicologia o “texto artístico (poético) cuja estrutura objetiva contém em si um esquema de reações corporais” (VERESOV, 1999, p. 93).

Um aspecto importante da reação estética é sua orientação para o futuro. Os efeitos suscitados pela arte precipitam o indivíduo para o comportamento futuro. Nesse sentido, a compreensão vygotskiana difere radicalmente da freudiana²⁹, que via a arte como defesa de impulsos sexuais primitivos, de modo que, tanto a criação quanto a percepção na arte são determinadas pelo passado (IAROCHEVSKI, 1998, p. 445). Para Vygótski, a arte cria

²⁹ Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem: “A análise dos casos do estranho nos remeteu à antiga concepção de mundo do animismo, que se caracterizou pela realização do mundo por espíritos humanos, pela superestimação narcisista dos próprios processos anímicos, pela onipotência do pensamento e pela técnica da magia nela erigida, pela partilha das forças mágicas cuidadosamente matizadas por diferentes pessoas e coisas (*Mana*), bem como por todas as criações, com as quais o narcisismo ilimitado daquele período evolutivo se defende contra a inequívoca objeção da realidade. Parece que, em nosso desenvolvimento individual, todos passamos por uma fase correspondente a esse animismo primitivo, e de nenhum de nós ela expirou sem deixar atrás de si restos e vestígios capazes de manifestação, e tudo o que hoje nos parece ‘estranho’ satisfaz a condição de ‘tocar’ esse resto de atividade animista da alma e incitar sua manifestação” (FREUD, 2014, p. 61)

exigências que talvez não se concretizem, “mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela” (VIGOTSKI, 2001, p. 320).

3.

SOBRE AS PUBLICAÇÕES INÉDITAS

O Vygótski incógnito

3.1

ALEGORIA E TRAGÉDIA – TEATRO E REVOLUÇÃO

A leitura vygotskiana de *Mistério-bufo*

*Eu também não sei o que fazer com o teatro.
Sou um homem que veste por baixo a bandeira amarela dos
futuristas. Mas gostaria de ver, no lugar do teatro do bom
gosto e da restauração, um teatro que tivesse o direito de
corromper a arte, da mesma forma como agora corrompem a
língua.*

Viktor Chklóvski³⁰

Publicado em 1919 com capítulo de uma antologia intitulada *Versos e prosa da revolução russa*³¹, o ensaio “Teatro e revolução” (cf. Anexo 2.1) é dividido em cinco partes: a primeira é dedicada ao teatro pré-revolucionário; a segunda aos impactos da revolução nos palcos russos; a terceira às produções pós-1917; a quarta trata da peça *Mistério-bufo*, de Maiakóvski; a quinta apresenta as considerações finais.

A avaliação de Vygótski sobre o valor do teatro russo pré-revolucionário e as consequências dos eventos de 1917 nos palcos é dura. Esses temas, amplamente discutidos pelos historiadores do teatro, não produziram, contudo, opiniões consensuais, especialmente entre aqueles que estavam mais próximos do calor dos acontecimentos. Tomemos, por exemplo, a frase de abertura do texto vygotskiano – “O teatro russo não tem mérito antes da revolução” (p. 177)³² – e comparemos com o que diz Evréinov em sua *História do teatro russo*: “os vinte anos que precedem a revolução de outubro são, do ponto de vista da história da arte, de um

³⁰ SHKLOVSKY, 2005, p. 90.

³¹ A antologia foi publicada em Kiev, em 1919, com o alfabeto cirílico antigo. Segundo Kotik-Friedgut (2012), o volume é atualmente raridade, pois foi retirado das bibliotecas durante o período de repressão aos “inimigos o povo”. O ensaio “Teatro e revolução” não consta de nenhuma das listas de publicações de Vygótski consultadas (Vygodskaia e Lifanova, 1999 e van der Veer e Valsiner, 1996). O acesso ao texto foi proporcionado pelo pesquisador Anton Yasnitsky.

³² As citações dos textos traduzidos são acompanhadas do número da página da tese em que o excerto está localizado.

interesse excepcional e cativante” (EVREÏNOFF, 1947, p. 356). A visão de Evréinov está baseada na valorização dos diferentes experimentos teatrais que despontaram no início do século XX, tais como o teatro dramático de Vera Komissarjévskaja, o Teatro-estúdio de Meyerhold, o Teatro Antigo do próprio Evréinov, o Teatro de Câmara de Taírov e as miniaturas da companhia Espelho Curvo (*Krivóe ziórkalo*) de Kugel; além do desenvolvimento de novas concepções no campo teórico, como as ideias de Briússov sobre teatralidade e convenção teatral³³. Semelhante valorização pode ser encontrada em Komissarjévski:

Obviamente o novo teatro não surgiu do nada. O teatro nascido da revolução recebeu uma herança das mais preciosas: desde seu nascimento, as grandes tradições da cena russa de vanguarda velavam seu berço. Essas tradições ensinaram nosso teatro a tirar sua força e inspiração da efervescência da vida do povo. Ensinaram a considerar o trabalho do ator como recurso, a falar duramente no palco sobre questões cruciais da época e criar personagens vivos, cheios de verdade, sinceros e simples. Esse foi um presente que não tem preço. (KOMISSARJEVSKI, 1959, p. 6-7)

A posição de Vygótski se aproxima das ideias de Meyerhold, expressas num excerto de 1909 do seu *Diário do Autor*, em que reconhece uma crise profunda da produção teatral daquele momento: “[...] existe alguma coisa de original no teatro russo contemporâneo? Não. Ele é todo uma costura de empréstimos. [...] Nós não possuímos um teatro verdadeiro, contemporâneo!” (MEYERHOLD, 2012, p. 146-7). Vygótski comenta, assim como Meyerhold, as relações entre teatro e vida social e política a partir da comparação do contexto russo com a França pré-revolucionária. O caso russo, diferentemente do francês, revela um estado de profunda alienação entre essas esferas, visto que, uma análise das produções teatrais seria completamente incapaz de antecipar os acontecimentos de outubro. Curiosamente, tanto Vygótski quanto Meyerhold concordam que o problema do teatro pré-revolucionário estava em seu “rebaixamento” ao gosto do espectador, no fato de, como afirma Blok, os dramaturgos terem

³³ Cf., por exemplo, BRYUSOV, Valery. Realism and Convention on Stage. In: *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, an anthology. Texas: University of Texas Press, 1981.

descido à vida cotidiana. Para Meyerhold, o dramaturgo havia se tornado um servidor da sociedade:

[...] o teatro se tornou afinado com seu público, o dramaturgo se fez servidor de seu amo. A literatura dramática contemporânea, imprescindivelmente examinada, é composta ou de *thèse* ou de ruminação literária, ou mesmo dramas sociais com o objetivo de propaganda e agitação, de comédias escritas para fazer o público rir das curiosas posições dos personagens ou ainda de pesquisas psicopatológicas em forma dramática, de peças tão corriqueiras que beiram a etnografia. (MEYERHOLD, 2012, p. 146)

Tal raciocínio suscita um questionamento: se havia coincidência entre teatro e público, por que ele foi incapaz de antecipar um acontecimento que envolveu grande participação popular e que foi resultado de profunda agitação social? Para compreender essa suposta contradição, há que se levar em conta a existência de diferentes níveis de interação entre arte e sociedade. No cerne dessa questão está a ideia de “cotidiano”, que perpassa as teorias sobre a *mise en scène* e é quase uma constante nos textos de Vygótski (cf. discussão sobre o uso de *bytovói* em suas resenhas). O teatro naturalista meningeriano³⁴, aquele que se limita a reproduzir elementos superficiais do cotidiano, sua exterioridade, revela-se incapaz de captar o que se passa num nível mais profundo da sociedade, seu *Zeitgeist*³⁵. A esse respeito, assim se expressou o próprio Nemiróvitch-Dántchenko:

... imediatamente antes da revolução de outubro, nós estávamos na mais profunda confusão, [...] nossa arte definhou. Ela não era mais tão ardente e apaixonada como quando a havíamos criado. Começamos a duvidar dela e de nós mesmos. Nossa vida política era sem-graça. Nós havíamos perdido a

³⁴ Referência à Companhia de Meiningen, dirigida por Georg II, duque de Saxe-Meiningen, cujo naturalismo inspirou inicialmente o Teatro de Artes de Moscou a reproduzir no palco uma determinada época histórica tão fielmente quanto possível.

³⁵ É possível estabelecer um estreito paralelo entre esta ideia e o método de reconstrução artística, proposto pelo Teatro Antigo de Evréinov: “O encenador partidário desse método deve penetrar o espírito e o detalhe de uma época histórica ao ponto de adquirir a maestria de um *artista da época em questão*, e não de um artista atual reproduzindo servilmente os detalhes tirados de livros ou da iconografia” (EVREÏNOFF, 1947, p. 386). Em que pese o sucesso alcançado pelo Teatro Antigo na empreitada de reconstruir artisticamente a antiguidade grega, o que Vygótski observa é a inexistência de um teatro que aplique semelhante método sobre o material da contemporaneidade, a inexistência do *artista da época em questão*, isto é, da época pré-revolucionária.

audácia criativa, sem a qual a arte não poderia progredir. (apud KOMISSARJEVSKI, 1959, p. 7)

Além do “marasmo ideológico” (p. 178), Vygótski discute os aspectos formais das encenações. Mesmo as experimentações pré-revolucionárias não são vistas como produtoras de bons resultados. Considera, por exemplo, que o realismo espiritual (*dukhovnyi realism*)³⁶ de Stanislávski reduz a interpretação do ator a um experimento psicológico, o que resulta no aniquilamento da própria arte. Assim, o realismo é rejeitado tanto como modo de reprodução da realidade histórica quanto da psicológica.

Para Vygótski, o teatro simbolista, por sua vez, identifica teatro e lírica. Representa estados de espírito, realiza um jogo impressionista com a sensibilidade do espectador, e, ao voltar-se ao mundo interior, perde de vista um aspecto essencial do teatro, isto é a própria ação dramática. A esse respeito, Vygótski e Briússov estão de acordo. Para o poeta e teórico, as artes não se diferenciam pelos materiais que utilizam. Considerando-se que nenhuma arte revela a realidade em sua totalidade, isto é, ela sempre a abrevia, o que distingue as artes são os aspectos do mundo visível e do real que elas são aptas a contemplar: “Assim como as formas estão para a escultura, a linha e a cor para a pintura, a ação direta está para o drama e o palco” (BRYUSOV, 1981, pos. 4445).

Vygótski menciona ainda a expansão dos cabarés e dos teatros de miniaturas, os quais assumiram a tarefa de oferecer entretenimento para o público. Também nesses casos, a alienação em relação à vida social e política é flagrante. Por fim, o autor cita alguns dos

³⁶ O método de Stanislávski é descrito por Rosenfeld como um conjunto de “técnicas psicofísicas destinadas a produzir a disposição emocional, o ‘estado anímico’ próprio para desempenhar, e respectivo papel com a máxima verdade psicológica” (ROSENFELD, 2008, p. 113). Segundo Leach, “Stanislávski acreditava que a verdade interior tornava-se acessível no palco quando o ator ‘vivia’ o papel. A ideia de ‘viver’ o papel, ou talvez ‘viver através do papel’ não é fácil. A palavra que Stanislávski usava para tal, *pereživânie*, já foi motivo de muita controvérsia: é muito provável que Stanislávski tenha sido deliberadamente vago, uma vez que ele se referia a algo quase impossível de se determinar, embora um ator que tenha vivenciado isso saiba exatamente o que significa. Tem a ver com criar e vivenciar simultaneamente e também inclui uma forte sensação de estar ‘no presente’. O público sente isso como uma comunicação imediata de uma experiência ‘sentida’.” (LEACH, 2004, p. 24)

“insignificantes” textos montados às vésperas da revolução, de modo que a crise do teatro pode ser sentida tanto no nível da encenação quanto no dramaturgico (literário).

Os ecos da revolução nos palcos russos são aclamados por alguns historiadores do teatro. Rudnitski, por exemplo, fala sobre a intensificação do interesse pelo teatro e o fato de os espetáculos terem passado a desempenhar um importante papel na vida das pessoas. O mesmo autor cita um artigo de jornal de 1919, que atesta a “sede insaciável pelo teatro e por suas comoventes impressões [...] o teatro tornou-se uma necessidade para todos” (RUDNITSKY, 1988, p. 41). Considerando a capacidade do teatro de estabelecer comunicação com todas as camadas populacionais, inclusive com o povo iletrado, ele se mostrou um instrumento apto a desempenhar tarefas informativas e/ou educativas, isto é, funcionar como uma espécie de veículo de comunicação ou escola. Não por acaso, despertou interesse quase imediato no governo recém-estabelecido. Os artistas do palco foram convocados para fazer parte do projeto socialista. Já em janeiro de 1918, foi criada a seção teatral do Comissariado Popular para a Educação (*Narkompros*), cuja principal tarefa consistia na “criação do novo teatro, ligado à reconstrução do Estado e da sociedade conforme os princípios do socialismo” (RUDNITSKI, 1966, p. 63). Komissarjevski, por sua vez, celebra os resultados dos eventos de outubro para o teatro, chegando a afirmar que “a revolução salvou o teatro russo” (1959, p. 7). Desconsiderando os juízos de valor, a maioria parece concordar que o movimento se deu das ruas para os palcos, a revolução conclamou o teatro e não o contrário.

Vygótski, voz dissonante entre os nomes citados, tem uma resposta dura à pergunta sobre o que a revolução efetivamente ofereceu ao teatro: “Por enquanto, nada. Ou quase nada” (p 178). O “quase” é explicado por três motivos. Em primeiro lugar, cita a extinção da censura, que, apesar de ter sido um fato essencialmente positivo, foi mal aproveitado pelos encenadores, os quais se limitaram a incorporar temas eróticos e outras peças que não representaram um salto qualitativo no repertório. Além disso, esta não foi uma condição absoluta, se lembrarmos que a

seção teatral foi criada para fomentar um novo teatro fundado nos princípios socialistas, com um repertório “consoante com a revolução”³⁷.

Em segundo lugar, cita o desenvolvimento dos teatros nacionais a partir da Declaração dos Direitos dos Povos da Rússia de 1917, que foi “a expressão prática da resolução comunista, formulada por Lênin, para a questão nacional, [e] desempenhou um papel determinante na vida de todos os povos do país soviético para o desenvolvimento de suas culturas e, em particular, de seus teatros” (RUDNÍTSKI, 1966, p. 61). Os teatros nacionais trouxeram inovações ao mesmo tempo em que recuperaram tradições locais.

Por fim, Vygótski destaca a chegada do novo espectador, isto é, a radical mudança na composição social do público que assistia às peças. O teatro pré-revolucionário era “comercial” e “burguês”, feito por e para uma elite, que o financiava, e, por isso, seu gosto o determinava. Ripellino, por exemplo, aponta a chegada do novo espectador como um fenômeno decisivo para o desenvolvimento de novas formas no teatro: “Não nos parece exagero afirmar que as experiências de esquerda respondiam no fundo a uma exigência precisa por parte dos novos espectadores” (RIPELLINO, 1986, p. 114).

Todos esses fenômenos são, em certa medida, relativizados por Vygótski, para quem o “alargamento” do campo teatral (em termos de público e de repertório) proporcionado pela revolução não foi acompanhado de um “aprofundamento”. A produção e o acesso se popularizaram, mas não se pode dizer que os resultados fossem relevantes. O campo teatral se profissionalizou, ganhou mais espaços de debate e de formação, mas os avanços do teatro, pelo menos até aquele momento, não foram muito além de alterações exteriores, formais (como, por exemplo, a substituição do hino imperial pela Internacional). De modo que, após a revolução,

³⁷ “Já nos primeiros anos da revolução, o teatro buscou envolver tudo numa linha que ligaria sua arte com a contemporaneidade. Assim nasceu a ideia de espetáculos ‘consoantes’ com a revolução. Os maiores artistas e coletivos queriam responder, ainda que à distância, das profundezas dos séculos da história ou da transcendental distância dos românticos, ao chamado da revolução. As respostas nem sempre foram corretas, às vezes a ‘consonância’ com a revolução se revelava extremamente relativa.” (RUDNÍTSKI, 1966, p. 75).

a busca por reverberações do *Zeitgeist* na cena russa resultava apenas em “pistas exteriores, insignificantes” (p. 182). O teatro permaneceu, na visão vygotskiana, essencialmente o mesmo. O repertório e as encenações alteram-se muito pouco³⁸. Essa visão é compartilhada com outros historiadores do teatro russo, e é aplicada especificamente aos grandes teatros oficiais, não experimentais:

Palcos ilustres, como o Máli ou o Aleksandrínski, estorvados por uma experiência já antiga, deixaram de apropriar-se do ardente material da revolução. E o mesmo se deu com o Teatro de Arte, que na pesquisa assídua da vida interior perdera o sentido do espetáculo, ficando de lado naqueles dias de temerárias proezas formais. Muitos teatros de direita empenharam-se em elevar-se de particulares naturalísticos a um estilo patético e monumental, que viesse de encontro aos acontecimentos grandiosos, e mais de um procurou no trabalho dos clássicos analogias com o presente. Não foram, contudo, os acolchoados teatros tradicionais, mas os tumultuosos palcos de vanguarda que exprimiram o ímpeto e o fervor da revolução. Os teatros conservadores pareciam então uma desbotada relíquia de uma idade ultrapassada. (RIPELLINO, 1986, p. 113-4)

Para Vygótski, a única exceção à “surdez” da dramaturgia em relação à revolução foi a peça *Mistério-bufo* de Maiakóvski³⁹, à qual ele dedica a quarta seção do ensaio. O subtítulo da peça (“Retrato heroico, épico e satírico da nossa época, feito por Vladímír Maiakóvski”) confirma a pretensão do autor de representar a “mais contemporânea contemporaneidade” (p. 184). Vygótski apresenta uma síntese do enredo, entremeada pela citação de alguns excertos.

³⁸ Rudnítiski ressalta o aspecto positivo de tal condição: “Os espetáculos clássicos anteriores dos teatros antigos permaneceram substancial e decisivamente os mesmos de antes. E precisamente esses espetáculos encontraram aceitação profunda e viva entre os novos espectadores – eis o que importa! Aqui é evidente como o povo ‘tomou em seu poder’ as grandes riquezas artísticas, criadas na época de sua escravidão e opressão. O novo espectador sentiu as ideias libertárias e democráticas existentes em obras distantes (pelo seu conteúdo indireto) da realidade revolucionária. Sentiu também que nas obras clássicas abria-se para ele um mundo de ideias e experiências profundas; essas obras introduziram as pessoas na esfera do belo, eram o princípio da escola estética do povo vencedor, e nisso consistia a grande, gloriosa missão educativa dos antigos teatros realistas nestes primeiros anos da revolução.” (RUDNÍTSKI, 1966, p. 74-5). Considerando as posições de Vygótski sobre estética manifestadas em outros momentos, em especial sua valorização dos clássicos, é possível supor que ele subscreveria a maior parte das ideias de Rudnítiski, particularmente no que se refere ao aspecto atemporal dos efeitos da arte. Contudo, no presente texto, a discussão passa por outra questão, qual seja a capacidade de uma nova arte emergir de um contexto social bastante específico, como o revolucionário.

³⁹ Evidentemente, Vygótski comenta a primeira versão da peça, escrita em 1918 para o primeiro aniversário da revolução. Outro ponto importante é que os comentários de Vygótski dizem respeito ao texto de Maiakóvski e não à montagem, dirigida por Meyerhold, que estreou em novembro de 1918 no Teatro do Drama Musical.

Essa sinopse é pontuada por breves, porém incisivos comentários críticos, tais como: “Existe algo de alegórico e tendencioso na peça, que é intolerável no palco” (p. 189); “tudo o que existe de mistério na peça [...] é malsucedido, racionalizado, escrito à *thèse*, de forma transparentemente alegórica” (p. 190); “Essa pobreza de espírito [...] é o aspecto ideológico da peça. Não existe espírito trágico nela” (p. 191); e, por fim:

É uma criação malsucedida de Maiakóvski: ele não se dá bem com coisas alegres. Existem palavras, versos, cenas, características alegres [...], mas a obra, como um todo, é malsucedida. No sentido estritamente teatral, ela reinventa seus aspectos isolados: seus próprios versos, a união do mistério com o bufo seria extremamente significativa para o teatro se o mistério não fosse tão frágil. (p. 191)

Ripellino faz referência às “malévolas e violentas” críticas feitas à peça na época. Um dos pontos criticados foi a interferência de temas e objetivos políticos no teatro (algo que o próprio Maiakóvski admitia⁴⁰). Também foi considerada uma obra inadequada ao proletariado, incompreensível. A acusação de que as experimentações formais dos futuristas eram ininteligíveis para o novo público foi um verdadeiro fantasma que acompanhou os artistas dessa tendência até os últimos dias do movimento. As críticas de Vygótski, contudo, não coincidem exatamente com as avaliações de seus contemporâneos. Estão mais próximas, talvez, de algo que poderia ser dito hoje em dia:

Poucos de nós poderíamos agora aprovar uma partição esquelética como aquela que divide a comédia de Maiakóvski. Os esquemas aborrecem-nos, mesmo se revestidos de fantasias e metáforas. E quem poderia convencer-nos de que o mundo seja claramente dividido em dois recintos opostos, de que uma linha precisa, obsessiva, separe o preto do branco, a virtude do delito? Mas naqueles dias os poetas e artistas gostavam de assumir o papel de jogral, representando os homens e a vida com impiedosos contrastes alegóricos, com uma grandiosa “moralidade”. (RIPELLINO, 1986, p. 85)

⁴⁰ Veja-se o programa escrito pelo próprio autor para a montagem de 1921: “*Mistéria-Buf* é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. [...] Os versos de *Mistéria-Buf* são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de *Mistéria-Buf* é o movimento da massa, o conflito das classes, a luta das ideias: miniatura do mundo entre as paredes do circo” (apud RIPELLINO, 1986, p. 77).

As opiniões de Vygótski devem ser vistas como resposta aos primeiros movimentos de um processo que ainda teria muitos desdobramentos, tratam-se de observações preliminares sobre um fenômeno em curso. O autor demonstra ter consciência disso ao iniciar a última seção de seu texto com uma pergunta: “Conclusões?”. O ensaio, assim como os trabalhos que ele desenvolveria nos anos posteriores como crítico teatral nos periódicos *Nach ponedielnik* e *Poliésskaia pravda*, são testemunhas do interesse vivo de Vygótski pela atualidade e pela produção contemporânea.

O crítico volta a fazer apontamentos sobre as relações entre arte e sociedade, ou melhor, entre formas de arte e *Zeitgeist*. A revolução coloca um ponto final numa época da história russa. Com isso, segundo o autor, as formas de arte nascidas no passado começam a se desintegrar e morrer de causas naturais. Contudo, isso não significa que as produções artísticas pré-revolucionárias fossem desaparecer ou perder sua relevância. Vygótski faz uma distinção entre a “grande arte”, que é eterna, e as diferentes formas de arte, que têm um ciclo de vida: “Cada época tem seu próprio teatro” (p. 191). O crítico também coloca os pingos nos “is” acerca do papel do artista. Ele é, simultaneamente, homem de seu tempo (“suas criações são necessariamente marcadas pelo signo da contemporaneidade” – p. 192) e criador do novo (“não repete ou reproduz o antigo” – p. 192). Inspirado pelo espírito do tempo, o artista é aquele que cria novas formas para expressá-lo⁴¹. Para transmitir essa ideia, Vygótski recorre ao provérbio “não se deve colocar vinho novo em odre velho” (p. 192), o mesmo, aliás, utilizado por Meyerhold, quando o diretor se vê às voltas, em seu *Diário do Autor*, com o desafio imposto pelos novos tempos:

⁴¹ Ainda sobre a questão da encenação dos clássicos, Vássina afirma: “Ao se posicionar como criador do original e íntegro mundo cênico, o encenador não deixaria de buscar sua inspiração nas obras da literatura universal. E talvez esta complexa dinâmica das inter-relações de diretores com o texto clássico seja um dos fatores mais que significativos na formação de novo tipo de linguagem cênica desde o início do século passado até nossos dias e, em especial, na Rússia.” (VÁSSINA, 2011, p. 333).

Deveria estar já há séculos consagrada a expressão “não despejar vinho novo em garrafas velhas”. [...] Novos sumos na terra fresca e cheirosa. O novo homem não começará a cultivar suas couves nos “grandes teatros”. São nas “hortas” (“estúdios”) que nascerão as novas ideias. (MEYERHOLD, 2012, p. 134)

Somente Maiakóvski, com *Mistério-bufo*, fez um movimento nessa direção. Não obstante, para Vygótski, a inexistência de um novo repertório, para o novo tempo, não impede por si só o desenvolvimento da cena russa. Os clássicos, exemplos da grande arte, são obras atemporais que as novas gerações redescobrem e reinventam permanentemente, em novos contextos. Isto por que, como descreve Rosenfeld, há uma diferença fundamental entre literatura dramática e teatro (no sentido da encenação, ou encarnação sensível dos elementos sugeridos pela palavra): “A indeterminação do esquema projetado pela língua torna possível a grande flexibilidade do *teatro vivo* que pode preencher de mil maneiras os vãos e vácuos deixados pelo texto, conforme a época, a nação, o gosto específico do público local.” (ROSENFELD, 2006, p. 36). O mesmo autor ressalta que ator, diretor e público tomam parte nesse processo decisório que define a montagem (2006, p. 27).

Aqui a discussão se transfere do campo da obra de arte propriamente dita, para a esfera da recepção: “O leitor e o espectador recriam o poema. Cada época tem seu *Hamlet*. A própria obra é somente uma possibilidade que o espectador, o leitor realiza com seu trabalho criativo” (p. 193). O tema da reação estética persistirá em Vygótski e se tornará um dos eixos mais importantes de suas ideias sobre psicologia da arte. A compreensão da reação estética como *co-criação*, isto é, como trabalho criativo, reaparecerá em *Psicologia da arte*, de 1925, como se observa no seguinte excerto:

[...] a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só

então o efeito da arte se manifestará na sua plenitude. (VIGOTSKI, 2001, p. 314)

Algumas tentativas de renovação são citadas por Vygótski, mas, para ele, elas não são capazes de responder adequadamente, com força proporcional, ao chamado da época revolucionária; o teatro produzido nesses primeiros momentos “não conhece nenhum abismo do espírito, nenhum ápice, nenhum voo criativo, nem altura, nem distância, nem amplitude, nem profundidade” (p. 195), e o aparecimento de *Mistério-bufo* não alterou essencialmente o estado das coisas. Para Vygótski, a peça de Maiakóvski chega a apontar para caminhos interessantes, como a mistura de mistério e bufonaria. Contudo, o que torna a obra problemática é a transparência de sua alegoria: ao fim e ao cabo, o mistério não é tão misterioso assim. Nesse sentido, a visão vygotskiana se aproxima do que disse Chklóvski sobre a mesma peça: “Eu não considero que *Mistério-bufo* esteja entre as melhores obras de Maiakóvski. O final da peça é, na minha opinião, fraco, não resultou bem.” (SHKLOVSKY, 2005, p. 30). Esses mesmos críticos, contudo, se mostram distantes em um ponto específico do debate sobre as relações entre sociedade e arte. Para Chklóvski, os pensadores da arte incorriam no grave erro de colocar no mesmo patamar a revolução nas artes e a social, e imaginar que a nova arte deva corresponder à ideologia da nova classe:

[...] esses autores supõem que as novas formas da vida cotidiana criam novas formas de arte, ou seja, eles consideram a arte como uma das funções da vida. [...] A arte sempre esteve livre da vida. Sua bandeira nunca refletiu as cores da bandeira que voa sobre o forte da cidade. (SHKLOVSKY, 2005, p. 22).

Vygótski se mostra invariavelmente um defensor da autonomia do campo artístico. Suas ideias estão alinhadas às de Chklóvski nesse sentido. Tal convergência não se verifica em relação à seguinte afirmação de Chklóvski: “Novas formas aparecem na arte para substituir formas antigas, que deixaram de ser artísticas.” (SHKLOVSKY, 2005, p. 23). A defesa de que

a arte se desenvolve exclusivamente como resposta ao mundo artístico e não ao social difere das concepções vygotskianas presentes neste ensaio, segundo as quais existe um diálogo entre a esfera social e a artística. Mais tarde, Vygótski voltará a esse tema na conclusão de *Psicologia da arte*, ao apresentar uma síntese de suas reflexões sobre arte e vida. Defende que a arte é mais do que mero ornamento, ela possui uma função social, atua como “um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida” (VIGOTSKI, 2001, p. 329). Assim, a reestruturação da sociedade, sua refundação em novos princípios, gerará necessariamente novas manifestações estéticas. Mas de que tipo? Sua resposta é incerta, mas a centralidade da arte nesse processo é inequívoca:

Não se pode nem imaginar que papel caberá à arte nessa refusão do homem, quais das forças que existem mas não atuam no nosso organismo ela irá incorporar à formação do novo homem. Só não há dúvida de que, nesse processo, a arte dirá a palavra decisiva e de maior peso. Sem a nova arte não haverá novo homem. Não podemos prever nem calcular de antemão as possibilidades do futuro nem para a arte, nem para a vida; como disse Espinosa: “Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz”. (VIGOTSKI, 2001, p. 329)

Excesso de transparência alegórica na apresentação da ideologia e ausência de espírito trágico: assim é possível resumir a avaliação vygotskiana sobre o *Mistério-bufo*. Considerando que o ensaio está fundado na ideia do diálogo entre fenômenos artísticos e contexto sócio-histórico, e mais, tendo em vista a queixa do autor sobre a inexistência de espírito trágico na peça analisada, vale a pena recuperar as palavras de Rosenfeld acerca do tipo de contexto social que proporciona o desenvolvimento da tragédia:

O surgimento da tragédia, na plenitude de suas implicações de fundo e forma, é um fenômeno histórico intimamente relacionado com determinadas condições socioculturais. [...] Sem que se possam estabelecer teses muito rigorosas a esse respeito, parecem impor-se como fases mais propícias à tragédia aquelas em que uma certa unidade de cosmovisão se desfaz ante o advento de atitudes, crenças e filosofias novas, tidas como tão válidas como os valores tradicionais. Não só a tragédia, mas o próprio gênero dramático surge

na Grécia no momento em que a unidade do *logos*, tal como se exprime na epopeia (em que, contudo, não faltam elementos trágicos), se decompõe no *dialogos*, no espírito dividido de uma civilização urbana e comercial diferenciada, de intensos contatos nacionais e internacionais, mas, ainda assim, de fortes tendências tradicionais. (ROSENFELD, 2008, p. 71-2)

Dessa forma, ao afirmar que *Mistério-bufo* carece de espírito trágico, Vygótski, apresenta, concomitantemente à sua visão sobre a peça, sua compreensão sobre a própria revolução, a qual leva ao estabelecimento de num paralelo entre contexto revolucionário e o tipo de configuração social que gera a tragédia, isto é, um momento de irrupção de ideias novas, desmantelamento de paradigmas tradicionais, e, neste caso, rompimento radical com as estruturas sociais em que se baseava a Rússia imperial. Visto sob esse prisma, verifica-se que a própria forma do mistério mostra-se inadequada, uma vez que esse gênero medieval, épico em sua essência, está organicamente ligado a uma visão de mundo religiosa que abarca e justifica todos os fenômenos⁴². Segundo Rosenfeld, “há muita ingenuidade no teatro medieval, mas também uma certa grandeza que decorre da unidade da cosmovisão de que todo o povo estaria profundamente impregnado” (ROSENFELD, 2008, p. 90).

É preciso observar, contudo, que, para Vygótski, o social deve servir como material a ser elaborado artisticamente e não refletido documentalmente, ou como fonte de prescrições rígidas para a criação estética. Assim, a renovação no campo da arte se dá pela criação de novas formas artísticas. Neste ponto, convergem Vygótski, Chklóvski e os próprios futuristas, cujo preceito norteador consiste em que “a nova forma gera o novo conteúdo” (SHKLOVSKY, 2005, p. 22), e para quem a novidade das formas coincidia com a renovação política (RIPELLINO, 1986, p 71). Vygótski termina o ensaio invocando o novo teatro. Ele acredita que revolução convida à criação de uma arte popular, de um teatro que “chacoalhe a coxia” (p.

⁴² Ripellino, ao descrever o cosmismo, isto é, a tendência, surgida logo após a revolução, de buscar em personagens e episódios bíblicos paralelos com o momento que viviam, afirma que: “Havia naqueles dias, nos poetas e nos homens de teatro, a febre de tecer afrescos monumentais, alegorias complicadas que refletissem os extraordinários acontecimentos da época. Olhavam ao longe, perdendo-se em ingênuas tramas de comparações e símbolos.” (RIPELLINO, 1986, p 79).

194) e “leve Shakespeare da sala para a rua” (p. 194). Em certa medida, tal conclamação à renovação encontra paralelo no endosso de Chklóvski aos futuristas. Cada um, à sua maneira, parece levar, por baixo das vestes “neutras” de crítico, a bandeira amarela do futurismo.

3.2

O CONDE ESTÁ NU

A leitura tolstoiana de Shakespeare vista por Vygótski

Não deixa de ser surpreendente o fato de Vygótski ter escrito um texto elogioso acerca da apreciação crítica de Tolstói sobre Shakespeare. O famigerado ensaio tolstoiano é repleto de afirmações severas sobre o (inexistente) mérito das realizações de Shakespeare como dramaturgo. Tolstói não somente não o considera um gênio da literatura, como afirma que ele sequer pode ser considerado um artista. Vygótski, por sua vez, escreveu em 1915 um entusiasmado ensaio sobre *Hamlet*, tragédia que, como se sabe, lhe causou forte impressão ao longo de toda vida⁴³. Assim, era de se esperar que Vygótski se colocasse numa posição diametralmente oposta à de Tolstói, pelo menos no que se refere ao dramaturgo inglês. Não obstante, Vygótski afirma, em “O rei está nu” (cf. Anexo 2.2), que o romancista descobriu Shakespeare como Colombo descobriu a América (p. 198). Essa afirmação suscita imediata curiosidade no leitor, seja ele um crítico de Shakespeare, que discorda da visão tolstoiana, ou um estudioso consciente da admiração de Vygótski pela obra shakespeariana. A singularidade do ensaio de Vygótski é quase comparável à do próprio Tolstói em sua crítica a Shakespeare. Tolstói desnuda o rei, Vygótski, o conde. O presente capítulo busca, assim, compreender como Tolstói passou de “terrorista da estética”⁴⁴ a Colombo.

Vygótski elogia, acima de tudo, a percepção formal e literária de Tolstói sobre Shakespeare. Reconhece que o objetivo principal do romancista era a reabilitação moral do

⁴³ “Liev Semiónovitch gostava muito da tragédia de Hamlet, e esse amor se manteve por toda sua vida. Sua biblioteca tinha um grande número de trabalhos de análise da arte de Shakespeare e também alguns escritos do próprio Shakespeare. Liev Semiónovitch colecionava cuidadosamente várias edições de Hamlet e frequentemente relia essa tragédia imortal tanto no original quanto em várias traduções. Ele sabia muitas passagens de cor.” (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999a, p. 33).

⁴⁴ Segundo definição do crítico brasileiro Agripino Grieco (cf. GOMIDE, 2011, p. 304)

drama religioso e isso é o que explica a metáfora com Colombo e a América: assim como Colombo, Tolstói descobriu a arte de Shakespeare *por acaso*, enquanto mirava outro alvo.

Vygótski tem em alta conta o *método* empregado por Tolstói para revelar Shakespeare, seu olhar, por assim dizer, ingênuo, desapegado da extensa tradição literária existente. O rei está nu aos olhos de Tolstói. Ele é capaz de enxergar através das roupas pomposas, alcança o verdadeiro artista e sua obra. Tal método de desvelamento é visto por Vygótski como uma importante característica (e grande virtude) do pensamento tolstoiano. Ele permite o distanciamento de certa tradição que vê a arte como alegoria, como pretexto para desenvolver alguma questão filosófica, política ou psicológica. Trata-se de uma tradição que mata a criação, uma vez que busca um significado oculto e deixa escapar o que é particular ao objeto artístico. Sua tarefa é *interpretar* ao invés de *compreender*. De fato, a maior parte do ensaio de Tolstói é dedicada à análise crítica das tragédias shakespearianas (*Rei Lear*, em especial) e, em tais momentos, são apresentados comentários rigorosos de cunho estritamente formal e literário. Não há uma frase sequer de pregação moral. Ao contrário, o que vemos é um exame cuidadoso e atento do enredo, das personagens e da linguagem da tragédia. Sua conclusão de que Shakespeare escreveu dramas artificiais deriva antes de uma avaliação literária, ou seja, da regra geral dos dramas:

Segundo as leis estabelecidas pelos mesmos críticos que elogiam Shakespeare, as condições para qualquer tragédia são que os personagens devem, em função de suas atitudes, de sua personalidade e do curso natural dos acontecimentos, se envolver em situações nas quais, por estar em contradição com o mundo que os circunda, são obrigados a lutar contra ele e nessa luta expressar suas qualidades inerentes. (TOLSTÓI, 2011, p. 286)

Baseado nessa regra geral, Tolstói identifica a arbitrariedade das ações e diálogos nas peças de Shakespeare, uma vez que eles não podem ser explicados nem pelo caráter nem pelo curso natural dos eventos. Essa artificialidade afasta o leitor, prejudica a identificação, enfim,

impede que ele seja afetado por meio do contágio. Outra falha formal que Tolstói observa em Shakespeare é a ausência de individualidade na linguagem: “Todos os seus heróis falam sempre a mesma linguagem shakespeariana exagerada e insólita, com a qual, não só esses personagens, como nenhuma pessoa real em nenhum lugar jamais se expressaria.” (TOLSTÓI, 2011, p. 289). Contudo, ele reconhece a capacidade de Shakespeare de criar cenas que representam o jogo das emoções:

O fato de se atribuir a Shakespeare grande habilidade na composição de seus personagens ocorre porque ele de fato possui uma característica que, com ajuda da interpretação de bons atores, para o observador superficial pode parecer competência na composição dos personagens. Essa característica consiste na capacidade de Shakespeare para conduzir cenas em que se expressam sentimentos. Por mais arbitrarias que sejam as situações às quais ele expõe seus personagens, por mais artificial que seja a linguagem que ele os obriga a falar, por mais privados de personalidade que sejam, o próprio movimento dos sentimentos, isto é, a amplificação, a modificação, a junção de vários sentimentos contraditórios, muitas vezes em algumas cenas de Shakespeare é expressa de forma correta e intensa, e, com a interpretação de bons atores, apesar do pouco tempo que duram, despertam compaixão pelas pessoas ali representadas. Shakespeare, ele próprio um ator e pessoa inteligente, sabia não só através das falas, mas de exclamações, gestos e repetições de palavras, expressar os estados de espírito e as mudanças de emoções que ocorrem nos personagens. (TOLSTÓI, 2011, p. 302)

Até esse ponto, já próximo do final do ensaio, nenhuma palavra é dita sobre moral, não há sequer uma afirmação que possa ser considerada pregação cristã. A mira de Tolstói está apontada diretamente para a falta de habilidade de Shakespeare em usar técnicas dramáticas para suscitar compaixão no leitor, não para o conteúdo filosófico ou religioso de suas obras⁴⁵.

Este breve resumo fornece elementos suficientes para acreditar que a posição de Tolstói pode ser considerada somente aparentemente oposta à apreciação de Vygótski. A primeira

⁴⁵ “Os pensamentos e as frases podem ser avaliados, responderei, em uma obra em prosa, em um tratado, em uma coletânea de aforismos, mas não em uma obra de arte dramática, cujo objetivo é provocar compaixão por aquilo que está sendo representado. Por isso os monólogos e as falas de Shakespeare, mesmo se contivessem muitos pensamentos profundos e inovadores (o que não é o caso), não podem construir o valor de uma obra de arte poética. Ao contrário, essas falas, pronunciadas em condições impróprias só podem prejudicar as obras.” (TOLSTÓI, 2011, p. 303)

convergência que pode ser apontada refere-se à abordagem metodológica. Vygótski, com sua “crítica do leitor”, tenta desvelar a construção de *Hamlet* por meio de um exame atento dos procedimentos literários utilizados por Shakespeare. Em sua análise, toda tradição crítica é deixada de fora. O mesmo acontece em Tolstói: a crítica anterior (os “onze mil tomos” de profundos tratados sobre Shakespeare) não é mais do que um ponto de partida e, ao fazer seu comentário sobre *Rei Lear*, ele já não se refere aos críticos, mas somente à tragédia. Por isso, ele foi capaz de apresentar uma percepção original, uma visão pessoal: temos somente Tolstói e Lear, face a face, e isso é precisamente o que Vygótski pretendeu com sua crítica do leitor sobre *Hamlet*.

É possível argumentar que nenhum deles tenha conseguido escapar completamente do diálogo com a tradição crítica. Para Tolstói, ele aparece como estímulo inicial, paradigma a ser desconstruído; no caso de Vygótski, esse diálogo se faz presente nas inúmeras notas de rodapé, que são como que sinais de que, apesar de recusar tal diálogo, ele não é capaz de evitá-lo inteiramente, mas, ao mesmo tempo, tenta impedir que ele interfira em sua própria análise. Assim, é possível dizer que Tolstói e Vygótski, de certa forma, percorreram caminhos semelhantes: ambos abordam seu objeto diretamente, desconsiderando os lugares comuns da crítica.

O que Vygótski identifica no ensaio de Tolstói como recusa a adequar-se à tradição crítica que busca revelar o sentido oculto da arte, ou seja, que busca interpretá-la, também pode ser observado em sua própria abordagem sobre a arte em geral e na “crítica do leitor”, em particular. Ambos seguem os passos de Shakespeare na construção do drama e os submetem a um exame detalhado e minucioso, de modo que o que eles fazem se inscreve integralmente no campo da crítica literária.

Os ensaios de Vygótski e de Tolstói são convergentes não somente do ponto de vista metodológico e da natureza de suas relações com a crítica; o próprio conteúdo de suas

conclusões também pode ser comparado. O que Tolstói vê como arbitrariedade e artificialidade é visto por Vygótski como a regra interna da tragédia, como a própria alma do drama. Para Vygótski, absolutamente tudo no enredo de *Hamlet* está sujeito à “vontade da tragédia”.

Esse tema retorna no capítulo “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” de *Psicologia da arte*, em que o autor reelabora as ideias do ensaio de 1915-6. Destaca o fato de o “belíssimo artigo” de Tolstói não fazer a crítica da crítica. Não obstante a ousadia e originalidade desse passo, o texto, “por estranhos motivos, até hoje continua a ser considerado desprovido de inteligência e interesse” (2001, p. 221). Vygótski praticamente reproduz, em *Psicologia da arte*, a argumentação do artigo de 1922, inclusive no uso da imagem do conto de Andersen:

Tolstói viu Hamlet com o olho do menino de Andersen e foi o primeiro a ousar dizer que o rei estava nu, ou seja, que todos os méritos – pensamento profundo, precisão de caráter, penetração na psicologia humana etc. – existem apenas na imaginação do leitor. Nessa declaração de que o rei está nu consiste o maior mérito de Tolstói, que desmascarou não tanto Shakespeare quanto a concepção absolutamente absurda e falsa sobre ele, opondo a tal concepção sua própria opinião que, não por acaso, ele mesmo considerava inteiramente contrária ao que se estabelecera em todo mundo europeu. Assim, a caminho de seu objetivo moral, Tolstói destruiu um dos preconceitos mais cruéis na história da literatura e foi o primeiro a dizer, com toda coragem, o que hoje se confirma em toda uma série de estudos; precisamente que em Shakespeare nem de longe toda a intriga e todo o desenrolar da ação são suficientemente motivados no aspecto psicológico, que seus caracteres simplesmente não resistem à crítica e que são freqüentes divergências gritantes, até para o bom senso, entre o caráter e os atos do herói. (VIGOTSKI, 2001, p. 223)

Observa-se que ambos perceberam o mesmo fenômeno, a mesma marca idiossincrática das obras de Shakespeare. Contudo, Tolstói foi levado a avaliar negativamente essas características, ao insistir em enquadrar as tragédias shakespearianas nas regras gerais do drama, as quais foram criadas precisamente pela tradição crítica à qual ele estava tentando se opor. Assim sendo, o que Vygótski faz é desenvolver as conclusões de Tolstói, levá-las às

últimas consequências. Desprovido do objetivo de defender esta ou aquela tendência literária, consegue libertar Shakespeare de paradigmas não aplicáveis à sua obra.

3.3

CRÍTICA TEATRAL

Montagens da Companhia Solovtsóv nas resenhas de 1922

O presente capítulo traz uma apreciação de um conjunto de resenhas publicadas ao longo de 1922 no periódico *Nach ponedélnik* (cf. Anexo 2.3), dedicadas aos espetáculos que compuseram a turnê da companhia Solovtsóv em Gomel. Trata-se de um teatro dramático russo fundado em 1891, em Kiev, pelo ator e dramaturgo Nikolai Solovtsóv (1857-1902). Em 1924 a companhia foi extinta e suas instalações passaram a ser ocupadas pelo Teatro Dramático Franko da Cracóvia. Os atores da antiga trupe se reuniram no Teatro Bergone, onde foi estabelecido um novo teatro dramático (atualmente Teatro Nacional Acadêmico de Drama Russo Lesya Ukrainka).

O primeiro ponto em que Vygótski insiste em suas avaliações das montagens diz respeito à questão do planejamento. Aprecia encenações em que seja possível reconhecer unidade e intencionalidade. Essa condição é o que confere ao espetáculo o status propriamente de obra artística e não de mero acúmulo, justaposição de cenas de estilos diversos, desprovidas de liga e organicidade. Tais peças são inteiramente imbuídas da “ideia cênica” do diretor; os elementos que se encontram no palco, assim como as interpretações, são motivados por essa ideia e conseguem transmiti-la ao público. A defesa desse critério estético é comunicada ao leitor em um tom quase confessional: “Perdoem-me por essa preferência pela correção artística e pelo decoro cênico. Na minha opinião, não se trata aqui somente de respeito, mas também de arte” (p. 205). O planejamento da encenação, a arquitetura da *mise en scène* é mais do que mera formalidade vazia, constitui a característica que garante ao espetáculo o status de arte, que o leva a superar a condição de aleatoriedade e acaso.

Em suas resenhas, Vygótski lança mão de uma linguagem bastante peculiar. Recorre frequentemente a metáforas e imagens curiosas e inusitadas para explicitar seu pensamento. Para tratar da questão do planejamento, utiliza a imagem do jogo de xadrez. As peças são os atores, as jogadas são as cenas, xeque-mate é o desenlace. Logo de cara, nas primeiras movimentações das peças/atores, “o nó do jogo é atado. Aqui, haverá drama” (p. 206). Peças que se movem aleatória e casualmente pelo tabuleiro não fazem um jogo, não fazem drama. O teatro, assim como o jogo, é vivo, se faz diante dos olhos do espectador. Sobre essa metáfora, é preciso observar que o jogador é não apenas o diretor, mas toda a companhia, tomada por um sentimento de grupo e composta por atores talentosos. Assim, um aspecto essencial expresso por essa visão de obra artística é a consideração de que sua concepção e execução são *conscientes*, não casuais: “Uma ideia única do diretor, qualquer que seja, penetra todo espetáculo do início ao fim: tudo é planejado, calculado, medido, levado em consideração e executado conscientemente na medida das forças artísticas, na realização de toda ideia cênica da peça” (p. 205). Tal ênfase no caráter consciente e racional da produção estética é uma constante do pensamento vygotskiano, e possivelmente a principal característica que a diferencia de outras produções imaginativas do homem (como os sonhos, por exemplo).

Os apontamentos críticos de Vygótski são como pincelados ligeiras, mas precisas. Na maioria das vezes, o crítico se exime da tarefa de sintetizar o enredo da peça, ou mesmo de dizer uma ou duas palavras sobre o autor, sua obra e seu contexto histórico, jamais menciona outras montagens do mesmo texto⁴⁶. Aspectos “exteriores” à encenação resenhada são descartados, ou, pelo menos, não despertam interesse imediato. O objeto do crítico é a montagem em si, vista como obra independente, em todos os seus elementos constituintes. Encontram-se, no máximo, comparações do desempenho de um determinado ator em papéis

⁴⁶ Somente nos textos sobre o teatro judaico haverá uma alusão a outras montagens que não a resenhada (cf. capítulo 3.4).

diferentes, com vistas a corroborar alguma avaliação sobre adequação do ator ao papel. Seus textos apresentam um parecer pessoal, mas não impressionista, já que fundado em indícios objetivos. Seu foco volta-se ao trabalho das companhias e dos atores, sua crítica está intimamente ligada a eles, desvela-os em detalhes (apesar do estilo condensado e sintético) e tem a intenção, em última instância, de contribuir para sua evolução. Vygótski mostra-se, antes de tudo, comprometido com o desenvolvimento qualitativo dos profissionais do teatro e da cena teatral provinciana, em particular.

A primeira peça da turnê da companhia de Solovtsóv resenhada por Vygótski é *Pensamento*, adaptação do conto de Leonid Andréiev, representante da Era da Prata da literatura russa. Nesta tentativa de encenar a tragédia do pensamento, o embate entre loucura e razão, Vygótski reconhece erros e acertos. Suas breves considerações tratam da interpretação feita por Sosnin do protagonista Kerjéntsev e seu relativo sucesso. Mais adiante, encontramos uma breve, porém significativa objeção: “O último ato, apesar de certo gosto desagradável de naturalismo psicológico e de clínica, é impressionante e forte” (p. 207), a qual é reafirmada no encerramento da resenha: “Certa densidade cotidiana excessiva se depositou sobre esses papéis, os simplificou ao nível de personagens de uma comédia cotidiana com conflito insignificante.” (p. 207). Aqui nos deparamos com uma perspectiva dramática com a qual Vygótski invariavelmente entra em confronto. É comum encontrarmos em suas resenhas o uso do adjetivo “cotidiano” (*bytovói*) para se referir a determinados atores e modos de interpretação. Cotidiano é igual a corriqueiro, banal, não elevado. Ao falar em densidade cotidiana e conflito insignificante, Vygótski busca mostrar a incongruência que identifica entre o caráter trágico do texto e o tom da encenação. É possível, ainda, entrever nesse comentário certa concepção de tragédia, definida como um espírito que anima a ação, exaltando-a, elevando-a a um nível superior. Há ecos de Aristóteles nessa concepção:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções. (ARISTÓTELES, 2013, p. 37)

O caráter elevado da ação deve ser transmitido pelos atores de forma a suscitar terror e piedade, não há lugar para banalidade e vulgaridade aqui. A acepção vygotskiana de trágico extrapola, em certa medida, a aristotélica. Vygótski refere-se a um universo, uma atmosfera – “a esfera da tragédia” – na qual se inserem não apenas as tragédias *stricto sensu*, mas também um texto como o de Andréiev. Esse raciocínio é expresso pelo crítico por meio de uma imagem poética: “Na esfera da tragédia, mesmo as personagens não trágicas são elevadas: em tempo de tormenta, mesmo a areia é como os pássaros” (p. 207). O tempo de tormenta é a esfera do trágico, o espírito trágico que é capaz de animar mesmo um grão de areia (personagem não trágica) e fazê-lo alçar voos tão altos quanto um pássaro (herói trágico). Para Vygótski, a encenação falha em transmitir tal espírito. Os grãos de areia repousam, não há tempestade para fazê-los voar.

A peça resenhada a seguir é *Ralé*, de Górkí. Aqui também, Vygótski rechaça o “cotidiano”, que, nesse caso, prejudica a representação do *pathos* romântico de Górkí. O crítico define os personagens desse autor como pés-rapados inverossímeis, símbolos. O que importa não é a palavra, mas o que está por trás dela, eis a essência do romantismo de Górkí: “Esses pés-rapados que filosofam, que conversam por aforismos – uma espécie de academia e não um abrigo noturno, como já fora observado várias vezes – são absurdos e falsos no plano cotidiano e naturalista” (p. 208).

A resenha é finalizada com uma manifestação constrangida do autor. Vygótski admite que pode parecer “rabugento” (p. 209), e justifica sua atitude lembrando o valor positivo de se apontar o que há de negativo, ou seja: “o mais importante, me parece, foi esboçado nessas linhas, as quais, na verdade, não são indicações de um professor, mas sim uma simples volta do

pensamento: ao rejeitar aquilo que não existe, os verdadeiros contornos do objeto permanecem e se delineiam” (p. 209). Reitera seu compromisso de dizer o que precisa ser dito em prol da evolução do teatro. Por fim, apresenta uma síntese de sua crítica, elaborada por meio de duas novas imagens emprestadas, desta vez, do universo das artes plásticas e da literatura:

Em duas palavras: a interpretação de Sosnin não é uma pintura cênica (é disso que falei o tempo todo), mas uma obra de arte gráfica nobre, teatral e sem cores, a arte pura do desenho, assim como os poetas têm versos e prosa. Ele não interpreta com os versos; é um artista da prosa cênica. É isso. (p. 209)

Para Vygótski, a chave interpretativa de Górkki deve ser romântica, não naturalista. Seu teatro é pintura, não desenho. É poesia, não prosa. Ao instaurar um amplo diálogo com diferentes tradições estéticas e estabelecer paralelos com os mais variados tipos de arte, Vygótski procura indicar a necessidade de que o processo de transposição do texto literário para o palco tenha sempre em vista a coerência com o tom da obra montada, de modo que a encenação se mantenha sob sua atmosfera, pertença ao seu universo. Trata-se de uma avaliação de tom e de estilo, ou seja, formal: transmitir conteúdo de uma poesia por meio da prosa impede-a de produzir os efeitos alcançáveis única e exclusivamente por essa construção formal, descaracteriza-a por completo. Tornar os personagens gorkianos corriqueiros, cotidianos, como se pertencessem ao mundo “real” e não fossem figuras absorvidas por ideais, ignorar (ou “superar”) a inverossimilhança dessas figuras, a qual provoca estranhamento e envolve o espectador num *pathos* romântico, faz com que o espetáculo se distancie dos efeitos produzidos pela obra gorkiana.

A resenha “Abertura da temporada” exalta a escolha de *O inspetor geral* de Gógol para o repertório. Sem entrar em detalhes sobre a montagem, Vygótski considera que a empreitada teve grande mérito teatral, apesar de não ter sido inteiramente bem-sucedida. A encenação dessa

“*Divina Comédia* russa” é considerada pelo crítico uma tarefa shakespeariana, ousada e audaciosa, algo que foge do lugar-comum, das terras conhecidas do palco russo.

Na resenha “Turnê de opereta”, a artilharia de Vygótski está voltada contra a vulgaridade. Reconhece que os teatros contemporâneos têm recuperado elementos da opereta, mas, já na primeira linha de seu texto condena essa forma artística como um tipo de teatro “equivocado e falso em sua essência” (p. 212), que não passa de uma colagem, um mosaico de elementos heterogêneos, retirados do que há de mais superficial na música, na poesia e na dança. Para Vygótski, o único remédio para a vulgaridade, e conseqüentemente a única justificativa possível para a opereta, é tomar a elegância como *pathos*. Aqui, Vygótski trata da questão do papel do entretenimento e do riso na arte. Esse é um tema que reaparecerá em outros textos e constitui uma das preocupações do crítico, que, na presente resenha, é expressa na seguinte passagem: “[...] na opereta o conselho é gargalhar e aprender. Contudo, o riso foi pouco ouvido na plateia e nem sempre foi bom, de origem benéfica, não havia nada para aprender com a transmissão inexpressiva do velho por meios velhos” (p. 213).

Ao lado da elegância, da não vulgaridade, a possibilidade de “gargalhar e aprender”, isto é, a afirmação de certo valor cognitivo da arte são pontos importantes nos quais Vygótski insiste, por considerá-los requisitos para que a arte que entretém tenha algum valor estético. A passagem revela ainda que, para o crítico, o riso não é monossêmico, isto é, há um riso bom, de origem benéfica e outro que não o é. Uma sugestão do que seja esse riso “bom” pode ser encontrada em outro texto, “Comédia do pátio” (publicado em *Poliésskaia pravda*, nº 1029, de 1923), no qual Vygótski afirma que o espetáculo “Teria sido engraçado, se não fosse tão bobo”, ou quando lamenta: “É uma pena que a escolha da peça tenha contado com um riso não inteligente e que não vale nada, *kuram na smekh*⁴⁷” (VYGÓTSKI, 2012, p. 124). A distinção

⁴⁷ A expressão russa “*kuram na smekh*” se refere a algo que é ridículo ao extremo, sem sentido, literalmente “de fazer rir as galinhas”.

entre “tolo” e “cômico” equivale à distinção entre “vulgar” e “elegante”: não se trata de uma condenação à priori da opereta ou do gênero cômico em si mesmo, ao contrário, tais formas se justificam plenamente no palco, desde que sejam capazes de realizar a tarefa estética, isto é, que consigam produzir um efeito de determinada qualidade no espectador (riso bom). Vygótski enuncia de forma mais explícita em que consiste a tarefa estética da comédia em outra resenha (“Gentlemen”, em *Poliésskaia pravda*, nº 1009, 1923):

Para criar uma comédia cotidiana é preciso que tanto o escritor quanto o ator se elevem *acima* das bases do cotidiano representado e o enforcem na força do riso. *A comédia do cotidiano é sempre justamente a luta com o cotidiano, a superação do cotidiano, o suplício, o fuzilamento do cotidiano. Somente assim há uma justificativa para a comédia. Mas se a comédia repete o riso, é como se ela fosse um sal que perdeu sua salinidade.* (VYGÓTSKI, 2012, p. 117, grifos do autor)

Assim, o riso “bom” é o ápice, a culminação da superação do real, sua resolução catártica. É mais do que reconhecimento seguido de uma sensação apaziguadora (note-se que, não por acaso, Vygótski usa o sal como metáfora). A boa comédia é esse “sal salgado”, que consegue alterar o sabor do alimento com o qual entra em contato.

A resenha seguinte (“O inspetor geral – Flávia Tessini – O preço da vida – O cantor do próprio sofrimento – O moscardo”, *Nach ponediélnik*, nº 8, 1922) trata com mais detalhes da turnê da companhia Solovtsóv. Aqui, Vygótski retoma a ideia expressa anteriormente acerca da necessidade de um fio condutor, uma ideia cênica que perpasse toda a peça e lhe confira unidade. Queixa-se de que no espetáculo “não foi observada aquela ‘ação penetrante’, que perpassa todas as cenas, como uma linha que atravessa as pérolas e lhes dá unidade e sentido” (p. 215). Comenta algumas interpretações individualmente, sempre com a mesma objeção: em todos os atores “havia apenas o figurino e o corpo do papel, mas não sua alma” (p. 216). Assim, a falta do fio condutor que ordena os elementos da montagem se faz sentir em dois planos: no geral (da direção) e no desempenho de cada ator. Isso resulta na incapacidade da peça de

produzir o efeito esperado. Para falar de reação estética e da capacidade de suscitá-la, Vygótski recorre novamente a uma figura de linguagem: “É por isso que, na última cena, essa mímica emudecida não produziu choque elétrico e, de modo geral, não houve eletricidade no espetáculo” (p. 216).

Sobre a montagem de *Flávia Tessini*, apesar dos elogios à atriz principal, uma dura crítica é feita à reprodução da fala e do sotaque judaico na peça. O crítico refuta a justificativa de que isso se deve à coerência com a verdade cotidiana, argumentando que ninguém pensa que as peças de Schiller devam ser feitas com sotaque alemão, por exemplo. A seguir, Vygótski volta a comentar as interpretações. Para ele, o trabalho de Chein em *O cantor do próprio sofrimento* sustenta-se em uma única nota, apenas em lágrimas. É capaz de despertar piedade, sensibilizar o espectador, mas produz um choro “seco e amargo” (p. 217). Lembra o ensinamento de Stanislávski acerca da necessidade de haver algo de viril mesmo em personagens delicados, para que se consiga algo mais do que sentimentalismo. A utilização de um elemento contrastante potencializa o efeito do principal, ou, para usar a metáfora de Vygótski, “não se pode pintar dois pedaços contíguos do papel com uma mesma tinta. São necessários contrastes internos. Se você quiser dar um toque de branco, não economize na tinta preta” (p. 217). *O preço da vida* e *O moscardo* são elogiados. Dentre os comentários, destaca-se um sobre a segunda peça, em que Vygótski aproxima a interpretação de Zolotarióv e a própria montagem ao cinema. Trata-se de um comentário raro em seus textos.

Em “O tolo – A grosseirona” (*Nach ponedielnik*, nº 9), Vygótski retoma um aspecto mencionado na resenha anterior acerca do caráter “monocromático” das interpretações. O personagem em questão, o tolo, é cômico por ser demasiado simplório, ingênuo, é passado para trás pelos outros. Sua comicidade não tem sofisticação, é tão complexa quanto um trocadilho. Vygótski sente falta de uma nota rígida, raivosa, que confira mais expressividade à interpretação, um toque contrastante, que ressalte ainda mais o aspecto principal. Outro ponto

abordado diz respeito à importância dos atores secundários. Consoante com a ideia, defendida em diversos momentos, sobre a necessidade de unidade e organicidade nos espetáculos, Vygótski ressalta que “a direção precisa atentar para os coadjuvantes. Mesmo um ator episódico, de uma única entrada, é capaz de estragar uma cena, um ato, e é isso que fazem de boa-fé as infelizes gralhas do espetáculo” (p. 220). É em *A grosseirona* que o crítico verifica que o tom geral foi acertado. Elogia algumas atuações individuais e ressalta o fato de o espetáculo ter encontrado o tom cômico correto. Não obstante, antes ainda de enumerar os acertos da montagem, Vygótski inicia dizendo que *A grosseirona* é uma peça insignificante. O repertório escolhido é considerado frágil.

Observa-se que, na crítica vygotskiana, a enumeração de pontos fortes é sempre ponderada pela indicação de aspectos problemáticos, que mereceriam maior atenção das companhias e diretores. Até aqui suas críticas versaram sobre aspectos específicos da interpretação e direção, particularmente no que se refere ao estilo e ao tom. Suas observações nesse sentido incidem em dois âmbitos: interno, ou seja, o espetáculo como uma obra que tem coerência interna e organicidade estilística, que tem todos os seus elementos conscientemente organizados para conduzir o espectador numa determinada direção; e externo, isto é, quão bem-sucedida é a encenação no sentido de produzir um efeito estético que corresponda ao *pathos* da obra literária da qual ela parte. Para além das questões de estilo e tom, Vygótski refere-se criticamente também à escolha do repertório, como foi o caso de *A grosseirona*. Lembremos ainda de seu entusiasmo com *O inspetor geral* para a abertura da temporada de inverno, ou ainda a seguinte passagem:

Difícilmente todas estas peças provincianas, descobertas nos confins da literatura e inteiramente corroídas por traças se manterão no repertório e ocuparão lugar de destaque na temporada. Perto de *O inspetor geral* e mesmo de *O moscardo* (que certamente não podem e nem devem em nenhuma hipótese desaparecer do repertório), elas parecem terem sido escritas há mil anos. (p. 214)

Em “Pantera negra – Almas de lobo” (*Nach ponedielnik*, nº 10), Vygótski trata da discrepância entre o suposto escopo simbólico almejado pelas obras de Vinnítchenko e Jack London e a tendência naturalista do teatro. Antes ainda, critica as próprias obras (daí o “suposto”), que não seriam efetivamente capazes de dar conta da profundidade e amplitude dos conflitos que pretendem abordar (caráter animalesco e predatório do amor, em Vinnítchenko, e embate social de classes, em London). A proporção comezinha e doméstica de tais obras é expressa pelo crítico por meio das seguintes imagens:

Não é preciso dizer que ambas as peças não são muito elevadas nesse sentido, que o escopo delas é do tamanho de uma aliança de casamento, e que elas estão tão protegidas da amplitude e profundidade pelo amadorismo artesanal da construção dramática quanto uma perna de pau do reumatismo. (p. 222)

A perna de pau, obviamente, não pode sofrer reumatismo, mas o tema do reumatismo (ainda que representado por uma perna de pau) pode servir de pretexto para um bom espetáculo: “o palco e o ator precisam saber fazer uso desse pretexto” (p. 222). Aqui reaparece sua crítica ao naturalismo no teatro. O crítico considera que as montagens domesticaram os animais selvagens que pretendiam revelar: “nessa interpretação desdentada havia tanto de animal selvagem quanto na placa do peleiro ou na luva das damas” (p. 223). Isso se deve ao *modus operandi* que, segundo Vygótski, predominava nos palcos e na formação dos atores da época. Novamente, a palavra-chave é “cotidiano”:

E a causa disso é a visão de mundo teatral geral de nossos atores: o apego deles ao mediano, ao comum, o “hábito ao paletó” e ao estúdio gasto. O amor deles consiste em conduzir tudo a um único denominador mediano e cotidiano. Milionários americanos, franceses boêmios, revolução italiana, lugarejos judaicos, todos com o mesmo rosto, no mesmo estúdio, e no mesmo estilo cênico. A interpretação se fragmenta em pedaços episódicos, que representam como as pessoas comem, bebem, amam, se casam, vestem seus paletós. Mesmo se ficarmos nos limites da crítica das possibilidades reais de nosso palco e repertório, é preciso dizer toda vez e em todas as ocasiões que ficar apenas na

cor cinza do padrão cotidiano é insuportável para os olhos, que em nossas janelas batem os novos ventos do estilo teatral. Todos nós os aguardamos e desejamos. (p. 223)

Ressurge nesse excerto a ideia de superação do “cotidiano cinza” no palco. É preciso mais do que meramente reproduzir o cotidiano. Partindo do “pretexto” (texto literário)⁴⁸, a encenação deve ser capaz de acentuar certos aspectos, ressaltá-los. Precisa, em certa medida, “carregar nas tintas” para produzir uma determinada leitura do real. Verificamos aqui a explicitação de um posicionamento em relação ao eminente debate teatral russo. A questão básica para os teóricos do teatro do início do século XX estava relacionada à reprodução da realidade no palco. De um lado havia o teatro meningeriano⁴⁹, de outro, o teatro de convenção. Nessa resenha, e em muitos outros momentos, o naturalismo (ao qual Vygótski associa o substantivo e a qualidade “cotidiano”) é visto como uma tendência ineficaz, que não passa de um recorte sem vida da realidade e não convincente para o palco.

A resenha sobre a montagem de *Intriga e amor* (*Nach ponedielnik*, nº 11) é iniciada por uma reconstrução do universo literário, do *pathos* romântico específico de Schiller. O enredo e os personagens desse drama retratam o conflito entre o universo pequeno-burguês e os valores e interesses da aristocracia. Não se trata de um drama histórico, de personagens e atitudes heroicas. O símbolo desse tipo de drama, segundo Vygótski, é a limonada envenenada que surge no desenlace. Não obstante a banalidade da limonada, ela está envenenada: “Nela agem justamente a indignação e a fúria, o ímpeto determinado, e não o enfraquecimento do sentimentalismo pelos humilhados e ofendidos” (p. 227). Todos os elementos do drama servem à tarefa de suscitar tais paixões: “a representação só é importante como sinal e alavanca do

⁴⁸ Meyerhold expressa ideia semelhante ao afirmar que “A literatura sugere o teatro. E sugere não apenas os dramaturgos, criadores das imagens das novas formas que requerem nova técnica, mas também a crítica, que passa a rejeitar as formas antigas” (MEYERHOLD, 2012, p. 55-6).

⁴⁹ Meningen, meningerianismo: refere-se à trupe de teatro austríaca do duque de Saxe-Meiningen, considerada fundadora do estilo “realista histórico” de representação (cf. nota de Diego Moschkovich in: MEYERHOLD, V. *Do teatro*, 2012, p. 92).

sentimento” (p. 227). Não é a limonada que importa, e sim o veneno que ela traz, ou melhor, o fato de que esse veneno é mortal. O principal é a capacidade de envenenar (contagiar) o espectador com o *pathos* schilleriano.

Assim, há uma ênfase especial no aspecto da reação estética para a avaliação da montagem. Não se trata ainda do conceito de reação estética como encontraremos mais tarde (em *Psicologia da arte*), isto é, como uma categoria resultante de um processo de generalização e abstração dos efeitos potenciais da forma artística. Aqui, a reação é mais concreta, literal: “Sem olhar o palco, apenas observando o público, é possível avaliar esse espetáculo” (p. 227).

Na mesma resenha, Vygótski comenta ainda a montagem de *Falcões e corvos*, de Sumbátov. A crítica, neste caso, se concentra na obra propriamente dita. Aponta para o fato de a trama de Sumbátov ser mais bem construída do que a de Schiller, apesar de ser desprovida do potencial patético deste:

Por mais estranho que possa parecer, numa peça de Sumbátov tudo está encerrado e costurado mais habilmente do que em Schiller. Porém, embora o próprio protesto em Schiller seja indeterminado e confuso; embora seus heróis saibam somente ameaçar com espadas e morrer, mas não matar; [...] embora seu veneno esteja diluído na limonada, essa limonada mortal é, de todo modo, mais afiada do que uma espada. Mas a história do roubo ao banco que crescera como fermento da pequena intriga e do amor vazio é artisticamente inútil e imprestável (p. 228-9).

A resenha sobre *Uriel Acosta* (*Nach ponedielnik*, nº 12) recupera o tema da tragédia, particularmente a incapacidade da companhia de transmitir o sentimento trágico. A começar pela debilidade de um aspecto técnico fundamental: a voz. A monotonia do timbre de Chein (ator que interpreta o personagem-título) não condiz com o que se espera para o papel. Além disso, Vygótski menciona a suavização da ação dramática, decorrente da dificuldade que os atores apresentam de “desejar” no palco: “Nossos atores são, em geral, capazes de pensar e até de sentir em cena, mas *desejar* lhes é estranho. Não são capazes sequer de querer” (p. 230).

Dessa forma, tanto a voz quanto a expressividade cênica dos atores encontram-se um tom abaixo da tragédia, eles não são capazes de se elevar à sua magnitude e força.

Semelhante descompasso não é verificado por Vygótski na montagem de *A tempestade*, de Ostróvski. Sobre o trabalho de Stopórina, por exemplo, comenta: “O cotidiano, o histórico ficou em segundo plano, já o eternamente feminino da alma russa [...] ressoou como uma epígrafe para todo o papel” (p. 232). Os atores foram capazes de captar a poesia de seus personagens e transmiti-la, encontraram a essência admirável da tempestade, para além de seu aspecto terrível. Nesses comentários ecoa ainda a insistente exigência de que a ação dramática se eleve em relação ao cotidiano, que encontre a poesia da prosa. Trata-se de um tema abordado na primeira resenha sobre a companhia (“Turnê da companhia Solovtsóv”). Vygótski evoca a linha de pensamento expressa ali, encerrando com a mesma metáfora usada anteriormente: “à tormenta, à areia, como pássaros” (p. 233).

Em “Fraque bem costurado” (*Nach ponediélnik*, nº 13), Vygótski recupera o tema do cômico, que havia sido abordado em “Turnê de opereta”. Critica veementemente a vulgaridade das interpretações: “Assim interpretaram. De modo pesado, grosseiro, indolente, com um grito desagradável e um tom vulgar” (p. 234). Ressente-se pela ausência de transformação, metamorfose no caminho dos personagens, não há o “incomum”, que, para Vygótski, é essencial para a produção do cômico. A interpretação de Zolotarióv não revela a duplicidade do caráter de seu personagem (o tolo e o enganador), restringe-se apenas à representação da tolice. Por fim, menciona novamente a inadequação do tom, isto é, não se trata apenas de enunciar o texto, mas de fazê-lo de tal forma a transmitir comicidade. Os apartes, isto é, aqueles trechos do texto em que o personagem “pensa alto”, devem ser executados num tom específico – “um tom e gesto empalidecidos e sem som” (p. 235) –, diferente do diálogo. A resenha é encerrada com uma metáfora que busca reafirmar a importância da convenção artística: “É um tanto constrangedor escrever que não é certo andar sem terno e que nem todo decoro é

desnecessário mesmo entre pessoas muito próximas” (p. 235). As palavras do texto estão nuas no palco, despidas dos trajes necessários para que seu tom seja identificado. Os trajes são essenciais, pois revestem as palavras de sentido e intencionalidade.

A última resenha é dedicada às montagens de *O filhote de águia* e *O discípulo do diabo*. Nela, o autor critica a ilustratividade cênica das interpretações, isto é, o fato de o ator reforçar o conteúdo de sua fala com um gesto e, assim, reforçar apenas o sentido lógico e material do texto, mas não seus aspectos psicológicos. Nesse sentido, aproxima-se de Meyerhold, o qual defende que, “para ser encenador, é preciso primeiro deixar de ser ilustrador. Com efeito, ser ilustrador é encarar o palco como um lugar no qual o texto e a atuação são redundantes” (PICON-VALLIN, 2011, p. 325). A recusa da ilustratividade é expressa por Meyerhold também na defesa do Teatro Imóvel, cuja técnica “teme os movimentos supérfluos, para com eles não distrair o espectador das difíceis vivências interiores, que podem ser ouvidas apenas no sussurro, na pausa, na voz trêmula e nas lágrimas derramadas pelos olhos do ator” (MEYERHOLD, 2012, p. 58).

A leitura desse conjunto de resenhas evidencia que, no geral, Vygótski considera a companhia até certo ponto competente. A medida dessa competência se dá pela magnitude da tarefa que ela se propõe executar. Em resumo, pode-se dizer que o crítico reconhece méritos nas encenações de obras menores. A companhia tem dificuldades em escapar da vulgaridade e da reprodução do cotidiano em melodramas e comédias menos sofisticadas. Deficiências ainda maiores são identificadas na representação de obras de *pahtos* trágico ou romântico. Tem mais sucesso com o registro prosaico da vida do que com o poético. Tal diagnóstico está inalienavelmente ligado à presença do tão criticado naturalismo (o “cotidiano”) nas montagens e interpretações. Por outro lado, é enfático ao reconhecer os méritos de algumas montagens e interpretações, especialmente no que se refere à adequação entre o tom da *mise en scène* e o texto literário.

3.4

CRÍTICA TEATRAL

O caso do teatro judaico de Rubin

Como construir sua vida de judeu, como ser judeu depois de 1917? Essa é a pergunta fundamental que o Goset deve se fazer e à qual ele não será verdadeiramente capaz de responder.

Sendo, a um tempo, teatro judaico (sobretudo com Chagall) e soviético, o Goset tenta essa difícil experiência de levar ao palco a poesia de um mundo variegado, em constante desequilíbrio, de um universo à margem que tenta se adaptar e adaptar seu sonho à realidade histórica, de sincronizar seu senso de coletivo com o da coletividade socialista.

Béatrice Picon-Vallin⁵⁰

O teatro cotidiano deve morrer [...] este é um experimento, uma busca pela forma, um tatear, trata-se de material para trabalhos futuros, se me for possível ainda trabalhar.

Evguêni Vakhtángov⁵¹

O objetivo inicial do presente capítulo é apresentar alguns aspectos da formação de um teatro judaico língua ídiche na Rússia, seus desafios e características principais para, em seguida, comentar as resenhas de Vygótski, publicadas em 1923, no periódico *Nach ponedielnik*, sobre as apresentações da companhia teatral judaica dirigida por Menachem Rubin⁵². As severas críticas feitas por Vygótski a essas montagens serão destrinchadas e revistas sob o pano de fundo da produção do teatro ídiche moscovita, o Goset (*Gosudárstvenyi Evréiskii Teatr*). Buscaremos compreender as apreciações de Vygótski sobre os erros e acertos dos

⁵⁰ PICON-VALLIN, 1973, p. 14.

⁵¹ Vakhtángov sobre a montagem de *O dibuk* do teatro Habima, citado por AZIZIAN, 2007, p. 87.

⁵² Menachem Rubin (1886-1962) foi um cantor, ator e diretor nascido em Adamów (Polônia). Trabalhou para diversas companhias itinerantes judaicas na Rússia. Dirigiu a companhia “Kunst Vinkl” de Kiev, apresentou-se por toda Rússia com Clara Young, atuou em 1927 com Julius Adler em Gomel. Em 1931, emigrou para os Estados Unidos, mas continuou excursionando pela Europa e Argentina (informações obtidas na tradução de Steven Lasky da biografia feita por Zalmen Zylberweig – autor de *Leksikon fun Yidishn Teater* –, disponível em <http://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/R/rubin-menachem.htm>).

espetáculos resenhados como contribuições para a construção, na província, de um teatro judaico mais afinado com os avanços da cena da capital.

No século XIX, havia na Rússia, Ucrânia, Bielorrússia e Polônia inúmeras companhias itinerantes judaicas, mais ou menos profissionais. Encenavam peças judaicas populares e operetas nacionais ou europeias. Tais grupos mantinham uma tradição antiga e restrita, repetiam procedimentos e formas estabelecidas e estavam distantes da produção contemporânea (TAMACHIN, 1966, p. 431). Abraham Goldfaden (1840-1908), considerado o pai do teatro ídiche moderno, foi uma figura fundamental para o estabelecimento de uma tradição teatral judaica. Inicialmente, escreveu comédias e farsas; mais tarde, dedicou-se a operetas históricas, obras que gozaram de grande popularidade. Tratavam-se de peças musicais ecléticas, marcadas por sentimentalismo e comicidade. Peças históricas como *Bar Kokhba* traziam um viés nacionalista romântico que refletia os sentimentos proto-sionistas dos anos 1880⁵³. Tais sentimentos nacionais, especialmente após os pogroms de 1881-12, foram importantes para o estabelecimento do ídiche como língua literária, além do intenso processo de modernização, industrialização e formação de um público leitor. Segundo Picon-Vallin, o teatro judaico que se popularizou na Rússia tsarista, na zona de residência (*tchertá osiédlost*), caracteriza-se por efeitos melodramáticos, gritos, lágrimas e operetas de gosto duvidoso. Funcionava como uma espécie de “sobrevivência básica, compromisso caótico entre um gosto profundo pela teatralidade, encarnada por Goldfaden, e as constantes imposições do governo” (PICON-VALLIN, 1973, p. 46).

⁵³ Essa visão sobre a peça é contestada por Quint: “O jovem Bar Kokhba convoca uma arrasada comunidade judaica a lutar contra os conquistadores romanos até o último homem, opondo-se ao ancião Eliezer, que pregava a aceitação do domínio romano. Bar Kokhba ama a filha de Eliezer, Dina, e ela é capturada pelos romanos, que esperam usá-la como presa para capturar Bar Kokhba, mas ela estraga os planos deles com sua morte precoce. Histórias do teatro ídiche sustentam que a temática radical da peça (rebelião) incitou o governo tsarista a bani-lo, mas essa afirmação é patentemente falsa. Ao contrário, assim como muitos outros dramas históricos de Goldfaden [...] o tema da peça é conservador, exorta uma atitude conciliatória em relação ao domínio estrangeiro. A última cena, que representa o ataque romano a Betar, o último refúgio de Bar Kokhba, mostra a arrogância de Bar Kokhba como tão responsável pela carnificina como a crueldade romana.” (QUINT, 2007, p. 61).

O teatro ídiche foi, depois da imprensa, a segunda instituição responsável pela formação de uma cultura ídiche entre os judeus russos, particularmente os adeptos do Haskalá⁵⁴. A adoção do ídiche como língua literária e a formação de uma intelligentsia ídiche surgiu da necessidade de aproximação entre a elite intelectual e o povo “não educado”. Assim, a cultura ídiche cumpriu a tarefa de unificar o povo judaico em torno de uma língua, e, principalmente, democratizar ideias e produtos culturais (FISHMAN, 2005). Nesse contexto, o teatro ídiche “está ligado ao povo por sua língua, ao trabalho educativo dos Maskilim e também ao movimento socialista desenvolvido pelo Bund⁵⁵ que se opõe ao hebraico, língua dos rabinos conservadores e da elite letrada, e proclama o ídiche como língua materna” (PICON-VALLIN, 1973, p. 44-5).

Após a revolução, a figura central para a institucionalização de um teatro judaico de língua ídiche na Rússia foi Aleksei Mikháilovitch Granóvski (1890-1937). A ele foi confiada a tarefa de dirigir o Goset (*Gosudárstvenyi Evréiskii Teatr*). Granóvski, que havia trabalhado com Max Reinhardt na Alemanha, trouxe para o teatro judaico uma visão moderna e europeia que perpassava tanto seu sistema quanto o repertório escolhido (composto por obras judaicas e do simbolismo europeu). A companhia era composta por jovens atores não profissionais, que, segundo o diretor, tinham a capacidade de se entregar à alegria da criação. Seu objetivo era criar um teatro geral, “um templo de arte reluzente e criação alegre, um templo em que a prece é entoada na língua ídiche [...] as tarefas do teatro mundial são as tarefas do nosso teatro, e somente a língua nos diferencia dos outros” (GRANÓVSKI, 1992, p. 145). Assim, temos que,

⁵⁴ Iluminismo judaico. Os filósofos do Haskalá, conhecidos como Maskilim, “incentivavam a educação secular e assimilação à cultura fora do gueto. Esses intelectuais e jovens judeus russos estavam ansiosos para compreender e entrar num mundo mais amplo e passaram a se reunir secretamente para estudar obras de filosofia, política e ciência, para absorver conceitos ocidentais considerados ameaçadores ou revolucionários para o *establishment* rabínico”. (KAPLAN, 2007, pos. 179). Ao teatro coube a tarefa de propagar os ideais do movimento e disseminar a ilustração por entre o povo do gueto (PICON-VALLIN, 1973, p. 35).

⁵⁵ União Trabalhista Judaica (Algemeyner Yidisher Arbeter Bund), partido socialista secular judaico, que atuou na Lituânia, Polônia e Rússia entre 1897 e 1920.

desde seu nascimento como instituição, o teatro judaico foi fundado numa não contradição e não exclusivismo entre particular e geral.

Segundo Harshav, sua força estava na “combinação entre vanguarda, percepção multimídia da totalidade da experiência teatral e evocação de um mundo ficcional grotesco e emocional baseado no vibrante e exótico passado judaico” (1992, p. 16). A própria língua ídiche pode ser vista como símbolo desse movimento de particularização e complementaridade, uma vez que, ao mesmo tempo em que funcionava como identidade do povo judaico e o separava do mundo circundante, era uma ponte que o ligava a ele, visto que o folclore ídiche absorveu muitos elementos do folclore eslavo e europeu (HARSHAV, 1992, p. 56). Dessa forma, verifica-se que o novo teatro judaico é fundado sobre pilares dicotômicos do nacionalismo sionista e do internacionalismo comunista, misticismo messiânico e racionalismo revolucionário, drama poético e farsa crítica (GUINSBURG, 1994, p. 94).

A criação de Granóvski era atravessada pela noção wagneriana de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), pois reunia música, literatura, folclore, dança e artes plásticas. Tal carnavalização de gêneros remontava ainda à tradição do Purim⁵⁶. O novo teatro judaico da época da revolução buscou superar seus antecessores: de um lado, o teatro popular de entretenimento feito por Goldfaden entre 1876 e 1883, de outro o individualismo e psicologismo de Peretz Hirshbein e Dovid Pinsky, entre 1905 e 1910.

O segundo protagonista deste processo foi Marc Chagall. Para Guinsburg “a visão do pintor esteve presente em tudo, da cenografia aos figurinos e à maquilagem dos atores, e envolveu em sua carnavalizada dinâmica o próprio ritmo da interpretação e do espetáculo” (1994, p. 98). A arte de Chagall, Rabinovitch, Altman e Falk ajudou o teatro judaico a encontrar

⁵⁶ “O festival de Purim celebra a vitória dos judeus persas sobre Hamã, um inimigo repressor. Para os judeus russos, que haviam sido vítimas de proibição e perseguição por séculos, os tsares cristãos e seus governos eram como novos Hamãs. Ao celebrarem o novo teatro, Chagall pode ter usado esse carnaval Purim para celebrar a vitória da trupe sobre seu Hamã, ou seja, a queda do tsar que havia proibido o teatro judaico.” (BLESSING, 1992, p. XII)

sua estética própria, uma vez que as artes plásticas eram a modalidade artística mais cultivada entre os judeus (PICON-VALLIN, 1973, p. 59). Como intérprete da mentalidade judaica e da vida na zona de residência, a contribuição chagalliana foi importante na busca do teatro de Granóvski por um colorido nacional.

Tanto Chagall quanto Granóvski incorporaram tendências contemporâneas e buscaram elementos da tradição judaica para produzirem obras profundamente conectadas com a atualidade e, ao mesmo tempo, portadoras de uma marca local e original. As montagens de Granóvski e as obras de Chagall são produtos de difícil classificação: negam o psicologismo, o realismo e o impressionismo que predominavam nos palcos russos em fins do século XIX e início do século XX. Suas produções se inserem, assim, no contexto da arte de vanguarda. É possível identificar, por exemplo, pontos de contato entre o sistema de Granóvski e a biomecânica de Meyerhold. Segundo Harshav, ele “preparava os atores para serem ágeis como acrobatas (o circo era uma inspiração para o teatro, como havia sido para Meyerhold e Eisenstein). A ênfase recaía sobre a linguagem, a música e o folclore” (HARSHAV, 1992, p. 43). A rejeição do naturalismo e a afirmação da teatralidade era um traço essencial dessa proposta estética, que, segundo Compton (1999, p. 3), se aproxima da noção de teatralidade de Evreinov:

O realismo puro e o simbolismo puro são ambos irreconciliáveis com a verdadeira natureza do teatro: o primeiro, pois produz um “duplo” inútil da vida (que não serve à arte, mas a extermina); o segundo, por ser essencialmente hostil ao prazer direto e franco da percepção visual. Ao professar, como eu faço, o princípio da teatralidade idealizada, defendo o *realismo convencional* ou *realismo cênico*, ou seja, a livre criação imaginativa de representação cênica que comanda a crença no espírito receptivo do espectador. (EVREÏNOFF, 1947, p. 377)

Para Louis Adler, Granóvski fez com que as telas de Chagall se tornassem tridimensionais⁵⁷. Ele desenvolveu uma biomecânica humanizada, que cria uma arte popular em que “a emoção estava sintetizada com a forma, em que os elementos da música, da fala, do movimento e do gesto eram todos parte de uma estrutura rítmica unificada” (ADLER, 1980, p. 42). Outro importante aspecto das montagens, observado por Litvakov, diz respeito à superação da emoção pura e à supremacia da racionalidade. O espetáculo é concebido como um todo arquitetônico e o espectador é levado a revelações intuitivas ao entrar em contato com uma obra planejada racionalmente: “acima do ‘reino da necessidade’, acima da força espontânea de sentimentos não regulados – ele [o teatro judaico] coloca o ‘reino da liberdade’, a compreensão determinada e organizada” (LITVAKOV, 2008, p. 153).

A literatura ídiche foi relida por este teatro, seus símbolos e motivos foram ressignificados, de forma a tornarem-se mais apropriados ao contexto revolucionário. A arte teatral era vista como meio para a libertação dos judeus do “escolasticismo rabínico insípido e ignorância burguesa” (VEIDLINGER, 1998, p. 395). Os textos clássicos eram retrabalhados, permanecia apenas o pano de fundo geral, os motivos folclóricos, o aspecto social era enfatizado e conteúdos contemporâneos eram introduzidos (TAMACHIN, 1966, p. 439). A escolha por montar *A feiticeira*, de Goldfaden, em 1922, encontra-se alinhada com a difundida tendência no teatro de vanguarda de buscar fontes populares para renovação do teatro. Nesse caso, a fonte tem forte caráter nacional, remonta às farsas do *purimspieler*, ao folclore ídiche, à vida judaica na zona de residência (PICON-VALLIN, 1973, p. 71). Sobre a adaptação do texto original, Adler afirma:

⁵⁷ Esta afirmação não é suportada por Efros, cofundador do Goset, para quem Chagall “não tinha veia teatral. Ele não fazia cenários, mas painéis trabalhados em detalhes, com diferentes faturas, como se o espectador pudesse ficar diante deles, a curta distância, como numa exposição, e julgar a precisão e o charme deste campo de cor percebido por Chagall [...] Ele não queria conhecer a terceira dimensão, a profundidade do palco [...] Não adapta a perspectiva em que costuma desenhar os objetos de seu mundo à perspectiva cênica.” (PICON-VALLIN, 1973, p. 66).

Podemos nos perguntar por que Granóvski escolheu uma peça que era essencialmente um melodrama, a estória de uma pobre órfã vendida por sua madrasta a um harém turco. Granóvskaia diz que *A feiticeira* era muito popular, e o tema atraía Granóvski – ele usou apenas o esqueleto. O sentimentalismo e a moralização foram substituídos por chistes atuais, canções e apartes para o público. Era composto por três cenários e oito cenas. Dois conhecidos escritores judeus, Litvakov e Dobrushin trabalharam o roteiro e também a sonoplastia (Granóvski queria representar o que Efros chamou de “uma sinfonia da teatralidade judaica”) [...] Tematicamente *A feiticeira* era uma celebração da morte dos “modos antigos”, a morte das ideias religiosas e superstições desgastadas. Complementava a luta contra a estética antiga. Se Granóvski tinha uma mensagem, essa era ela; e ela foi reiterada nos trabalhos que seguiram essa produção, embora a ênfase fosse diferente. (ADLER, 1980, p. 35-7)

Assim, em pleno florescimento da cena soviética durante os anos 1920, a contribuição do cosmopolita teatro judaico foi marcada pelos seguintes traços: um repertório misto; foco na formação de uma nova e polivalente geração de atores (encabeçada por Solomon Mikhoels); não realismo e não psicologismo; construtivismo cenográfico; incorporação de elementos da cultura popular judaica (revistos sob a ótica da sátira) e do modernismo russo. A interpretação era caracterizada por gestos exagerados, acrobacias, pesada maquiagem (que fazia lembrar máscaras e ocultava nuances emocionais) e representação de tipos sociais e do grotesco; os atores eram treinados para execução de uma verdadeira coreografia (VEIDLINGER, 1998, p. 385). Para Picon-Vallin, a leitura da tradição aliada à ênfase no trabalho corporal remete ainda ao Hassidismo, movimento que valoriza os aspectos emocionais do judaísmo e a comunhão com Deus no cotidiano (PICON-VALLIN, 1973, p. 74). Para Tomachin:

A arte dos atores do Gosekt⁵⁸ era racional e convencional, desprovida do psicologismo sutil do MKhT [Teatro de Arte de Moscou]; a aparência externa do espetáculo estava sustentada pelo ritmo preciso, rigidamente trabalhado, pelo gesto acentuado, pelo agrupamento mímico e expressivo de personagens, pelo movimento contínuo, mas ajustado e cenicamente elaborado. Exatamente por isso a música tinha um papel tão importante no Gosekt, em geral, a música popular [...] A pantomima e a dança folclórica tinham lugar de destaque entre os procedimentos criativos do teatro. O Gosekt [...] buscava criar uma arte

⁵⁸ Gosekt (*Gosudarstvenyi Evreiskiy Kamernyi Teatr*) foi o embrião que originou o Goset. Criado em Petrogrado por Granóvski em 1918. Por determinação de Lunatchárski, foi transferido para Moscou em 1920, quando retirou-se “kamernyi” (de câmara) de sua designação.

sintética, que combina organicamente palavra, canção e dança. (TOMACHIN, 1966, p. 440)

O fenômeno do Goset não se restringiu a Moscou. Foi um grande sucesso nas cidades por onde excursionou (no verão de 1924, passou por Gomel, Odessa, Kharkov e Kiev), além de ter causado forte impressão em Berlim, na turnê europeia. Para Veidlinger, sua maior conquista, mais do que “converter os judeus do shtetl ao comunismo”, consistiu na introdução de tendências modernistas nas isoladas vilas judaicas e proporcionar diversão e entretenimento para uma geração (VEIDLINGER, 1998, p. 397).

Passemos agora às resenhas de Vygótski. O primeiro texto trata das encenações de *Silva* e de *A mensh zol men zein* (*Nach ponedielnik*, nº 30). Ao comentar a primeira, Vygótski ataca a futilidade da opereta em todos os seus elementos (dança, música, detalhes cômicos), que apareceram aqui desprovidos daquele “brilho do gracejo, do desembaraço, do divertimento, da elegância, que justificam a bobagem e a futilidade” (p. 241). Outro ponto criticado por Vygótski diz respeito à “judeificação” do tom. Sente falta de um estilo neutro de fala, que só poderia ser produzido por um teatro de repertório internacional e não cotidiano, algo que o crítico afirma não existir “entre nós” (isto é, na província). Em relação a este ponto, Vygótski mostra-se de acordo com o projeto granovskiano de criar um teatro judaico que seja, ao mesmo tempo, universal.

A segunda peça é também uma opereta. Sobre ela, Vygótski afirma que a montagem revelou-se incapaz de aproveitar plenamente o material lírico judaico, além de não ter encontrado o tom adequado para as cenas e motivos sérios no meio do “mar de disparates” (p. 242) da opereta. Tais elementos são apresentados, segundo Vygótski, de maneira superficial, como num drama qualquer, como num ensaio. A resenha é encerrada com breves comentários, majoritariamente positivos, sobre cada um dos atores (Lilina, Rosental, Merenzon e Klebanova). Essa estrutura é comum à maioria de suas resenhas: trata inicialmente da

concepção geral da montagem, avalia seu (in)sucesso na tarefa de transpor o material dramático para o palco, e finaliza tecendo comentários específicos sobre o desempenho dos atores. É também recorrente que as avaliações da montagem como um todo e do desempenho dos atores individualmente sejam discrepantes.

A resenha sobre o espetáculo *O dibuk* (*Nach ponedielnik*, nº 32) ressalta a recepção positiva com que a crítica o acolhera. Vygótski fica particularmente entusiasmado com o fato de os debates terem girado em torno da “montagem como tal”, isto é, como uma *mise en scène* é capaz de produzir novos efeitos no espectador. Sua resenha toma parte nesse debate. O texto, que havia sido consagrado pelo Habima de Moscou (teatro judaico de língua hebraica), cujas influências pendiam mais para o simbolismo e psicologismo do Teatro de Artes, era agora recontado por uma companhia ídiche, que tenta ser mais alinhada esteticamente com a proposta granovskiana. No entanto, as modestas proporções do teatro provinciano fazem com que ele se encontre no meio do caminho entre as inovações de Granóvski e um “camarismo judaico” (p. 243), isto é, um teatro de amplitude e alcance significativamente menores e menos elaborado. O que Rubin oferece é uma *mistura* não homogênea de elementos incompatíveis. Além disso, aponta um grave problema em relação à técnica vocal dos atores.

A sequência de críticas negativas é interrompida: “Mas mesmo assim: bravo, Rubin!” (p. 244). Existe mérito na tentativa de se aproximar de uma nova linguagem teatral, das tendências contemporâneas que privilegiam o gesto convencional e estilizado, em detrimento do naturalista, isto é, “um gesto abertamente teatral, submetido ao estilo, não à verossimilhança psicológica ou cotidiana, pois o ator deste teatro interpreta não uma personalidade que o autor representou, não uma pessoa viva, mas uma imagem cênica” (p. 245). A imagem utilizada para sintetizar o significado d’*O dibuk* de Rubin é a de uma andorinha, a “primeira andorinha”, que, segundo o provérbio russo, representa o primeiro passo de algo novo que está por vir. Essa é, contudo, aquela mesma andorinha que, sozinha, não faz verão (conforme provérbio existente

também em russo, ver nota 5 da tradução). A imagem revela, assim, o caráter dual da montagem, que efetivamente apresenta inovações, mas elas não se encontram ainda completamente consolidadas e amadurecidas.

Na resenha seguinte (*Nach ponedielnik*, nº 33), Vygótski comenta a presença de Goldfaden no teatro judaico contemporâneo. Segundo o crítico, estava na moda montar Goldfaden, e o motivo para tal residia na busca por um teatro teatralizado, limpo, não cotidiano⁵⁹. A resposta do teatro judaico para a disputa entre a tendência naturalista e o teatro de convenção encontra-se na volta ao passado, na restauração do teatro de Goldfaden:

O princípio da arte teatral com valor em si mesmo e autônomo em relação à literatura, ao cotidiano, a todo tipo de representação da vida: essa é agora a posição mais avançada. É natural que muitos, com amor, se dirijam para trás, para o passado, pensando no futuro: lá, nas formas anteriores, primitivas, rudimentares dessa arte, eles encontram o teatro limpo, ainda não dominado por ninguém, o material nu do teatro como tal. Partindo de lá, eles esperam dar um salto mais fácil e direto para o teatro da atualidade e até para o do futuro. Assim é Goldfaden. (p. 246)

A iniciativa em si, não lhe parece condenável. O teatro da vanguarda de Meyerhold, por exemplo, inspirou-se no teatro de feira (balagan). Trata-se da busca por um teatro embrionário, puro. É possível beber dessa fonte para fazer o novo, saltar para o futuro. Há, contudo, o risco de se produzir teatralismo, ao invés de teatralidade. Na equação vygotskiana, teatralismo está para teatro, assim como vulgar está para o popular. A montagem em questão revela-se contaminada por uma distorção, um “desvio mórbido” (p. 247) da fonte inspiradora, uma vez que apresenta Goldfaden numa chave naturalista, descaracterizando-o e retirando-lhe a originalidade e o interesse.

⁵⁹ Um fato muito significativo que marca essa tendência foi a montagem de *A feiticeira*, em 1922, pelo teatro de Granóvski. O texto foi adaptado, serviu de pretexto para a criação de um espetáculo popular alegre. Segundo Picon-Vallin, ao montar Goldfaden, “o Goset descobre o fato teatral em estado puro, a essência da teatralidade em uma explosão de alegria” (PICON-VALLIN, 1973, p. 69).

Vygótski observa aqui o choque entre duas tendências determinantes no teatro judaico. De um lado, sua origem popular com os musicais e melodramas de Goldfaden, de outro lado uma tentativa de refinamento com escritores como Sholem Aleichen, Peretz e Asch, e dramaturgos como Gordin, que, inspirado por Ibsen, queria construir um teatro judeu realista, sério, sem dança ou música. Emigrado para os Estados Unidos em 1891, Gordin afrontou o desejo dos atores e do público de escapar da vida real e colocou-a no palco. Para ele, a tarefa do autor era lutar contra dogmas antigos e educar o público, não agradar ou entretê-lo (KAPLAN, 2007)⁶⁰. Segundo Picon-Vallin, “a obra de Gordin participa do mesmo projeto renovador, mas em uma ótica mais naturalista, que introduz a verdade psicológica no teatro” (PICON-VALLIN, 1973, p. 42). Vygótski vê no teatro judaico provinciano uma mistura dessas tendências e tons, um ecletismo e hibridismo de resultados duvidosos: “o ator judeu provinciano contemporâneo, que passa por Gordin e Asch, que perde o brilhantismo e a variedade da teatralidade, que nada adquire em troca – o que ele pode dar a Goldfaden além de tédio, tédio e tédio?” (p. 247). Essa avaliação de Vygótski coincide com o que diz Picon-Vallin sobre as duas vertentes do teatro judaico: “O sucesso de Gordin é enorme, mas de um ponto de vista estritamente teatral, sua obra está muito atrás daquela de Goldfaden.” (PICON-VALLIN, 1973, p. 43).

A resenha seguinte é sobre a montagem de *Bar Kokhba* (*Nach ponedielnik*, nº 34). A opereta histórica de Goldfaden, que trata do espírito revolucionário mesclando farsa e tragédia, tem, segundo Vygótski, lugar no repertório contemporâneo, desde que encenada de modo breve e como chiste. Faz-se necessário “entrelaçar os fios heroicos da alusão no tecido jocoso da

⁶⁰ Apesar de ter construído sua carreira como dramaturgo nos Estados Unidos, a obra de Gordin ficou conhecida na Rússia com a turnê da companhia de Adler em 1907 e principalmente graças à Trupe Literária organizada em Varsóvia, em 1908, e dirigida por Rachel Kamínskaia, que “se dedica ao drama de costumes, apresentando o *byt* judaico tradicional de forma naturalista [...] Com Gordin, os atores judeus se viram forçados a compor personagens psicologicamente verossímeis que evoluem em situações realistas. É dessa forma que a influência de Stanislávski se faz sentir nas companhias judaicas, na medida em que existiam, nessa época, contatos específicos entre o teatro russo e o judaico.” (PICON-VALLIN, 1973, p. 43).

bufonaria sincera e do pesquisador ingênuo da lenda fahistórica, interpretada precisamente como *falseamento*” (p. 250). Dessa forma, não se trata de transportar para o palco um episódio histórico, mas tratá-lo como alegoria do espírito revolucionário. Vygótski sai em defesa da teatralidade, do caráter convencional da encenação: “como soam bem no palco as espadas de madeira quando elas são explicitamente de madeira e apenas interpretam o aço” (p. 250).

O segundo espetáculo resenhado nesse artigo é *Der Yeshiva Bokher*, adaptação de *Hamlet* feita por Tomachévski. Para Vygótski, diferentemente de *Bar Kokhba*, esse Hamlet judeu não possui nenhuma justificativa para o palco contemporâneo. O problema não reside na adaptação em si, que é um processo legítimo, mas no resultado infeliz desta em particular: “esse ‘hamletzinho’ é dos mais intoleráveis. [...] Ele nos faz retroceder cem anos, isso nem chega a ser ridículo, mas simplesmente sufocante, falta ar para respirar. E se até a prata antiga possui aspecto um tanto ridículo e antiquado aos nossos olhos, então como aceitar e receber esse guarda-roupa da bisavó totalmente empoeirado?” (p. 250).

Por fim, Vygótski ressalta que suas críticas à montagem (no primeiro caso) e à escolha do repertório (no segundo) não tem qualquer implicação em sua avaliação do trabalho dos atores. Atores e espectadores são vítimas desse teatro agonizante e decadente, que deve ser prontamente eliminado para que um novo ocupe seu lugar. Vygótski enxerga um campo de luta, uma experiência dolorosa para o teatro judaico: “aquilo que agoniza tem de ser eliminado o quanto antes, já o que nasce tem de cortar o osso da gengiva. Tanto um quanto o outro surge da dor viva, mas ambos são necessários” (p. 251).

A seguir, Vygótski resenha os espetáculos realizados em homenagem à atriz Sofia Eidelman (*Nach ponedielnik*, nº 36). O primeiro deles, *A pousada abandonada (Di Puste Kretshme)*, de Peretz Hirshbein, pertence à tradição teatral judaica de viés simbolista e impressionista, que, na opinião do crítico, soaria cômica se interpretada pelo teatro judaico cotidiano. A montagem é considerada bem-sucedida graças à interpretação de Eidelman. Seu

trabalho apresenta uma saída para os desafios do teatro judaico, ao escapar do naturalismo puro – “os aspectos cotidianos se embaralham facilmente nela, são inexpressivos e pálidos” (p. 253) – e mostrar uma atuação desprovida de “cores cotidianas, pinturas típicas, etnográficas” (p. 253). Eidelman apresenta o desenho psicológico do personagem, o plano dos seus movimentos de alma. O tom da peça e o tom da interpretação estão em sintonia, o que, para Vygótski constitui um grande mérito, haja vista que quase todas as suas críticas insistem nesse ponto.

A última resenha traz um comentário de cunho geral sobre a turnê (*Nach ponediélnik*, nº 37). Aqui crítica de Vygótski se dá em dois níveis: dirige-se tanto ao teatro judaico provinciano, quanto à própria possibilidade de um teatro judaico. O teatro provinciano é visto como uma espécie de colcha de retalhos mal costurada. Apresenta um repertório com peças absolutamente diversas, heterogêneas em termos de qualidade. Há os experimentos com a teatralidade pura da tradição de Goldfaden (embora o resultado não passe de teatralismo) e com o teatro de câmara, naturalista, ambos sem sucesso. A encruzilhada em que se encontra o teatro judaico não é causal, tampouco decorre de uma geração de atores não talentosos. Ao contrário, em cada resenha, Vygótski destaca a qualidade do material humano, quando ele tem a chance de se manifestar e não é prejudicado pelos equívocos da montagem.

O problema do teatro judaico provinciano é o mesmo do teatro judaico em geral e, em última instância, reflete o paradoxo da própria existência judaica na Rússia pós-revolucionária: num contexto que tende ao internacionalismo e à ruptura com tradições arcaicas, a manifestação da particularidade nacional do judeu ocorreu pela chave da sátira e da negação de certos aspectos da cultura (especialmente da religião). O Goset especializou-se na satirização do misticismo e na atualização da questão judaica dentro da questão de classe. Ele aparece, assim, como um teatro “necessariamente antidogmático [...] por essa mesma razão, é também um teatro inapto à representação de heróis positivos, quaisquer que sejam, assim como à aplicação do dogma realista” (PICON-VALLIN, 1973, p. 172). Semelhante espírito encontra na língua

ídiche seu veículo mais apropriado: “A língua ídiche [...] tem uma vocação crítica. Com sua estrutura linguística cotidiana, falada, familiar, o ídiche [...] se orienta para sua defesa e para a sátira social” (PICON-VALLIN, 1973, p. 78)⁶¹.

É assim que Vygótski antevê o paradoxo e explica a inviabilidade desse teatro: “*Uma boa companhia judaica deste tipo não existe agora em parte alguma, nem poderia existir, e não adianta esperar por outros atores, pois eles não virão, nem nesta nem na próxima temporada, ou mesmo daqui a dois anos*” (p. 256, grifos do autor). Não há saída. No campo de batalha entre diferentes tendências, o teatro judaico sai inevitavelmente derrotado, faz sofrer espectadores e atores em igual medida. A história do teatro judaico soviético, iniciada com Granóvski, evidencia sua criação em bases contraditórias, como um teatro universal, e, ao mesmo tempo, particular, que incorpora diferentes tendências, mas que tem identidade e qualidades próprias. As inovações propostas pelo Goset repercutem de forma relativamente distorcida na província.

Assim, as resenhas de Vygótski são uma espécie de radiografia de como essa tendência agregadora gerou um teatro com problemas particulares. A mistura feita no teatro provinciano é ineficaz, desprovida de refinamento e de elaboração técnica, está geográfica e simbolicamente distante do que faziam Granóvski e Chagall com o Goset. Mas mesmo os resultados do teatro oficial da capital são colocados em xeque por Vygótski, no que se refere à sua capacidade de produzir novas formas incorporando as tradições judaicas. O próprio Mikhoels (principal ator e, após a saída de Granóvski da URSS, diretor do Goset) reconheceu tal fato posteriormente: “Ao mostrar por meio do grotesco sua relação com esse obscuro período da história do povo judaico, o teatro passou ao largo do principal, isto é, do próprio povo” (apud TAMACHIN, 1966, p. 442). Restará sempre a questão: como permanecer judeu e se tornar soviético?

⁶¹ Em “Semiótica da comunicação em ídiche”, Harshav afirma que esta não é uma língua linear ou lógica. Sua estrutura deriva de uma “linguagem translógica”, expressa quando se responde a uma pergunta com outra pergunta ou com um exemplo, quando se ilustra um ponto por meio de uma história, parábola, enigma, chiste, ou ainda com trocadilhos (HARSHAV, 1994, p.152).

É a revolução que dá ao teatro judaico o direito à existência, mas podemos nos perguntar se ela oferece ao mesmo tempo as condições para que ele exista num plano que não seja o onírico. Pois, ainda que se tirem as mordças dos judeus, ainda restam as correntes. Por isso, a revolução para o Goset é uma revolução na expressão, e não uma liberação autêntica. [...] A breve passagem de Granóvski pelo Goset é a história de uma ilusão, a abertura de um parêntese que logo será fechado, já que a realidade desmentiu as esperanças e aspirações dos judeus. (PICON-VALLIN, 1973, p. 172)

Os comentários finais do artigo fazem alusão a essas questões e soam melancólicos diante do prenúncio de algo que a história confirmará (os anos dourados do teatro judaico terminarão antes do final da década de 1920). Apesar disso, as últimas palavras são de exaltação desse teatro: um teatro coxo, mas com a “*nossa coxeadura*”. Ressoa nesse “*nossa*” a voz do Vygótski-judeu, um homem preocupado e atento às questões nacionais.

3.5

ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO

Resenhas de L. S. Vygótski sobre dança

Ainda que seja um tema menos recorrente, a dança aparece como objeto de quatro resenhas de Vygótski: “Turnês E. V. Guéltser”, em *Nach ponedielnik*, nº 3, de 1922; “[De segunda a segunda] Turnês de Utiôsov e Foregger” e “Turnês de Utiôsov e Foregger”, em *Nach ponedielnik*, nºs 46 e 47, respectivamente; e “Balé de Kharkiv”, no nº 48 do mesmo periódico, todas de 1923 (cf. Anexo 2.6).

No primeiro texto, Vygótski resenha as apresentações de Ekaterina Vassílevna Guéltser (1876-1962), uma das mais brilhantes primeiras-bailarinas do Teatro Bolchói, filha do mestre de balé Vassíli Guéltser. Ekaterina estudou na Escola Bolchói, onde se formou em 1894. Notabilizou-se por técnica harmoniosa combinada a grande talento expressivo e dramático, que se manifestava especialmente em papéis demi-caractère⁶² (FARO, 1989, p. 164; KOEGLER, 1982, p. 170-1). Segundo Slonimsky, “seu virtuosismo na dança, particularmente na técnica *terre à terre*, combinava-se com grande expressividade e profundo significado. Gestos amplos e curvados, interpretação expressiva e movimentos temperamentais fortes eram característicos do seu estilo” (1960, p. 11).

Tal descrição do estilo de Guéltser é particularmente significativa levando-se em conta os debates sobre dança que emergiram na Rússia desde fins do século XIX, em especial no que se refere à questão da expressividade. Entre o movimento mecânico e artificial e a interpretação

⁶² Estilo de balé que possui elementos da dança de caráter (que parte de danças folclóricas e nacionais), mas que é executado com passos baseados na técnica clássica.

de um personagem que expressa sentimentos, Guéltser parecia encontrar um meio-termo, que fez com que sua arte ganhasse ampla receptividade e apreço. A própria especialidade de Guéltser, o *démi-charactère*, é reveladora sobre esse meio-termo. Para melhor compreender essa discussão, vale retomar brevemente a história e formação do balé russo, desde o trabalho de Petipa.

Marius Petipa (1818-1910) foi entre 1871 e 1903 o primeiro mestre de balé do Teatro Imperial de São Petersburgo. Com base nas tradições italiana e francesa, criou um repertório de mais de 50 balés que ganharam fama internacional. Estabeleceu uma precisão técnica e uma forma rígida e cerimonial que fez com que a dinâmica da dança fosse marcada por “uma mecânica quase tão precisa quanto a de um relógio: uma coreografia acadêmica é como uma cerimônia de corte, com todas suas funções, submetidas a uma marcação imposta” (BOURCIER, 2001, p. 221). Fundado em valores de clareza, harmonia, simetria e ordem, o balé acadêmico relega o conteúdo emocional a um segundo plano:

[...] o senso de ordem do balé clássico é demonstrado pela cristalização do *pas de deux*, que quase sempre tem uma estrutura bem definida nos balés de Petipa: o adágio de abertura para a bailarina e o parceiro é seguido por variações (solos) para cada dançarino. Ambos se juntam para o coda final, que é geralmente uma demonstração de pirotecnia. A bailarina é invariavelmente o ponto focal do *pas de deux*, e a função do dançarino é principalmente apoiar a dançarina e mostrar sua beleza. (AU, 1988, p. 62)

Mikhail Fokin (1880-1942) buscou reformar o balé com base em novos princípios, divulgados pelo próprio coreógrafo, em 1914, em texto publicado no jornal *The Times*: 1) para cada novo balé deve ser criada uma nova forma de movimento, o coreógrafo não deve fixar-se em formas pré-estabelecidas; 2) a dança e a interpretação devem fazer sentido na expressão de uma situação dramática; 3) gestos convencionais só podem ser usados se forem condizentes

com o estilo do balé, gestos com as mãos serão substituídos por movimentos do corpo todo; 4) o grupo é mais do que mero ornamento, a dança deve ser coletiva; 5) a dança não deve ser escrava da música ou da cenografia, está em pé de igualdade com as outras artes (cf. KOEGLER, 1982, p. 159; FARO, 1989, p. 152-3).

Outro reformador do balé foi Aleksandr Górski (1871-1924), o qual foi fortemente influenciado por Stanislávski e procurou transpor as ideias deste para a dança. Para ele, os meios expressivos deveriam ser desenvolvidos ao máximo e cada balé deveria ter seu próprio idioma, seu objetivo era que “os dançarinos interpretassem seus papéis, pois não podia vislumbrar uma imagem de balé sem personagens” (SLONIMSKY, 1960, p. 11; AU, 1988, p. 72). Apesar de não abandonar a técnica do balé acadêmico, propunha que a coreografia não se baseasse cegamente nela e que ela fosse usada conforme sua pertinência ao tema do balé (AU, 1988, p. 72).

E, assim, o balé passa a se afastar da pura abstração técnica e da função de *divertissement*⁶³. Na segunda metade do século XIX o balé era, na Europa Ocidental, essencialmente um tipo de entretenimento:

O balé tinha que apresentar as belas linhas do corpo feminino, poses e grupos graciosos, mostras de virtuosismo e treinamento corporal [...] o balé em sua mais elevada manifestação não precisava de uma história. Não precisava ‘representar’ ou ‘conter’ algo [...] O resultado foi que o balé se tornou algo como um recital de fantasia. A diferença entre o balé e um programa de variedades era praticamente inexistente. Eles serviam ao mesmo propósito: ajudar as pessoas a passar o tempo com o menor esforço espiritual possível. Espetáculos deste tipo certamente agradam aos olhos. Mas eles não conseguem tocar o coração ou a mente. (SLONIMSKY, 1960, p. 91-3)

⁶³ “Divertimento, diversão. Uma série de números chamados entrées, incluídos em um ballet clássico. Estas curtas danças são calculadas para exibir talentos de indivíduos ou de grupos de bailarinos.” (ROSAY, 1980, p. 75).

Vygótski inicia sua resenha abordando o preconceito “populista-intelligent” (p. 264) em relação ao balé, segundo o qual essa arte se aproxima da indecência. Explica que o surgimento de tal preconceito está relacionado à suposta futilidade, extravagância e absurdo da dança clássica. Em contraposição a isso, surge a “dança natural”, que introduz elementos dramáticos e movimentos corporais cotidianos. O principal nome da “dança natural” foi a americana Isadora Duncan (1877-1927), que excursionou pela Rússia com seu peculiar e polêmico estilo que encontra na alma do artista, e não na frieza da técnica, a fonte dos movimentos. A verdade do artista precede a técnica e não o contrário, ou, como disse Duncan, “A vida é a raiz e a arte é a flor” (apud KURTH, 2004, p. 99). Para ela, o balé clássico russo representava “uma superação de dificuldades, um acrobatismo, um tipo de mecanismo complicado e torturante” (apud KURTH, 2004, p. 182), ou seja, trata-se de uma arte artificial, inócua e vazia. O movimento deve surgir do impulso interno que atua como força centrípeta a partir do tronco, do plexo solar, e não das pernas, como no balé clássico. Essa dança é chamada “natural”, pois se inspira na natureza (no movimento das ondas e do vento) e em ações cotidianas (andar, correr e saltar), ou seja, no repertório de movimentos naturais dos seres humanos (AU, 1988, p. 89; KURTH, 2004, p. 99). Ainda sobre a questão da expressividade na dança em Duncan, Bourcier afirma:

[...] a dança é, para ela, expressão de sua vida pessoal. "Desde o início, escreverá, apenas dancei minha vida." A técnica lhe parece sem interesse: fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, "escutar as pulsações da terra", obedecer à "lei da gravitação", feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências, consequentemente, encontrar uma "ligação" lógica, onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis seu método. Quanto aos temas de suas danças, inspiram-se na contemplação da natureza; será "onda, nuvem, vento, árvore". Sustenta sua inspiração com a melhor música clássica, porém não através do solfejo ou seguindo seu desenvolvimento: dela recebe emoções e as traduz pelo movimento. (BOURCIER, 2001, p. 248)

Assim, o balé clássico, como um tipo de arte desprovida de conteúdo definido, constitui uma forma resistente à instrumentalização moral e pedagógica (como deseja a crítica populista-intelligent), uma vez que ele “nada expressa, nada relata, tampouco exprime alguma experiência psicológica concreta e determinada” (p. 264). Vygótski desenvolve essa ideia de indefinição por meio de um paralelo entre dança clássica e música, visto que ambas são capazes de extrapolar o “pequeno sentido anímico” e não se ligam necessariamente a um conteúdo concreto. A música vai além da onomatopeia, assim como a dança supera o caminhar, o correr e o saltar. Tal superação é o que permite à arte instaurar um universo plenamente *artificial*, regido por leis artificiais, capazes de expressar o “grande sentido espiritual”. Assim, nessa resenha, Vygótski apresenta uma oposição entre “pequeno sentido anímico” (*duchévnyi*) e “grande sentido espiritual” (*dukhóvnyi*). Ao contrapor os termos *duchá* (alma, mundo interior, individualidade, psique) e *dukh* (espírito, plano supra individual)⁶⁴ e aproximar a arte do segundo, Vygótski aponta para uma questão fundamental de seu pensamento estético, que diz respeito à autonomia do objeto artístico em relação à psicologia individual e ao mundo concreto.

A defesa da autonomia do campo artístico não implica necessariamente em uma preferência pela dança clássica em detrimento da moderna, mas em uma rejeição da ideia de

⁶⁴ Para evitar possíveis confusões com a compreensão corriqueira desses termos (geralmente associados ao universo místico/religioso), vale a pena fazer uma breve digressão sobre os termos *duchá* e *dukh* em russo, e a opção por traduzi-los por “alma” e “espírito”, respectivamente. Segundo o dicionário Ojegov da língua russa, o vocábulo *dukh* possui as seguintes acepções: 1) consciência, pensamento, capacidade psíquica, princípio que determina o comportamento, a ação; 2) força interior, moral; 3) na religião e mitologia: criatura sobrenatural etérea; 4) conteúdo, sentido verdadeiro de algo (por exemplo, espírito da lei). Tem a mesma etimologia do termo em português “espírito” (do grego *nous* – intelecto – ou *pneuma* – sopro vital, aquilo que vivifica). Aparece na história da filosofia ligado à ideia de alma racional ou intelecto. Em Hegel, por exemplo, espírito absoluto “entende o mundo da arte, da religião e da filosofia. Nessas duas concepções, o E. deixou de ser atividade subjetiva para tornar-se realidade histórica, mundo de valores.” (ABBAGNANO, 2007, p. 414). *Duchá*, segundo o mesmo dicionário, admite as seguintes definições: 1) mundo interior, psíquico do homem, sua consciência; 2) alguma particularidade do caráter; 3) na concepção religiosa: princípio sobrenatural, etéreo, imaterial e imortal no homem, que continua a viver após sua morte; 4) inspirador de algo; 5) pessoa; 6) na Rússia imperial: servo. Tem a mesma etimologia de “alma” (*psyché* – grego – ou *anima* – latim). Para Hegel, trata-se do “primeiro grau de desenvolvimento do Espírito, que é a consciência em seu grau mais alto, isto é, a Autoconsciência, e a configura como ‘Espírito Subjetivo’, isto é, como o espírito em seu aspecto de individualidade” (ABBAGNANO, 2007, p. 32).

que a arte deve guardar um parentesco psicológico ou social com a realidade. Interessa a Vygótski o fato de a dança clássica abstrair os movimentos naturais, exigir um equilíbrio artificial e carregar em si uma lei interna própria. A passagem de Bourcier sobre o balé acadêmico russo, citada abaixo, segue uma linha de raciocínio bastante semelhante à vygotskiana:

De onde vem a poesia, muitas vezes inegável, da escola acadêmica? Da própria dança. No academicismo, os passos – piruetas, *deboulés*, *fouettés*, *entrechats*, saltos de qualquer natureza, giros no ar – são levados ao extremo de sua beleza formal, de sua artificialidade. [...] o espectador é atacado, num primeiro momento, por uma sensação superficial, pelo espetáculo de proezas puramente físicas; dificilmente poderá deixar de aplaudir, mesmo antes do fim, uma sequência de trinta e dois *fouettés*; mas o verdadeiro artista acadêmico alcança regiões bem mais profundas; apresenta ao homem uma imagem ideal dele mesmo: a imponderabilidade, o salto fora do tempo e do espaço, a gratuidade simbólica também são uma liturgia que o coloca em relação com o seu sonho permanente de alcançar, ao menos por um instante, a ilusão de ter se tornado um ser imortal. [...] A perfeição do movimento, por mais artificial que seja, é um trampolim que lança o espectador para além da aparência material. A verdadeira finalidade da escola acadêmica, de que Petipa apenas desconfiava, é justamente o salto na pura poesia do movimento. (BOURCIER, 2001, p. 221-2)

Ao descrever o estilo de Guéltser, Vygótski fala em vigor, força, crueldade masculina e impressão do trágico. Reconhece em seus movimentos o voo de um pássaro pesado, desprovido da leveza e do caráter angelical típicos das bailarinas: “Acusam-na de brutalidade. Sua natureza não é o requinte elegante, nem a graça [...] em sua dança não há nenhum rastro daquela incorporeidade seráfica que, com suas asas, frequentemente pairava sobre o balé russo” (p. 266). Essas são características que contradizem o ideal feminino na dança, segundo o qual tudo, dos movimentos ao figurino, é pensado para passar uma impressão de leveza, de ausência de esforço e criar uma figura feminina etérea (AU, 1988, p. 45).

Ao tratar novamente da relação entre o conteúdo e sua expressão na dança, Vygótski lança mão de nova comparação:

Da mesma forma que uma máquina mais pesada que o ar necessita de apoio e alça seu voo por meio da resistência, assim como o pássaro que empurra o ar, essa dança empurra em cada um de seus pontos aquele conteúdo substancial, de pantomima, que lhe foi transmitido e designado. Ela não assimila, mas o tempo todo *luta* contra uma representação concreta do cisne que morre, que está em sua base e constantemente joga com o *pathos* da distância entre representação dramática, abstração e ascensão por meio da dança. (p. 266-7)

O mesmo raciocínio reaparecerá mais tarde, em *Psicologia da arte*, quando Vygótski retoma praticamente a mesma comparação ao falar da classificação das obras de arte em dois tipos: aeróstatos e aeroplanos. A obra-aeróstato alça voo por ser mais leve que o ar, ou seja, é levada para o alto não por conta própria, apenas flutua. A obra-aeroplano é mais pesada que o ar, portanto, tem uma característica que, em princípio, contraria a própria possibilidade de voar, porém é capaz de superar essa aparente impossibilidade e realizar o verdadeiro voo. Assim, “quando vemos com nossos próprios olhos que a superação do material é mais pesada que o ar, então experimentamos a verdadeira alegria do voo, aquela ascensão que propicia a catarse da arte” (VIGOTSKI, 2001, p. 287). Tal noção de luta, do conflito entre elementos com propriedades intrínsecas contraditórias é um elemento fundamental do pensamento vygotskiano e revela o caráter dialético que o sustenta.

Já em 1923, as resenhas dos números 47 e 48 de *Nach ponedielnik* tratam das turnês de Utiôsov e Foregger. Nikolai Ossípovitch Utiôsov (1895-1982), conhecido como Leonid Utiôsov, foi um ator e cantor de jazz de origem judaica. Nasceu em Odessa, onde iniciou a carreira como ator. Em 1917, ganhou um concurso de música em Gomel e, nos anos 1920, transferiu-se para Leningrado. Nikolai Mikháilovitch Foregger (1892-1939) foi diretor,

coreógrafo e fundador do estúdio Masterskaia Foregger (Mastfor). Seu trabalho apresentou importantes inovações no campo das artes cênicas e da expressão corporal.

Foregger estudou e desenvolveu gestos convencionais baseados nas pantomimas francesas e nas danças dos séculos XVII e XVIII. Estabeleceu-se em Moscou depois da revolução, onde inaugurou, em 1918, o Teatro das Quatro Máscaras, que se baseava na literatura e no estilo da farsa medieval francesa e na *commedia dell'arte*. Seus espetáculos contavam com as seguintes máscaras fixas: a comerciante com uma pasta (imagem satírica da mulher que fala apenas por meio de *slogans*); o intelligent-místico (cujo protótipo era Andrei Biély); o poeta-imagista (figura que está entre o poeta que trabalha o solo – Iessênin – e o *dandy*, como Mariengof e Chercheniévitich); e o milionário. Além desses, havia o *clown*, que aparecia sempre no caminho de todos. Apesar de inspirar-se em formas tradicionais, Foregger era um verdadeiro futurista, entusiasta do dinamismo, da hipérbole, das habilidades físicas e da destreza verbal (BRAUN, 2000, p. 87).

Na Mastfor, teve como parceiro Vladímir Zakhárovitch Mass (1896-1979), que se tornou o dramaturgo permanente da companhia. Mass se especializou em gêneros satíricos e na dramaturgia de formas breves; foi fortemente influenciado por Maiakóvski, especialmente no que se refere à força da hipérbole e do grotesco em suas obras. Ao longo dos anos 1920, criou inúmeras obras satíricas e de agitação política e trabalhou como diretor literário para diversos teatros (FREEDMAN, 1995, p. XVI). Segundo Uvárova, Mass “confere alto valor ao humor, ao chiste [...] para ele, o riso nunca foi um objetivo em si mesmo. [...] colocou-se contra o humor festivo e o trocadilho sem princípios, apelou para a chacota saudável sobre a estagnação da consciência” (UVÁROVA, 1983, p. 52).

Foregger e a Mastfor aparecem com o surgimento de uma geração de inovadores ligados ao movimento futurista que buscam desenvolver a linguagem corporal num sentido diferente daquele da dança natural:

A atenção dada ao corpo e ao movimento no caso deles passa pelo circo, pelo cabaré e pela acrobacia. O corpo das imagens que restam se torna cada vez mais enérgico e dinâmico, às vezes grotesco, às vezes acrobático, que claramente buscam mais o virtuosismo que a introspecção ou a expressão emocional. As danças que nascem dessas contaminações são referidas com o termo complexo “excêntricas”, mas assumem formas diversas nos diferentes autores, com uma tendência geral para as formas angulosas e geométricas do corpo e da coreografia. [...] Foregger [...] desmistificava com o riso e com o *nonsense* tanto a atitude quase religiosa da NEP quanto a aura heroica do teatro do povo, e elaborava suas danças “elétricas”, assim como as “danças das máquinas”. Com o olhar voltado para o dinamismo da jovem América, para o progresso tecnológico e para o produtivismo rítmico das infraestruturas industriais, o fascínio da perfeição mecânica reverbera sobre o corpo e seu movimento. A pesquisa precedente sobre a organicidade harmônica vai em direção a um corpo perfeitamente adestrado e reativo: uma perfeita e funcional máquina biológica. A ginástica e a acrobacia, a habilidade e o desempenho muscular tomam o lugar da livre expressão corporal e emocional. O homem moderno taylorizado se opõe àquele plástico helenístico; o erotismo explícito das linhas suaves é suplantado pelo erotismo mascarado dos músculos. (ROPA, 2011, p. 122-3)

A multiplicidade de talentos de Foregger suscitou interesse dos contemporâneos e condizia com a ideia de síntese das artes em voga entre a vanguarda. Seu trabalho relaciona-se ao de Meyerhold pelo culto ao movimento, às formas plásticas e a substituição de imagens psicológicas por máscaras. Segundo Gordon, “por um curto período, Foregger foi considerado, juntamente com Meyerhold, o maior proponente da cultura revolucionária soviética, que rejeitava tanto as formas imitativas quanto as expressivas por uma arte industrial, de precisão, baseada na cultura física e nos *entertainers* populares” (GORDON, 1975, p. 78). Em seus trabalhos entrecruzavam-se dança, circo, música, teatro, music-hall. Isso fez com que ele se tornasse um dos principais nomes do chamado teatro de variedades (*estradniy teatr*). O termo *estrada* (do latim *stratum*) era inicialmente utilizado para referir-se ao palco, à plataforma, isto

é, ao local onde a apresentação acontece. Posteriormente, a expressão *estradniy teatr* passou a fazer referência a um tipo de teatro. No Ocidente, há formas mais ou menos equivalentes: music-hall, café-concerto, vaudeville, cabaré⁶⁵.

Os espetáculos do teatro de variedades são formados por números independentes, que podem estar unidos pela figura do observador, por um tema que os atravessa ou um mestre de cerimônias (*konferanciê*). Segundo Uvárova, a expressividade e brevidade são características fundamentais desses números. “Daí o brilho, o exagero dos detalhes, a instantaneidade da personificação do ator. Tem especial significado a acentuação da hipérbole, do grotesco, da bufonaria e do excêntrico” (UVÁROVA, 1983, p. 5). O programa é composto por números de dança e teatro, as miniaturas ou formas breves (em russo, *teatr miniatiur* e *teatr malikh form*). Estas últimas consistem em episódios curtos (monólogos, coplas⁶⁶, esquetes), pequenas cenas com canto, coreografia ou diálogos (UVÁROVA, 1983, p. 5-7). Para Kugel, crítico teatral e criador do teatro Espelho Curvo (*Krivóe Ziérkalo*), as miniaturas são a saída para a crise do teatro contemporâneo:

Cupiditas rerum novarum – a sede pelo novo, desconhecido, eis o que fascina mais que tudo. Mas o teatro contemporâneo, desconsiderando peças de talento isoladas, é entediante, pois não suscita curiosidade. Ao espectador não sobra espaço para a suposição. [...] A crise do teatro contemporâneo se expressa em tédio. O público se entedia com a apresentação das assim chamadas peças sérias, não por que elas sejam sérias, mas por que o drama contemporâneo é excessivamente prolixo para o espectador, excessivamente estendido para seu olhar sutil, excessivamente volumoso e arrastado para seu pensamento rápido, exageradamente explicativo, exato, descritivo, apurado. (KUGEL, p. 146-7)

⁶⁵ Segundo Rosenfeld, cabaré é um tipo de “entretenimento cênico em ambiente íntimo [...] onde se apresentam chansons, songs, esquetes, paródias, cenas grotescas e números variados, ligados por um animador, apresentador ou *conferencier* culto e chistoso. O programa destina-se em geral a glosar, satirizar e atacar de forma mais ou menos agressiva, aspectos atuais da realidade político-social e cultural. O público, metropolitano e sofisticado, burguesia intelectualizada ou esnobe, além de artistas e literatos boêmios, deve ser capaz de captar-lhe a linguagem alusiva, preenchendo as entrelinhas.” (ROSENFELD, 2008, p. 129).

⁶⁶ Copla (do francês, *couplet*) são versos compostos pelo dramaturgo, destinados a serem musicados e cantados (GUINSBURG, 2009, p. 105).

O teatro de variedades é fortemente marcado por um caráter dual: contém elementos populares, humor, talentos originais, mas também franca banalidade⁶⁷. Tal dualidade é um dos aspectos abordados pelas resenhas de Vygótski, quando o crítico relata a impressão ambivalente suscitada no público pela turnê. Houve, de um lado, quem reprovasse o gênero e o tipo de humor que parecia um tanto ultrapassado. De outro, persistiam os entusiastas dos números musicais cômicos de Utiôsov e da beleza e inovação da dança excêntrica de Foregger. Para Vygótski, são as próprias turnês que alimentam ambas as opiniões e a verdade pode ser encontrada no meio do caminho entre elas. Descreve os espetáculos como pertencentes a um gênero russo judaico, um produto típico de Odessa, essencialmente não refinado, mas que possui valor artístico desde que devidamente “dissolvido” em elementos mais “nobres”. A turnê resenhada sofre, segundo Vygótski, por ser uma solução de altíssima concentração de “odessismo”.

Para descrever as contradições intrínsecas à arte de variedade e sua história, Vygótski utiliza a imagem de uma superfície inclinada, pela qual essa arte busca elevar elementos baixos, populares, distinguindo-os da vulgaridade. Tais elementos transfiguram-se numa arte verdadeira, que ultrapassa o simples enfileiramento de números desarticulados, listados no programa como em um cardápio de restaurante. Contudo, o movimento ascendente por essa mesma superfície inclinada parece agora ter-se invertido. Sem suportar o próprio peso, esses elementos arrastam-se para baixo e tornam-se não mais do que números no programa de um café qualquer: “Acontece: às vezes o carregador leva a carga, às vezes a carga leva o carregador” (p. 272). O fogo cruzado em que se encontrava o teatro de variedades pode ser

⁶⁷ Ainda sobre a dualidade do cabaré, Rosenfeld discute suas limitações e capacidade subversiva: “O *cabaret* é uma arte sensível às mínimas mudanças culturais. Mas é ao mesmo tempo um laboratório de novas experiências [...] A dialética do *cabaret* é complexa. Num regime de força ou se mediocrizava como comércio ou vive, fazendo jus à sua essência satírica, sob a ameaça da proibição. Num regime de liberdade, floresce, mas decompõe-se facilmente em artigo de consumo para aqueles que agride, formando uma sociedade de vendedores e compradores de protestos. ‘O *cabaret*, para prestar, tem de ser perigoso. Perigoso e em perigo: pois sempre luta, armado de pedrinhas, contra o Goliás do momento’ (Günter Groll).” (ROSENFELD, 2008, p. 133).

resumido pela acusação de que ele não passa de entretenimento burguês, uma ameaça à arte proletária, e, por outro lado, a relativização de tal julgamento, assim expressa por Óssip Brik “Por que o balé é aceito e o *foxtrote* não? Em que a nudez de Duncan é mais decente do que a de Goleizóvski⁶⁸?” (UVÁROVA, 1983, p. 56), ou ainda, o que faz do balé clássico como *divertissement* superior ao teatro de variedades?

Vygótski contextualiza a crise e a diagnóstica com um efeito colateral da própria natureza do teatro de variedades. Para compreender quais são os pontos de maior potencial e originalidade da arte de Foregger, identificados pelo crítico, e como essa discussão desemboca naquele mesmo embate acerca do balé clássico versus dança natural (tratado na resenha sobre Guéltser), sem, contudo, resultar em total relativismo, vale retomar outros detalhes sobre a história da Mastfor e da dança das máquinas criada por Foregger.

O teatro de variedades emerge como uma forma de entretenimento das grandes cidades. Não por acaso, seu surgimento em São Petersburgo e em Moscou coincide com o crescimento e aumento populacional desses centros. Também não é casual o fato de a industrialização e a mecanização aparecerem como temas dos espetáculos. Contudo, diferentemente do que se via nas obras de Chaplin ou do expressionismo alemão, esses fenômenos eram celebrados pelos artistas soviéticos. As novas tecnologias representavam uma possibilidade de emancipação do homem. Na cena “Trem”, por exemplo, Foregger alia o movimento dos atores a efeitos sonoros e de luz que simulavam o movimento de um trem. Este seria o embrião da *Dança das máquinas*, que obtiveram grande sucesso dentro e fora da Rússia. Assim Uvárova descreve a cena:

Inicialmente as combinações eram simples: cinco ou seis atores vestidos com macacões idênticos, enfileirados, colocavam as mãos no ombro de quem estava

⁶⁸ Kasián Iaroslávitch Goleizóvski (1892-1970) foi um coreógrafo de vanguarda soviético, expoente da dança excêntrica. Inspirado pela música de Scriábin, elaborou coreografias em que a plasticidade do corpo do dançarino era explorada por meio da (semi)nudez. Criou o termo “erotismo excêntrico”.

à frente e faziam diversos movimentos de ginástica. O ritmo dos movimentos, sua totalidade criavam a impressão de máquinas trabalhando, pistões, engrenagens, transmissões, e logo aparecia uma oficina de fundição inteira. As danças eram acompanhadas da “orquestra de ruídos” de B. Bera. Assim como a “dança das máquinas”, a ideia da criação da “orquestra de ruídos” foi sugerida pelo poeta e tradutor Valentin Parnakh, que chegara de Paris. (UVÁROVA, 1983, p. 52)

Ao invés de crítica aos efeitos desumanizantes das máquinas, celebração da capacidade de dominar a natureza por meio da tecnologia (BRAUN, 2000, p. 90). Em tal celebração, os corpos humanos não se movem, eles funcionam: “a nova dança tenta expressar os movimentos mais gerais do corpo humano, um ritmo não mais individual, mas universal. Todos os gestos são transformados em funções parciais de um movimento total e estreitamente geometrizado” (René Fülöp-Miller apud GORDON, 1975, p. 72). Dessa forma, verifica-se que a estética de Foregger se afasta das vertentes dramáticas psicologizantes; sua técnica exige do ator controle do próprio corpo, como se este fosse sua ferramenta (MÁRKOV, 1976, p. 31). Seu sistema (o treinamento tafiatrenage) é baseado na ideia de que o corpo é um instrumento controlado pela vontade dos dançarinos e que deve ser trabalhado em sua totalidade. A essência da dança moderna é a força, a agressividade, o esforço muscular, por isso faz-se necessário o desenvolvimento de habilidades como: controle dos movimentos, velocidade da memória plástica, atenção ao parceiro, colorido emocional, precisão, rapidez das reações, inventividade e ingenuidade (FOREGGER, 1976, p. 76).

Apesar de terem sido mostradas apenas em “farelos lamentáveis” (p. 169) na turnê, Vygótski reconhece na dança excêntrica o verdadeiro ímpeto renovador das artes do corpo. Ela aparece como a tendência verdadeiramente capaz de expressar o mundo contemporâneo, os novos ritmos e formas impostos pela mecanização e pela vida num contexto de crescente urbanização. E isso foi possível graças ao fato de as danças excêntricas terem trazido inovações

formais radicais. Não por acaso, Foregger foi associado a tendências formalistas do teatro soviético. Segundo Márkov, ele

[...] proclama o teatro sem enredo, que nasce do tempo e do ritmo da ação. Ele é o mais formal de todos os diretores formais de Moscou e do palco russo [...] Não estou profetizando, constato e asseguro: Foregger e Mass não são historiadores ou profetas no teatro atual. Eles são filhos da contemporaneidade. E por acaso isso é pouco? (MÁRKOV, 1976, p. 55-6).

É precisamente nesta tendência formalista que Vygótski reconhece o maior mérito da arte de Foregger e da dança excêntrica. Trata-se de uma arte produzida a partir da destreza técnica, da acrobacia e de complexos cálculos sobre o corpo humano. Tem pouca importância o enredo dramático de tais peças, o qual “desempenha um papel secundário e subordinado nessa dança inexpressiva e sem alma” (p. 273). Seu grande mérito consiste em que

[...] elas viram do avesso a impressão habitual sobre a dança. No balé e na dança de salão, estamos acostumados a ver no apoio do dançarino, na dança do homem, a ajuda, a corte, a conversa amorosa. Aqui, o corpo feminino, em entrelaçamentos, flexões e giros cruéis e perturbadores se lança pelo ombro, contrai-se em um nó, quebra, cai, é lançado, arrastado pelos cabelos. Não se trata de balúcio amoroso, do esvoaçar da borboleta dançante, mas do passo perturbador e do caminhar dos corpos humanos-mecanismos, luta e desafio, embate, grito dançante, gemido, tormenta, erotismo, morte. (p. 269)

Para Vygótski, o fato de a dança excêntrica virar do avesso os padrões que sustentam a dança clássica, mas, ao mesmo tempo, manter-se no campo da artificialidade da arte, da estilização do movimento, faz dela, no fim das contas, uma irmã da dança clássica e parente distante da dança natural.

A luta contra a dança clássica e o balé foi marcada nos últimos vinte anos pela reforma da dança no sentido de sua psicologização (fortalecimento dos momentos dramáticos e de mímica) e naturalidade. Incomodava o fato de que a dança clássica era a língua pura das formas coreográficas, que não expressa nenhum sentido concreto. Duncan e Fokin dramatizaram-na e conduziram sua elevada mecânica (acrobaticidade, artificialidade do movimento) a um sistema de movimentos naturais (o passo simples, a corrida etc.).

Por mais paradoxal que possa soar, as danças mecânicas de Foregger estão mais próximas da dança de Pávlova e Guéltser do que de Duncan. Elas são infinitamente mais primitivas e elementares do que o balé clássico, mas sua principal aspiração é a dança do movimento puro. Elas frequentemente parodiam e viram do avesso, como já observei, os procedimentos da dança clássica (dançarino como apoio). Na medida em que essas danças forem pequenos dramas, elas não se elevarão acima das cenas curtas do teatro de horror, isto é, seu enredo e mímica não são de qualidade elevada: a morte, a vingança, o erotismo são voos no plano e no espírito do *chantant* europeu. Mas este não é o aspecto mais importante e determinante. Este rosto intenso, hipnótico, imutável não passa de tinta. Porém, o próprio sistema do movimento sobre o qual a dança é construída é agudo, intenso, elétrico, ele revela os gestos realmente novos, inesperados e súbitos, econômicos, matematicamente exatos da nossa época.

“Nós experimentamos e afiamos as ferramentas” – formulou corretamente Mass. (p. 273-4)

Completa o conjunto de resenhas sobre dança o texto que aparece em *Nach ponedielnik*, nº 48, intitulado *Balé de Kharkiv*, no qual Vygótski volta ao balé clássico, desta vez com comentários que não refletem sequer a sombra do entusiasmo provocado pelas apresentações de Guéltser. A diferença entre a grande arte representada pelo balé clássico e aquilo que a companhia de Kharkiv apresenta é expressa por uma imagem que contrapõe um poderoso granito e as poeirinhas esvoaçantes que se desprendem dele. As conquistas formais e técnicas alcançadas pelo balé acadêmico aparecem aqui em reflexos distorcidos, desfocados, impotentes. Logo na abertura da resenha, é possível entrever uma alusão às apresentações de Guéltser do ano anterior: “Ocasionalmente, os ventos das turnês trazem fragmentos preciosos do verdadeiro teatro, mas, com frequência ainda maior, trazem minúsculas partículas rasgadas de algo difícil de se reconhecer, pois se trata de poeira teatral” (p. 275).

Retoma uma questão abordada anteriormente (no ensaio “Teatro e revolução”, de 1919) acerca do amplo movimento de difusão cultural ensejado pela revolução. Assim como no texto

anterior, a visão vygotskiana desse processo é bastante crítica, especialmente no que se refere à necessidade de tal popularização das artes ser acompanhada da manutenção de um nível de qualidade minimamente satisfatório. Em sua avaliação, aquilo que chega aos palcos distantes dos grandes centros é, por vezes, uma espécie de colcha de retalhos, fragmentada, desprovida de elaboração técnica e de originalidade. Conforme a descrição da resenha, o programa é variado, composto por danças típicas regionais, cômicas, além do balé clássico propriamente. O fato de ser um “fragmento” não anula de antemão a validade da turnê, mas comparada às apresentações de Guéltser, essa turnê encontra-se muito aquém de uma exibição da grande arte, daquela “música especial do movimento” (p. 276) que é o balé clássico. Trata-se, pois, da diferença entre um fragmento precioso e uma poeirazinha esvoaçante.

O presente recorte, composto pelas quatro resenhas sobre dança comentadas neste capítulo, oferece um microcosmo da crítica vygotskiana. Um dos elementos fundamentais observados nessa amostra, e, ao mesmo tempo, típico de seu trabalho resenhístico, é o diálogo com diferentes tradições artísticas e o não partidatismo de tendências específicas. Não se pode dizer que Vygótski seja um classicista, um entusiasta exclusivamente da arte canônica, ou tampouco um adepto incondicional das vanguardas, de toda e qualquer inovação no campo das artes. Seus comentários são críticos e assertivos qualquer que seja a tendência abordada. Não por acaso, Vygótski tenha sido capaz de fazer aproximações inusitadas, como entre o balé clássico e a dança excêntrica. Seu olhar volta-se, em geral, à potência de inovação formal apresentada, à capacidade de estilização e enaltecimento do caráter artificial da arte, em detrimento de veracidade psicológica ou histórica (daí sua rejeição à dança natural).

Outro aspecto quase que onipresente em sua crítica diz respeito à posição da província em relação ao centro da produção artística. Vygótski exige que a qualidade do que se produz/apresenta longe dos grandes polos culturais (Moscou e São Petersburgo) seja de

qualidade equiparável, guardadas as proporções e limitações das cidades menores. O público merece mais do que ecos distantes e distorcidos da arte autêntica, ele não deve se contentar com arremedos, fragmentos desconexos, farelos, poeirazinhas.

3.6

SOBRE O TEATRO INFANTIL

O papel da criação artística no desenvolvimento

O jogo, pois, é a arte ou a 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.

José Ortega y Gasset⁶⁹

Vygótski interrompe a longa sequência de resenhas teatrais com o inusitado texto “Sobre o teatro infantil” (*Nach ponediélnik*, nº 35, 1923, cf. Anexo 2.7), a propósito de um espetáculo infantil ao qual o crítico havia assistido. Os comentários e reflexões feitos pelo autor a partir dessa experiência antecipam, ainda que de forma preliminar, alguns pontos que serão elaborados e aprofundados em sua obra futura. Trata-se da primeira aproximação de Vygótski a temas como o problema da criação infantil, o papel da brincadeira no desenvolvimento e as implicações pedagógicas da educação estética, os quais reaparecerão em textos científicos posteriores, tais como: “A educação estética” (capítulo de *Psicologia pedagógica*), de 1926; *Imaginação e criação na infância*, de 1930⁷⁰; “A brincadeira e seu papel no desenvolvimento psíquico da criança” (publicado como capítulo de *A formação social da mente*), de 1933. O presente comentário buscará conectar os pensamentos e *insights* presentes no artigo de 1923 com as elaborações posteriores.

Logo no início, Vygótski se refere ao espetáculo infantil como uma produção feita por e para crianças. Ele será tão bom quanto mais agradar tanto às crianças que interpretam quanto às que assistem. Para elas, trata-se de uma atividade séria, tão séria que, segundo Vygótski, se

⁶⁹ ORTEGA Y GASSET, 2014, p. 55.

⁷⁰ Segundo Maltsev, a base para a construção do capítulo “A criação teatral na idade escolar” (de *Imaginação e criação na infância*) foi justamente o texto “Sobre o teatro infantil” (MALTSEV, 2000, p. 220).

houvesse uma república infantil, ela certamente teria sua “subseção teatral no comissariado da brincadeira” (p. 278). Para um observador adulto, a peça encenada não tem valor propriamente estético, será tão interessante verificar o que se passa no palco quanto na plateia. Assim, o teatro infantil adentra o terreno das teorias pedagógicas e aparece como uma questão complexa para os adultos, que discutem se as crianças devem ou não brincar de teatro e como isso deve ser feito. Acerca da proximidade do drama e da brincadeira, Vygótski afirmaria mais tarde:

O outro motivo que aproxima a criança da forma dramática é a relação desta com a brincadeira. Dada a raiz de toda criação infantil, o drama está diretamente relacionado à brincadeira, mais do que qualquer outro tipo de criação. Por isso, é mais sincrético, ou seja, contém em si elementos dos mais variados tipos de criação. (VIGOTSKI, 2009, p. 99)

Critica o teatro e a literatura infantis por subestimarem a psicologia da criança ao se basearem no que ele chama de “fabulação açucarada e bobagem felpuda-crocodilesca” (p. 278). Esse tipo de material é de pouco ou nenhum proveito para a criança, visto que ela habita um universo de “infantilidade séria e de chiste profundo” (p. 278). Em 1926, Vygótski faz novos comentários nessa linha, recorrendo à mesma imagem do “açúcar”:

[...] a literatura infantil costuma limitar-se a uma poesia de asneiras e futilidades como se fosse a única acessível à compreensão infantil. Surge daí também o sentimentalismo idiota próprio de uma literatura infantil com traço distintivo. O adulto procura enquadrar-se na psicologia infantil e, supondo que o sentimento sério é inacessível à criança, adocica sem habilidade nem arte as situações e os heróis. (VIGOTSKI, 2004, p. 324-5)

Ressalta o fato de que o teatro infantil, como brincadeira, não deva ser imitação do teatro adulto ou pensado por adultos. Este ponto também será retomado em 1926: “Na realidade, a criação teatral infantil, quando objetiva reproduzir diretamente as formas de teatro adulto, é uma atividade pouco conveniente.” (VIGOTSKI, 2009, p. 100). Para Vygótski, há prejuízo para a criação infantil quando se exige que a criança decore falas e tenha o rigor de interpretação de

um ator, isto é, que ela seja apenas reprodutora de frases alheias. No teatro infantil importa mais o processo do que o resultado, o essencial é que a criança se envolva na atividade, exercite a imaginação e o potencial criativo. Em última instância, trata-se de um processo de grande implicação para o desenvolvimento futuro: “Sob o ponto de vista do desenvolvimento, a criação de uma situação imaginária pode ser considerada um meio para desenvolver o pensamento abstrato.” (VIGOTSKI, 2007, p. 124). Assim sendo, é compreensível que o teatro infantil se torne objeto de preocupação e investigação pedagógica.

A criança, evidentemente, mostra-se alheia a todas essas elaborações teóricas e questionamentos, para ela “está tudo decidido e claro: o teatro é, para ela, um jogo elevado (ou seja, duplamente interessante)” (p. 279). Para compreender o sentido desse “duplamente”, é preciso atentar para o caráter lúdico da brincadeira e sua funcionalidade para o psiquismo infantil. Esse ponto é explicitado no ensaio *Imaginação e criação na infância*: “Na brincadeira, a criação da criança tem o caráter de síntese; suas esferas intelectuais, emocionais e volitivas estão excitadas pela força direta da vida, sem tensionar, ao mesmo tempo e excessivamente seu psiquismo.” (VIGOTSKI, 2009, p. 100). Já no texto de 1933, Vygótski trata da origem da brincadeira e seu papel no desenvolvimento. Afirma que seu surgimento está relacionado à resolução de necessidades que não podem ser satisfeitas imediatamente, ela cria um “mundo ilusório e imaginário onde os desejos não realizáveis podem ser realizados” (VIGOTSKI, 2001, p. 109). Em “A educação estética”, há uma passagem sobre o desenho infantil, que pode ser generalizada para a criação teatral:

O desenho infantil sempre é um fato alentador em termos educativos, embora vez por outra seja esteticamente feio. Ele ensina a criança a dominar o sistema de suas vivências, a vencê-las e superá-las e, segundo uma bela expressão, ensina ascensão a psiquismo. A criança que desenha um cão vence, supera e coloca-se acima da vivência imediata. [...] Por isso a plena liberdade da criação infantil, a renúncia à tendência a equipará-lo à consciência do adulto e o reconhecimento da sua originalidade e das suas peculiaridades constituem as exigências básicas da psicologia. (VIGOTSKI, 2004, p. 346)

É preciso ressaltar, contudo, que todas essas questões são apenas sugeridas no artigo, e a falta de aprofundamento teórico (compreensível pelo tipo de texto) é admitida como uma escolha do autor: “Desta vez, quero estar com as crianças nessa questão. Pode não ser muito inteligente para um adulto, mas é alegre” (p. 279). Seu objetivo, enfim, é a defesa do teatro infantil, mas não de qualquer tipo, e sim de um teatro que seja melhor e mais atencioso com as crianças, que dê a ela “*aquilo de que ela precisa, e de uma forma que lhe seja acessível*” (p. 279, grifos do autor), ou seja, algo diferente do teatro adulto, desprovido de pretensões estéticas, mas que cumpra sua função como brincadeira elevada.

A associação entre jogo e interpretação (e, conseqüentemente, entre o trabalho do ator e a brincadeira da criança) presente em Vygótski, aparece em teorizações sobre a arte dramática, como se verifica na passagem de Ortega y Gasset citada na epígrafe, mas também é evidente pelas possibilidades semânticas dos vocábulos russos *igrá* e *igrát* (jogo/interpretação; jogar/interpretar, respectivamente), fenômeno equivalente ao que ocorre em francês com *jeu/jouer*, em inglês com *the play/to play* e em alemão com *das Spiel/spielen*. Segundo Vygótski, a diferença entre a atividade adulta e a infantil reside em dois aspectos essenciais: o valor estético (no caso da produção adulta, o resultado é mais importante que o processo) e a necessidade do desenvolvimento de habilidades técnicas e conhecimento das leis da arte, não acessíveis às crianças. Nesse sentido, Vygótski problematiza e relativiza as ideias de Tolstói sobre a produção artística na infância (cf. VIGOTSKI, 2004, p. 346-352).

A defesa final do teatro infantil faz desse artigo uma espécie de esboço de muitas das ideias que serão mais profundamente elaboradas três anos mais tarde, em “A educação estética”. Um dos pontos tocados por Vygótski no artigo refere-se ao fato de que o trabalho com teatro infantil não deve ter por objetivo a busca por crianças prodígios. Mais tarde, em “A educação estética”, pondera sobre o ensino de habilidades técnicas para produção de arte com objetivo profissionalizante:

Daí o ensino profissionalizante da técnica de cada arte enquanto problema de formação geral e educação deve ser introduzido em certos limites, reduzido ao mínimo e, principalmente, combinado a duas outras linhas de educação estética: a própria criação da criança e a cultura de suas percepções artísticas. Só é útil aquele ensino da técnica que vai além dessa técnica e ministra um aprendizado criador: ou de criar ou de perceber. [...] Observar, ouvir e sentir prazer parecia um trabalho psíquico tão simples que não necessitava de nenhuma aprendizagem especial. E não obstante é aí que está o objetivo principal e o fim da educação geral. (VIGOTSKI, 2004, p. 351)

Em seguida, Vygótski defende que é preciso “disseminar não apenas o que seja ‘racional, bom, eterno’” (p. 279). Essa passagem remete à condenação da associação de objetivos morais pré-definidos quando se estimula o contato da criança com arte, por exemplo, a leitura de fábulas. O equívoco de se tomar a arte como ilustração de regras morais decorre da impossibilidade de sabermos com exatidão qual efeito moral surgirá do contato com o objeto artístico. Vygótski exemplifica esse fato com casos em que crianças chegam a conclusões muito diferentes, senão opostas, às desejadas pelo professor. Ademais, essa perspectiva transforma a arte em ilustração para uma tese moral, retira-lhe seu valor autônomo, consiste, enfim, em “destacar de uma obra de arte os seus elementos não artísticos, em tomar essa obra como pretexto para fazer suposições acerca de algumas regras morais” (VIGOTSKI, 2004, p. 327).

Também em *Psicologia da arte*, de 1925, é possível encontrar um interessante comentário acerca da arte infantil, numa passagem em que o autor reforça a proximidade entre criação artística e jogo para a criança e ressalta que as manifestações infantis não podem ser consideradas arte. Reconhece, contudo, um traço que aproxima a arte infantil da do adulto, que diz respeito ao papel desempenhado pelos “disparatados disparates” e pelos “divertidos despropósitos” resultantes da transferência dos fenômenos cotidianos para a esfera da arte/jogo. Assim, na brincadeira, a criança é incorporada num mundo de pernas pro ar, que não abala, mas, ao contrário, reforça as regras do mundo real: “até o absurdo é para a criança um instrumento de domínio da realidade” (VIGOTSKI, 2001, p. 328).

É por isso que Vygótski, ao encerrar o artigo, se opõe à imagem da arte infantil como algo “açucarado” e convida o adulto a “salgar” a experiência da criança “*com o sal do riso e da lágrima, com o sal do teatro*” (p. 279, grifos do autor). Ao experienciar o teatro, a criança deve rir e chorar, deve ter a chance de vestir ambas as máscaras do drama.

3.7

ARTES PLÁSTICAS

A arte gráfica de A. Bykhóvski

Certamente, o sentido espacial não é uma categoria estritamente profissional, mas de visão de mundo. Ele define o limite do autor, sua percepção da imensidão do mundo. Nos naturalistas corretos nós não sentimos o mundo e sua imensidão. Eles não são capazes de superar a natureza, o modelo, levá-lo à sua imagem poética.

A. Bykhóvski⁷¹

O volume *Arte gráfica*, de Bykhóvski, lançado em 1926 numa tiragem de 500 exemplares⁷² pela editora Sovremênnaia Rossiia, reúne 12 trabalhos do artista e é aberto pelo ensaio “A arte gráfica de A. Bykhóvski” escrito por Vygótski (cf. Anexo 2.8). Trata-se de um ensaio muito particular na bibliografia vygotkiana sobre arte, pois é o único dedicado às artes plásticas (até então o autor escrevera essencialmente sobre literatura e teatro). Apesar de ter sido publicado no ano seguinte da conclusão de *Psicologia da arte*, há fortes indícios de que ele tenha sido escrito antes, possivelmente entre 1923 e 1925, sob o impacto da exposição da obra de Bykhóvski no Habima de Moscou em 1923.

Aleksandr Iákovlevitch Bykhóvski (1888-1978) nasceu em Moguilióv (Bielorrússia). Começou sua formação pintando ícones com o mestre Gorbunóv em 1901. Seu espírito rebelde

⁷¹ Bykhóvski, 2007, p. 249. O texto “Sobre Bykhóvski” foi escrito pelo próprio autor (apesar do registro em terceira pessoa) em 1977. Foi publicado somente em 1990 na revista *Dekoratívnoe iskusstvo SSSR* e reproduzido nos anexos do livro de Azizián sobre o autor (2007, p. 248-51).

⁷² A tiragem restrita indica a raridade do material. O acesso ao original foi obtido na seção de obras raras da Staatsbibliothek de Berlim. Posteriormente, localizou-se a republicação do ensaio em *Aleksandr Bykhóvski: stupeni tvortchestva-bytiia* (AZIZIÁN, 2007) e no catálogo da exposição da obra de Bykhóvski realizada em 2005 no Museu Púchkin de Moscou (cf. TCHUDIÉTSKAIA, 2005).

e andarilho o levou a morar em diversas cidades desde muito jovem. Na época da revolução de 1905, viveu em Odessa, passou também pelo Turquestão e pela região do Volga. Em 1910, foi aluno de N. Roerich na escola da sociedade para o incentivo de artistas em São Petersburgo. A partir de 1917, transferiu-se para Moscou, onde conviveu com um grupo de intelectuais judeus. Já era reconhecido como artista gráfico e pintor e contava com a proteção do mecenas Iákov Fabiánovitch Kagan-Chabchai.

Viveu em Gomel entre 1919-1922, onde dirigiu a seção de artes visuais do Comissariado Popular para Educação (*Narkompros*). Em 1919, participou da fundação e foi diretor da Escola-estúdio Vrúbel. A criação dessa instituição está inscrita no movimento de estabelecimento de escolas de arte menores por iniciativa de artistas de vanguarda, como a Escola Popular de Arte de Vitebsk criada por Chagall (AZIZIÁN, 2007, p. 55). Na cidade, também trabalhou ativamente em um estúdio na criação de pôsteres de propaganda para o Fronte Ocidental durante a guerra. Foi nesse período que Bykhóvski conheceu Liev (chefe da subseção teatral) e seu primo David Vygódski (chefe da subseção literária). Sobre a relação do artista com a revolução, Azizián afirma:

A revolução entrou organicamente na vida e na obra de Bykhóvski. Não havia dúvida entre aceitar ou não. O princípio rebelde, revolucionário era sua natureza. Por isso foi natural sua participação nos acontecimentos de 1905, também natural seu ainda mais versátil e inflamado trabalho no Fronte Ocidental nos anos 1919-1922. (AZIZIÁN, 2007, p. 49)

Em 1923, Bykhóvski fez sua primeira e única exposição individual em vida, que reuniu 35 obras no teatro Habima de Moscou⁷³. Vygódski visitou a exposição e, por ocasião da abertura, seu primo David Vygódski proferiu uma palestra sobre a obra do artista. Se o trabalho

⁷³ Em 2005, a obra do artista foi tema de uma exposição no Museu Púchkin de Coleções Particulares em Moscou.

em Gomel indicava sua filiação à arte de vanguarda engajada e patriótica, a exposição no Habima traz à tona a raiz judaica que está ligada ao seu pensamento plástico-constructivo (AZIZIÁN, 2007, p. 97). Em *Arte gráfica*, foram publicadas doze obras, onze das quais haviam sido expostas no Habima, além de “Ex-libris de V. I. Volpin” (de 1925). Segundo Azizián, o convite a Vygótski para escrever o ensaio de abertura foi feito pelo próprio artista (2007, p. 105).

Vygótski inicia o texto destacando a duplicidade da interpretação e percepção espacial de Bykhóvski como sendo sua característica-chave. Baseia-se nas ideias do filósofo alemão Broder Christiansen⁷⁴ para defender que a arte gráfica se organiza em torno de tal duplicidade, isto é, no fato de que nela os aspectos bi e tridimensionais coexistem na percepção do receptor. Trata-se de uma arte que fala a “língua das linhas”. Dessa forma, ela pode ser classificada em partes como figurativa, em partes como expressiva. A distinção entre pintura e artes gráficas presente no ensaio (também baseada em Christiansen) é uma reprodução quase *ipsis litteris* de um trecho de *Psicologia da arte* (cf. VIGOTSKI, 2001, p. 300), quando o autor, mesmo sem muito aprofundamento, procura expandir a aplicabilidade de suas ideias a outros campos artísticos que não o literário (teatro, artes plásticas, arquitetura).

A compreensão vygotkiana busca penetrar o princípio construtivo formal da obra de Bykhóvski. Para o autor, ele se dá pelo embate entre os dois planos que compõem as obras: o tridimensional-material-representativo e o plano-abstrato-rítmico (p. 282). O primeiro deles cumpre a função figurativa, ao passo que o segundo está relacionado com a função expressiva. Ambos os sentidos são superados e dissolvidos em um “lirismo das linhas independente de qualquer material” (p. 282). Assim, a arte gráfica não apaga nem o caráter plano da tela nem a realidade representada, que permanece reconhecível pelo observador: “essa fidelidade à

⁷⁴ Particularmente no capítulo “Pintura e desenho” (Malerei und Zeichnung) de *Philosophie der Kunst* (1909).

realidade, aliada à liberdade estilística mais aguda em relação às formas materiais constitui o enigma do seu estilo” (p. 282).

Reconhece em “Autorretrato” (1923) a marca dos procedimentos da iconografia, ao comparar a rigidez e a função de moldura do círculo que representa o chapéu do artista com o halo dos ícones. A realidade do chapéu e do rosto do artista aparecem estilizadas, o que resulta numa “elevação a um nível superior de realidade; todo o sentido da melodia da linha é aqui comunicado ao rosto e o eleva a uma altura inacessível ao realismo” (p. 283). Tchudiétskaia também destaca esse aspecto do estilo do artista:

Ocorreu uma combinação única dos procedimentos da iconografia com os princípios do construtivismo. Bykhóvski conseguiu não apenas descobrir semelhanças entre eles, mas também entre diferentes sistemas gráficos na esfera da influência ativa sobre o espectador, e ainda tocar o parentesco filosófico entre a iconografia e a vanguarda (TCHUDIÉTSKAIA, 2005, p. 6)

A duplicidade do princípio construtivo leva a uma leitura também dupla da obra. O primeiro olhar ocupa-se inicialmente em decodificar/reconhecer seu conteúdo (a pessoa retratada). Num segundo momento, o observador, atento ao procedimento estilístico, é capaz de perceber como aquele conteúdo se realiza na obra. No caso do retrato do poeta Liachkó, seu chapéu pode ser reconhecido como uma boina comum. Por outro lado, sua representação por meio de ziguezagues e linhas quebradas transformam a mesma boina corriqueira em um objeto complexo e incomum. Assim, um novo sentido é comunicado, o qual supera o concreto-material e, nesse caso, revela o retrato escrito pela linguagem da fábrica. Analogamente, em “Autorretrato”, temos a imagem do artista sendo superada pela representação do homem contemporâneo, do judeu daquela época. Tais características, especialmente o motivo do ziguezague, são também ressaltadas por Tchudiétskaia:

Observamos que em muitos dos trabalhos do artista está presente o motivo do “ziguezague”, como se fossem “dentes de serra” que cortam o preto e o branco, o verde e o vermelho, introduzindo uma tensão trágica na composição. Bykhóvski atribuiu enorme significado a esse elemento, o que pode ser confirmado em suas notas: “o Demônio de Vrúbel é a aflição da montanha. Ele não conhecia o ziguezague, ou a exclamação poética: Quem sou eu? Ziguezague! Mas nós sabemos lembrar os mortos”. Esse motivo do ziguezague é a fórmula gráfica da luta e da vontade que se observa em todas as etapas da obra de Aleksandr Bykhóvski, desde os pôsteres revolucionários até os esboços mais tardios do painel “Mensageiro da glória”. (TCHUDIÉTSKAIA, 2005, p. 6)

O comentário sobre “Leviatã” destaca o método da despersonalização, empregado pelo artista. O mundo é desmaterializado, engolido pelo movimento espiralado do mítico monstro marítimo. Sua grandiosidade é reduzida à representação dos barcos e das estrelas, representantes sutis e quase infantis de materialidade. A escala da realidade cósmica é drasticamente reduzida, “o cósmico é colocado nas mãos, como um brinquedinho” (p. 285).

Segundo Azizián:

O cosmismo, a profundidade filosófica de sua compreensão da revolução – da revolução da vida, do espírito, da recriação de toda organização mundial – expressaram-se claramente em “Leviatã”, de 1917. As duas linhas principais, os dois núcleos de sua vida criativa (a revolução e os judeus) se fundiram nessa obra num todo indivisível. Esse sentido espiritual duplo fortaleceu a duplicidade do sentido temático-simbólico da representação – aqui aparecem tanto Leviatã, o monstro marinho mitológico nunca visto, com o qual o deus Javé luta, quanto o processo de criação do mundo por Deus ou pela revolução. (AZIZIÁN, 2007, p. 49)

Acerca do processo criativo de Bykhóvski, Vygótski lembra que o artista não possui formação acadêmica e não é criador de novos procedimentos gráficos ou inovações formais. A arte de Bykhóvski nasce de seu mundo interior e é materializada pelo estilo do artista, “cada um dos seus desenhos é nutrido pelo pensamento, alimentado pelo sangue, criado e nascido pelo espírito” (p. 285). Essa característica o torna apto à representação do tema heroico-

revolucionário. O próprio artista define sua relação com o espaço na arte como produto não só do estudo, mas também da experiência de vida, de suas andanças: “O espaço [...] aparece na arte para ordenar os conteúdos na obra. Mas ele aparece não apenas logicamente, como resultado do conhecimento de in-folios do passado. Evidentemente, é preciso ainda conhecer seu planeta, andar por ele sem temer os calos.” (BYKHÓVSKI, 2007, p. 259). A origem não acadêmica do artista não implica absolutamente em amadorismo ou ausência de domínio técnico. Para Vygótski, o artista “saiu de dentro de si mesmo, não do ofício para as tarefas, mas do impulso interno para o ofício” (p. 285). A execução do ofício implica no domínio da técnica, é nesse campo que Bykhóvski atua. O artista que, para além desse domínio, é capaz de recombinar, reinventar os procedimentos é aquele que sai do ofício para a tarefa.

As obras de temática revolucionária se destacam pela expressividade patética que os traços estilizados são capazes de produzir. Eles presentificam o aspecto pictórico, figurativo, mas o superam, convertem o conteúdo em algo “universal e grandioso”. Assim, sua obra alcança o “esqueleto secreto das coisas” (p. 287). A realidade é superada pelo trabalho estético, o qual é resultado do pensamento e sensibilidade do artista ao mesmo tempo em que comunica algo de essencial.

Azizián resume as particularidades da arte de Bykhóvski em três pontos: 1) duplicidade da sua visão espacial (trabalho com a profundidade do objeto representado e com o caráter plano do suporte da representação) e fusão entre o expressivo e o figurativo; 2) abordagem construtiva da forma, ou seja, despersonalização da natureza do desenho e busca pela estrutura interna, pelo sentido das coisas; 3) busca pelo movimento, predomínio das direções diagonais, dinâmica do ritmo crescente, assimetria da construção, formulas e ângulos agudos (AZIZIÁN, 2007, p. 66-7). Verifica-se que tais características foram discutidas por Vygótski em seu ensaio. O endosso à interpretação vygotskiana oitenta anos mais tarde indica a pertinência das ideias e

perspicácia do olhar do autor. Para Azizián: “O julgamento de Vygótski sobre a arte gráfica de Bykhóvski é visionário em relação a toda a obra do artista, que sobreviveu ao amigo cientista em quase meio século.” (AZIZIÁN, 2007, p. 99). Por fim, as conclusões de Vygótski são confirmadas por ninguém menos que o próprio artista: “será que esse comentário⁷⁵ não complementa nossa avaliação sobre o entusiasmo do artista pelo problema do espaço, será que a causa subjacente de seus desenhos não se baseia em seu tratamento particular do espaço?” (BYKHÓVSKI, 2007, p. 251).

O ensaio foi escrito na mesma atmosfera da construção de *Psicologia da arte*. Seu ponto de partida foi a exposição de 1923, mas, considerando que a edição inclui obras de 1925, supõe-se que ele tenha sido elaborado entre 1924-25, ou seja, na mesma época em que o autor trabalhava em sua tese. O conteúdo do ensaio revela inúmeros paralelos com as ideias apresentadas em *Psicologia da arte*. Nele o autor utiliza pela primeira vez o termo “catarse” para se referir ao efeito da arte sobre o receptor: “As linhas sempre descrevem alguma coisa, mas também expressam outra. Elas carregam o tema material do desenho, mas também carregam sua resolução, sua catarse gráfica particular.” (p. 281). Verifica-se aqui a mesma compreensão do fenômeno da reação estética presente em *Psicologia da arte*, em que o autor define catarse como o resultado da contradição estrutural da obra, a qual suscita sentimentos contraditórios que levam à sua complexa transformação.

No ensaio, Vygótski fala do confronto entre dois planos (tridimensional-material-representativo e plano-abstrato-rítmico) que explica a duplicidade da visão espacial do artista. Analogamente, as análises presentes em *Psicologia da arte* sempre recorrem a algum tipo de contradição estrutural que explica o efeito da arte. Na fábula “A cigarra e a formiga”, por exemplo, a despreocupação da cigarra acentua sua alegria e, ao mesmo tempo, intensifica sua

⁷⁵ Bykhóvski se refere à conclusão de Vygótski segundo a qual a chave para o entendimento de sua obra reside na duplicidade de sua percepção e interpretação do espaço.

desgraça final. Desse modo, a fábula e nossa reação a ela se desenvolvem em dois planos, que “crescem simultaneamente, intensificando-se e elevando-se de tal forma que, no fundo, ambos constituem a mesma coisa e estão reunidos numa ação, permanecendo sempre duais” (VIGOTSKI, 2001, p. 173). Na análise do conto “Leve alento” de Ivan Búnin, Vygótski descreve como a organização da narrativa supera o conteúdo narrado e faz “o horrendo falar a linguagem do leve alento” (VIGOTSKI, 2001, p. 199). Em *Hamlet*, vemos as contradições confluírem no herói trágico, em quem agem tanto o destino esperado, quanto os desvios para se chegar a ele (VIGOTSKI, 2001, p. 244).

Para Azizián, a contribuição de Vygótski e sua não limitação à arte já canonizada pode ser assim formulada:

A análise da estrutura da obra de arte, que revela seu conteúdo *real* por meio do seu conteúdo *efetivo*, é o sentido fundamental do trabalho de Vygótski; sua contribuição original para a ciência, como vimos, foi realizada não apenas a partir exemplos históricos clássicos, mas também da arte contemporânea ao estudioso. (AZIZIÁN, 2007, p. 106)

4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ligando os elos perdidos. O papel do crítico na intersecção entre estética, publicística, pedagogia e psicologia.

A análise do material publicado por Vygótski entre 1915 e 1926 revela um crítico agudo, que transita por diferentes campos artísticos: literatura, teatro, dança, artes plásticas. Em sua atuação como resenhista de teatro, mostra interesse em participar do debate público sobre a arte e comprometimento com a construção de uma cena teatral relevante e qualificada em Gomel. Acompanha atenta e prontamente as companhias que fazem turnê na cidade e comenta cada espetáculo em termos de direção, interpretação, escolha do repertório etc. Aliado a esse olhar particularizado, o autor não deixa escapar a dimensão “macro” dos rumos da cena teatral na província. Um desses momentos de reflexão é o texto “No intervalo entre as turnês” (cf. Anexo 2.5), de 1923, em que o autor faz digressões de cunho geral, partindo do questionamento básico “o que está sendo feito, no final das contas, qual o valor disto tudo, será tudo isto necessário?” (p. 259).

O grande problema identificado por Vygótski no âmbito macro (rumos da cena gomeliana), e que também se reflete no nível micro (espetáculos), é a falta de planejamento, de uma intencionalidade que permeie e determine a construção dos programas. Gomel é comparada a uma noiva boa e honrada, que espera o pedido de casamento e nunca será capaz de fazê-lo ela mesma: “essa timidez feminina, certamente, representa a honra, mas será que representa o bem? Ó, nem sempre. Nem sempre.” (p. 259). O crítico defende que as turnês sejam organizadas racionalmente, e, principalmente, que o programa seja artisticamente

relevante, ainda que sejam consideradas as três palavras-chave – “possibilidades reais de Gomel” (p. 259). Os critérios que deveriam nortear esse processo são necessidade, racionalidade e sentido: “é preciso que haja sentido, ainda que seja um pouco” (p. 260).

A obediência ao critério único da rentabilidade financeira é criticada. Os rumos do teatro não podem ser definidos somente pelos números da bilheteria. As boas condições materiais e financeiras da cidade devem ser aproveitadas para a construção de um programa de qualidade. Assim, seu veredito sobre a situação atual do teatro na província é duro: “O teatro, especialmente o provinciano, é terrivelmente reacionário, arcaico e conservador.” (p. 261), ainda que tenha vislumbres de inovação. O crítico acredita que, para reencontrar seu caminho, o teatro precisa de bons atores, mestres de teatro e técnica de atuação, ou seja, de uma reestruturação radical baseada fundamentalmente em consistência técnica, profissionalização e busca por inovação. Os teatros não devem se encaixar em modelos antiquados, mas reinventar esses modelos: “o trabalho deles [dos atores] deveria orientar-se de tal modo que não houvesse trupe para a receita, mas receita para a trupe” (p. 262).

Renovação é a palavra de ordem: “mesmo que seja pior, que seja diferente” (p. 262). Vygótski tem clareza de que a situação não mudará repentinamente, há estruturas estabelecidas que não serão alteradas da noite para o dia. Seu alerta busca reverter a tendência à acomodação a fórmulas prontas, caquéticas, a ausência de espírito inovador: “Nós queremos tirar, ao menos um pouco, o teatro do ponto morto, tirá-lo do pântano da rotina.” (p. 262). Nesse posicionamento, Vygótski se coloca ao lado dos experimentadores das vanguardas teatrais do começo do século: “[...] em nossas janelas batem os novos ventos do estilo teatral. Todos nós os aguardamos e desejamos” (p. 223).

A contraparte da imagem da noiva bondosa e honrada que vemos no balanço das turnês é a metáfora do jogo de xadrez para descrever a arte da encenação. Tanto as turnês como um

todo como cada espetáculo em particular devem ser planejados, isto é, permeados por uma intenção consciente e racional. A necessidade de um fio condutor é expressa também pela imagem da linha que une as pérolas de um colar. Esse aspecto permanecerá uma característica importante do pensamento estético de Vygótski até *Psicologia da arte*, em que o autor defende a predominância do aspecto consciente na criação artística, mesmo na elaboração de elementos inconscientes. A definição da obra de arte como uma organização consciente de estímulos, que tem em vista a produção de determinada reação estética, presente no texto de 1925, encontra-se elaborada em termos muito semelhantes nas resenhas.

Gomel é descrita por Dóbkín (2000, p. 1-4) como uma cidade viva, que crescera rapidamente por sua localização próxima à intersecção de duas ferrovias e ao rio navegável Soj (afluente do rio Dniéper). Após os pogroms judaicos de 1903 e 1905 ocorridos na cidade, os anos 1908-9 foram de revitalização da cultura russa e judaica. Tornou-se um dos centros da vida revolucionária. A cidade não contava com uma companhia de teatro fixa. Recebia companhias visitantes, entre as quais só ocasionalmente aparecia um grande nome. Apesar disso, segundo relato de Dóbkín, Vygótski não perdia nenhum espetáculo (DÓBKIN, 2000, p. 20). As resenhas foram um espaço para expressão livre de suas ideias, sem preocupações científicas. Por outro lado, elas podem ser vistas como exercícios preliminares que conduziram o autor à construção de algo de maior fôlego e mais sistematizado.

A abordagem de Vygótski a cada espetáculo resenhado tem relações com o *modus operandi* do crítico desde o ensaio sobre *Hamlet* (1916), na medida em que cada montagem é analisada por si mesma, como obra autônoma, sem recorrer a elementos sócio-históricos e biográficos ou fazer a crítica da crítica. Não se pode dizer, contudo, que tratem-se exemplos de crítica do leitor, como o ensaio de 1916, já que não se verifica a mesma intenção diletante e subjetiva. Kotik-Fridgut (2012, p. 142) e Maltsev (2000, p. 209) consideram que as resenhas

antecipam o método objetivo-analítico, descrito em *Psicologia da arte*, embora, como observa Maltsev, não exista ainda a preocupação de estabelecer as leis gerais da reação estética. Assim, eles não são textos “que nada pretendem”, como a crítica do leitor, mas representam um compromisso público e político pela elevação do nível de produção na província. Para Kotik-Friedgut, na posição de crítico, Vygótski assume também o papel de educador, geralmente finalizando suas resenhas com uma recomendação, um desejo ou um chamado para a busca por novos caminhos (2012, p. 142).

Uma observação recorrente nas resenhas diz respeito à presença de um naturalismo excessivo nas montagens, que ele, a certa altura, descreve como “gosto desagradável de naturalismo psicológico” (p. 207). O termo que identifica esse tipo de crítica é *bytovói* (cotidiano, em russo). Ao qualificar a interpretação de determinado ator ou a leitura de determinado texto dramático como “cotidiana”, Vygótski descreve uma tendência excessivamente literal, de reprodução da realidade cotidiana, que é inaceitável para o palco, especialmente quando se trata da representação do trágico. Peças pautadas por um *pathos* trágico ou romântico não podem ser transpostas para o palco segundo um registro naturalista sob pena de se perder por completo a expressividade da obra em questão (ou seja, comprometer a reação estética desejada). Tal perspectiva está relacionada a elaborações presentes em *Psicologia da arte*, no sentido de que uma obra só produz seu efeito em sua forma específica. Ao simplesmente recontar o conteúdo de um texto dramático, desconsiderando seu *pathos* ou alterando-o, tem-se a destruição da obra original. Nesse sentido, Vygótski aponta interpretações que apresentam apenas o figurino e o corpo do papel, mas não sua alma.

Vygótski detecta e critica elementos vulgares nas montagens analisadas. Para ele, a verdadeira arte pressupõe elevação, superação do trivial, corriqueiro, cotidiano. Obras cômicas, por exemplo, devem suscitar um riso bom, “benéfico”, isto é, que não seja vazio, mas que

permita ao receptor “gargalhar e aprender” (p. 213). É preciso atentar para o sentido de “aprender” neste contexto. Não se trata de intelectualização da recepção, de adesão ao que Vygótski chama em *Psicologia da arte* de “arte como conhecimento”. Para o autor, a verdadeira comédia do cotidiano representa luta, superação, suplício, fuzilamento do cotidiano. Tal concepção está muito próxima da ideia de que a forma destrói o conteúdo (que Vygótski recuperou de Schiller). De fato, os termos “luta”, “superação” etc. encontram-se num campo semântico próximo daqueles usados no texto de 1925 (“destruição”, “curto-circuito”, “autocombustão”) e revelam a magnitude da modificação promovida pela criação sobre a realidade, bem como a força e intensidade da reação que a construção artística produz no receptor. Compare-se ainda a ideia do curto-circuito com o que diz o crítico em “O inspetor geral – Flávia Tessini...” sobre a importância de que os espetáculos sejam perpassados por uma ação penetrante que produza um choque elétrico, ou seja, faça com que a eletricidade se espalhe pela audiência (p. 216). A proximidade no nível linguístico reforça a relação entre as elaborações sobre a construção da obra e a reação estética nesses dois momentos.

Para Vygótski, a arte que não se eleva em relação ao cotidiano é como um “sal que perdeu sua salinidade” (VYGÓTSKI, 2012, p. 117). Essa imagem remete ao texto sobre o teatro infantil, em que o autor defende que a criança deve experimentar o “sal do riso e da lágrima”, o “sal do teatro” (p. 279). Tal capacidade de salgar representa a alteração que a atividade estética promove no material bruto, é o que permite que se vivencie a energia psíquica excedente, que não encontra vazão no dia a dia. É disso que Vygótski está falando quando, em *Psicologia da arte*, equipara a atividade estética ao milagre da transformação da água em vinho.

O tema da contradição de sentimentos, que aparece em *Psicologia da arte* como a base da reação estética, também é introduzido nas resenhas. Vygótski cita interpretações prejudicadas por serem “monocromáticas”, por exemplo, personagens delicados que tendem ao

sentimentalismo pela ausência de um toque de virilidade, ou personagens cômicos excessivamente simplórios, tolos, sem uma dose de astúcia que aumentaria a expressividade do papel. A mesma ideia está presente no comentário sobre a dança de Guéltser em que atuam simultaneamente força e delicadeza, que apresenta as características do aeroplano, ou seja, o peso do corpo é percebido e superado no voo da bailarina.

Nas resenhas sobre a companhia Solovtsóvski, Vygótski menciona mais de uma vez sua preferência pelo “decoro cênico”. Segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, decoro, ou bom-tom, designa a “adequação às convenções literárias, artísticas e morais de uma época ou de um público” (PAVIS, 1999, p. 33). Assim como acontece com o conceito de catarse, também recuperado do pensamento clássico, a noção de decoro sofre uma ligeira adaptação. A questão para Vygótski não passa pelo critério moral, mas pela adequação ao registro artístico, ao tom correto. Ao afirmar que “não é certo andar sem terno”, Vygótski faz referência ao trabalho do ator. O texto dramático no papel está nu, ele deve ser “vestido” pelo ator com as peças (tom) adequadas para que se torne expressivo. Sendo condição indispensável da obra, é possível dizer que tal elaboração está relacionada ao conceito de forma artística, que será aprofundado posteriormente em *Psicologia da arte*.

A crítica ao naturalismo das montagens é retomada quando Vygótski aborda o teatro judaico. De modo geral, o crítico elogia os movimentos em direção à teatralização, a um teatro que se afirme como tal, distinguindo-se da realidade. Vygótski reconhece a tentativa do teatro judaico de voltar-se ao pai do teatro ídiche, Goldfaden, para superar o naturalismo de Gordin que o dominava. Apresenta, contudo, duas ressalvas importantes: o teatro de Goldfaden é datado, pode servir como inspiração para renovar a cena, mas não deve ser simplesmente reproduzido; a tentativa de mistura do teatro goldfadeniano com o naturalista está fadada ao fracasso, pois ambas as tendências resultam descaracterizadas de tal fusão. Os atores formados

na tradição da opereta e do melodrama sentimental não tinham recursos técnicos para executar as inovações. Dessa forma, como afirma Maltsev, “o teatro judaico encontrava-se num beco sem saída: não era capaz de atravessar a massa de banalidade e vulgaridade, de ‘excrecências históricas’, para chegar a uma fonte renovadora própria” (MALTSEV, 2000, p. 219).

A ênfase na arte como *artifício*, *artificialidade*, ou seja, algo que em certa medida se contrapõe à natureza e a supera, é um tema que permeia toda a reflexão presente em *Psicologia da arte*. O embrião de tais ideias pode ser localizado nos comentários vygotskianos sobre a dança clássica (particularmente na comparação com a chamada “dança natural”), como na seguinte passagem:

Ela [a dança clássica] é indefinida. Nada expressa, nada relata, tampouco exprime alguma experiência psicológica concreta e determinada. A dança clássica é tão indiferente à reprodução do movimento natural e à expressão do *pequeno sentido anímico*, quanto a música em relação à onomatopeia; ela, assim como a música, de modo autônomo, com a plástica viva das formas *artificiais*, animadas pelo ritmo, constrói *seu* próprio mundo de *grande sentido*, não anímico, mas espiritual. Assim como a música, a dança abala a alma humana por meio de uma *construção artística* que, também como a música, não pode ser traduzida para nenhuma outra língua. (p. 264-5)

Tal excerto é exemplar para se observar a passagem do Vygótski do ensaio sobre *Hamlet* para o autor de *Psicologia da arte*. Basta atentar para os grifos do autor. Coexistem os termos “sentido anímico” e “grande sentido espiritual” e ideias sobre a construção artística, sobre a existência de uma linguagem própria da arte e de um mundo criado por ela. Vygótski faz uma interessante ponte entre dança clássica e excêntrica (estilo de vanguarda) com base no caráter artificial da arte. A dança excêntrica inverte os paradigmas conhecidos, apresenta “corpos humanos-mecanismos, luta e desafio, embate” (p. 269) e aparece como arte verdadeiramente renovadora. Pretende construir uma dança do movimento puro, em que o tema não é o aspecto

mais relevante. Seu principal mérito é contrapor-se à tendência psicologizante existente na dança natural. Aqui, a oposição ao psicologismo, que vemos também em *Psicologia da arte*, já aparece plenamente estabelecida tanto nas resenhas teatrais quando sobre dança.

Outro ponto que se pode extrair das resenhas é o fato de elas abordarem um amplo espectro de tipos de arte, dos mais “nobres” (tragédias, dança clássica) aos menos elevados (opereta, cabaré). As formas mais populares não são totalmente desprovidas de valor artístico para Vygótski, que, contudo, sempre impõe uma condição: para que elas alcancem o status de arte verdadeira, devem trazer em sua composição elementos elevados que as retirem da função de mero entretenimento. Além disso, nas resenhas, Vygótski emite opiniões sobre o repertório, enaltecendo a escolha de “grandes” obras (Schiller, Gógol) e relativizando a importância e a força das “menores”. A defesa de uma “arte verdadeira”, única plenamente capaz de produzir a reação estética, conforme definição vygotskiana, é vista por alguns comentadores como adesão à noção de cânone. Para Smagorinsky, o mundo de Vygótski é eurocêntrico e sua preferência por obras do cânone literário é indicativa de sua formação como judeu educado e de sua ascensão na vida acadêmica soviética, além de ser um aspecto ideológico que deve ser visto como uma limitação de seu pensamento (SMAGORINSKY, 2011, p. 327-9)⁷⁶. O mesmo autor lembra que Vygótski não apenas reproduz o cânone, mas estabelece um critério para as obras que o compõem, ou seja, para a grande arte: “O paradoxo de combinações incongruentes de forma e material se estende nas emoções conflituosas que uma obra de arte desperta no receptor. Essas ironias são características centrais das obras de arte que são dignas de elevação ao status canônico.” (SMAGORINSKI, 2011, p. 331-2). Assim, mesmo que se aceite essa ligação de Vygótski com a ideia de cânone, é preciso reconhecer que não se trata de uma perspectiva rígida e estática, ou tampouco limitada em termos da história da arte. Como crítico, Vygótski transita

⁷⁶ Ainda conforme Smagorinsky, “seu foco no cânone envolve uma perspectiva elitista que não considera o fenômeno da mediação em todas as suas formas com pessoas de diferentes culturas e classes sociais, esse aspecto está em descompasso com muitos intérpretes de sua obra no século XXI” (2011, p. 338).

por diferentes tipos de arte e não se restringe aos clássicos. Sua defesa da inovação formal e apreço pelas vanguardas são o melhor indício desse fato. Por outro lado, como projeto inacabado, a psicologia da arte de Vygótski deixa algumas perguntas sem resposta: toda obra literária pertencente ao cânone atende ao requisito da contradição entre forma e material? Será esta a única e verdadeira característica distintiva da arte?

O cenário que se obtém a partir das resenhas de Vygótski é de um teatro que copia modelos sem considerar o sistema que os determina. Verifica um grande ecletismo por parte das companhias, o que gera uma produção bastante irregular, mas com alguns lampejos de inovação. Seus comentários colocam a província não somente como espaço reprodutor das inovações das grandes capitais, mas como potencial de inovação: “o crítico busca raios de um teatro sensível, não diletante e, ao revelar um prazer de grãos de ‘verdade cênica’, mostra ao leitor que a arte está presente não somente nas criações dos grandes corifeus, mas nasce também no pequeno palco provinciano” (MALTSEV, 2000, p. 216).

É no ensaio “Teatro e revolução” que Vygótski reflete mais detidamente sobre a questão das relações entre arte e sociedade. Seu comentário sobre o *Mistério-bufo*, de Maiakóvski, revela uma rejeição ao aspecto alegórico e tendencioso da peça, cujo maior defeito é apresentar um mistério tão frágil, que carece de profundidade e amplitude, que “não conhece nenhum abismo do espírito” (p. 194). Tal observação acena para um ponto que será desenvolvido em *Psicologia da arte*, que diz respeito à capacidade da arte de recolher o material da vida e produzir *acima* dele. A revolução, como acontecimento que altera a sociedade e as relações entre o indivíduo e ela, deve funcionar como catalisadora⁷⁷ de modificações na arte, da produção de novas formas artísticas que ofereçam novas sínteses e soluções do campo do

⁷⁷ Maltsev distingue a posição vygotkiana do marxismo vulgar sobre as relações entre arte e sociedade: “A revolução para L. S. Vygótski é antes uma catalisadora do que a causa dos fenômenos de crise no teatro” (MALTSEV, 2000, p. 211).

sentimento humano. “Teatro e revolução” é encerrado por um Vygótski que conclama à criação do novo teatro. Segundo Maltsev,

[...] as formas teatrais elaboradas antes da revolução claramente não correspondem ao pensamento, espírito e psicologia do homem dos anos 20, exigem não renovação, mas ruptura, mudança. [...] o teatro de câmara e a psicologia detalhada das relações interpessoais não estão de acordo com os gritos da contemporaneidade, ela exige para sua expressão um grande *pathos*, movimentos exagerados, faces pintadas, imensidão grandiosa. Ele vê o verdadeiro caminho da renovação da cena contemporânea e sua profunda relação com a contemporaneidade na busca por novos meios de se obter influências artísticas sobre o espectador. (MALTSEV, 2000, p 211-2)

Em *Psicologia da arte*, a ideia de que a produção de novas formas está ligada a modificações na sociedade ganha novos contornos. No texto de 1925, Vygótski defende que a nova arte é resultado do processo de equilíbrio entre o homem e o mundo, e que ela, por sua vez, participa da reconstrução do próprio humano:

[...] a arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida. Isto rejeita radicalmente a concepção da arte como ornamento [...] Uma vez que no plano futuro estarão indiscutivelmente não só a reconstrução de toda a sociedade humana em novos princípios, não só o domínio dos processos econômicos e sociais mas também a “refusão do homem”, é indiscutível que também mudará o papel da arte.

Não se pode nem imaginar que papel caberá à arte nessa refusão do homem, quais das forças que existem mas não atuam no nosso organismo ela irá incorporar à formação do novo homem. Só não há dúvida de que, nesse processo, a arte dirá a palavra decisiva e de maior peso. Sem a nova arte não haverá o novo homem. Não podemos prever nem calcular de antemão as possibilidades do futuro nem para a arte, nem para a vida; e como disse Espinosa: “Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz”. (VIGOTSKI, 2001, p. 328-9)

Sendo tamanha a importância da arte na sociedade, é de se esperar que lugar do crítico nela seja também relevante. Em seus escritos sobre arte, Vygótski reflete sobre o papel do crítico em diversos momentos. Em 1915, no ensaio sobre *Hamlet* afirma que “A meta do crítico se reduz integralmente a sugerir certa orientação para a percepção da tragédia e tornar possível essa orientação precisamente nesse sentido” (VIGOTSKI, 1999, p. 179). Além disso, destaca que a interpretação estética só é capaz de se ocupar do “primeiro sentido” da tragédia, isto é, aquele que é dado pela fábula, pela narrativa. O crítico nada pode dizer sobre o “segundo sentido”, ou seja, sobre o problema filosófico e religioso da tragédia: “a tragédia é uma determinada religião da vida [...] ou melhor, uma religião da morte, por isso toda tragédia desemboca na morte; por isso seu sentido se funde ao mistério do além” (VIGOTSKI, 1999, p. 183).

Já em *Psicologia da arte*, o mesmo tema é elaborado da seguinte forma:

Pode-se dizer que, do ponto de vista psicológico, o papel da crítica consiste em organizar as conseqüências da arte. Ela dá certa orientação pedagógica à ação da arte, sem ter força própria para interferir no seu efeito básico, e situa-se entre esse efeito da arte como tal e os atos em que esse efeito deve realizar-se.

Assim, achamos que a meta da crítica não é aquela que se costumava atribuir-lhe. Ela absolutamente não tem por meta e por fim interpretar a obra de arte, não implica em momentos de preparação do espectador ou leitor para a percepção da obra de arte. Pode-se dizer francamente que ninguém ainda passou a ler de outro modo algum escritor após faltar-se de leitura, de crítica sobre ele. Só metade do objetivo da crítica pertence à estética, a outra metade é pedagogia social e publicística. [...] O crítico quer ser essa força organizadora que aparece e entra em ação quando a arte já celebrou sua vitória sobre a alma humana e quando esta alma procura um impulso e uma orientação para agir. [...]

Essa crítica dá um notório salto do campo da arte para o campo da vida social que lhe é estranho, mas apenas para direcionar as forças desencadeadas pela arte no curso socialmente necessário. (VIGOTSKI, 2001, p. 321-2)

Verifica-se que não é nada desprezível o papel que Vygótski atribui ao crítico. É possível concluir que a formulação de 1925 está intimamente ligada à intensa prática resenhística de 1922-23, na qual o autor já desempenhava a função dupla da crítica, ou seja, a apreciação estética da obra, por um lado, e seu caráter social, pedagógico e publicístico, por outro. As resenhas mostram o crítico em ação, exercendo essa função quase utilitária, que se evidencia na preocupação concreta de Vygótski com a situação dos palcos na província e seu compromisso com o avanço qualitativo desta. Vale comparar as passagens citadas acima com outra, de 1923, em que Vygótski explicita os objetivos de seus textos e reflete sobre seu papel como crítico:

Um pouco tarde, prestes a colocar o ponto final, darei algumas explicações. Já falei tanto dos atores, agora devo falar de mim.

Eu sempre quis cruzar as “pontes de ar da crítica” entre o espectador e o palco com linhas passageiras e ligeiras, pois “o verdadeiro não é o que foi publicado, mas o que foi lido daquilo que foi publicado”. Não se trata de dar uma nota: bom ou ruim, de dar um diploma de talento ou de falta de talento. Mas de ajudar criticamente o espectador a construir o espetáculo em sua percepção. Nas avaliações pode ter havido erro; nos juízos, imprudência.

Mas a ideia principal me parece correta, e eu gostaria de formulá-la e colocar aqui o ponto final: “não há eletricidade apenas onde há relâmpago”, mas também onde existem 25 lâmpadas; da mesma forma, a poesia ou a arte não existe apenas onde há grandes criações, mas também nas 16 velas do palco provinciano. Minhas olvidadas palavras trataram da pequena poesia, da pequena arte do nosso palco, efêmera, querida, olvidada. (p. 258)

Comparando os três momentos, observa-se que a ideia de que a atividade da crítica está ligada à orientação da percepção do receptor é uma constante. A dimensão filosófico-religiosa da arte e o caráter subjetivo da crítica, presentes no texto de 1915, são abandonados. Em seu lugar ganha força o objetivo de otimizar os efeitos da arte no receptor e acentua-se a esfera pública-política da atuação do crítico. Além disso, o compromisso com a qualidade das artes na província, visto em 1922-23, se expande, em 1925, para o campo da vida social como um todo.

Dentro desse movimento, é possível entender por que Vygótski, a partir de 1923, passa a chamar sua coluna como “Não exatamente uma resenha”. Seu projeto começava a se ampliar.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADLER, Lois. Alexis Granovski and the Jewish State Theater of Moscow. *The drama review: TDR*, vol. 24, nº 3, 1980.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.
- AN-SKI, Sch. *O dibuk*: lenda dramática em 4 atos. Introdução, tradução e notas J. Guinsburg. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- ARISTÓTELES. Poética. In: DUARTE, Rodrigo (org). *O belo autônomo: Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica/Crisálida, 2013.
- AU, Susan. *Ballet & Modern Dance*. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- AZIZIÁN, Irina Atýkovna. *Aleksandr Bykhóvski: stupeni tvortchestva-bytiia*. Moscou: Galart. Dom Evréiiskoi Knígui, 2007.
- BERNARDINI, Aurora. Formalismo russo: uma revisitação. *Literatura e sociedade* (Revista do DTLCC-FFLCH-USP), nº 5, 2002.
- BIÉLY, Andriéi. Simbolismo e arte contemporânea russa. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- BILLINGTON, James Hadley. *The icon and the axe: An Interpretative History of Russian Culture*. Nova Iorque: Vintage Books, 1970.
- BLESSING, Jennifer. Introduction. In: *Marc Chagall and the Jewish theater*. Nova Iorque: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1992.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAUN, Edward. Futurism in the Russian Theatre, 1913-1923. In: BERGHAUS, Günter (ed.). *International Futurism in Arts and Literature*. Berlim, Nova Iorque: de Gruyter, 2000.
- BRYUSOV, Valery. Realism and Convention on Stage. In: *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, an anthology. Texas: University of Texas Press, 1981. (Kindle Edition)
- BUSHKOVITCH, Paul. *História concisa da Rússia*. São Paulo: Edipro, 2014.

BYKHÓVSKI, Aleksandr Ia. Stati A. Ia. Bykhovskogo ob iskusstve. In: AZIZIÁN, Irina Atýkovna. *Aleksandr Bykhóvski: stupeni tvortchestva-bytiia*. Moscou: Galart. Dom Evréiiskoi Knígui, 2007.

CARVALHO, Alex Moreira. Arte e psicologia: uma relação delicada. In: Núcleo de estudos e pesquisas psicossociais do cotidiano (org.). *Introdução à psicologia do cotidiano*. São Paulo: Expressão e arte, 2007.

_____. Uma psicologia da arte: pressupostos teórico-metodológicos estabelecidos por Vygótski na análise de *Hamlet, o Príncipe da Dinamarca* de W. Shakespeare. In: CARVALHO, Alex Moreira et al. *Temas contemporâneos em psicologia do cotidiano*. São Paulo: Expressão e Arte Editora, 2009.

CARVALHO, Alex Moreira; MARQUES, Priscila Nascimento. Uma proposta metodológica para aproximação entre arte e psicologia: o método objetivo-analítico de Vygótski. In: *Olhares cruzados: Cidade, História, Arte e Mídia*. Curitiba: CRV, 2011.

CAVALIERI, Arlete; SILVA, Noé; VÁSSINA, Elena. *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.

COMPTON, Susan. Chagall's auditorium: An identity crisis of tragic dimensions. In: *Marc Chagall and the Jewish theater*. Nova Iorque: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1992.

DÓBKIN, S. F. Liev Vygótski v moikh vospominaniakh. In: FEIGENBERG, I. M. *Ot Gomelia do Moskvyy: natchalo tvorchestvo puti Lva Vygotskogo iz vospominani S. F.Dobkina*, Nova Iorque: The Edwin Mellen Press, 2000.

DUFRENNE, Mikel. A crítica literária: estrutura e sentido. In: *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EIKHENBAUM, Boris. La teoría del "método formal". In: TYNIANOV; EIKHENBAUM; SHKLOVSKY. *Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.

ERLICH, Victor. *Russian Formalism: history and doctrine*. New Haven e Londres: Yale UP, 1981.

ETKIND, Efim; NIVAT, G.; SERMAN, I.; STRADA, V. *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle: La révolution et les années vingt*. Paris: Fayard, 1988.

EVREÏNOFF, Nicolas. *Histoire du théâtre russe*. Paris: Éditions du Chêne, 1947.

FARO, Antônio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de Balé e Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

FEIGENBERG, I. M. *Ot Gomelia do Moskvyy: natchalo tvorchestvo puti Lva Vygotskogo iz vospominani S. F.Dobkina*, Nova Iorque: The Edwin Mellen Press, 2000.

FISHMAN, David E. *The rise of modern Yiddish Culture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005.

FIZER, John. Potebnja's views of the structure of the work of poetic art: a critical retrospection. *Harvard Ukrainian Studies*. Vol. VI, nº 1, Março, 1982.

FOREGGER, Nikolai; MILLER, David. Experiments in the Art of the Dance. *The Drama Review*, vol. 19, no. 1 (Post-Modern Dance Issue), 1976.

FRAYZE-PEREIRA, João. *Arte-dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREEDMAN, John. *A meeting about laughter: Sketches, interludes and theatrical parodies by Nikolai Erdman with Vladimir Mass and others*. Luxembourg: Harwood Academic Publishers, 1995.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre literatura*. São Paulo: Hedra, 2014.

GEIGER, Moritz. A estética fenomenológica. In: *Problemática da estética e estética fenomenológica*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: Edusp, 2011.

GORDON, Mel. The dance of the machines. *The Drama Review*. vol. 19, no. 1 (Post-Modern Dance Issue), 1976.

GRANOVSKI, Aleksei. Our goals and objectives. In: *Marc Chagall and the Jewish theater*. Nova Iorque: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1992.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUINSBURG, Jacó. Uma cena soviética: O teatro ídiche de estado. *Revista USP*, nº 24, dezembro/fevereiro, 1994/1995.

HARSHAV, Benjamin. Chagall: Postmodern and fictional worlds in painting. In: *Marc Chagall and the Jewish theater*. Nova Iorque: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1992.

HARSHAV, Benjamin. *The Moscow Yiddish Theater: Art on stage in the time of revolution*. Nova Iorque e Londres: Yale University Press.

_____. The Semiotics of Yiddish Communication. In: *What is Jewish Literature?* Philadelphia: The Jewish Publication, 1994.

HOLLAND, Peter. More a Russian than a Dane: the usefulness of Hamlet in Russia. In: CHEW, Shirley; ALISTAIR, Stead (orgs). *Translating life: studies in transpositional aesthetics*. Liverpool University Press, 1999.

IAROCHEVSKI, Mikhail Grigórevitch. Vygótski kak issledovatel problem psikhologii iskústv. In: *Psikhologiia Iskústva*. Rostov do Don: Fenikc, 1998.

IVANOV, Viatchesláv. Duas forças no simbolismo moderno. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.

JAMES, William. *The varieties of religious experience: a study in human nature*. Nova Iorque: The Modern Library, 1999.

KAPLAN, Beth. *Finding the Jewish Shakespeare: The life and legacy of Jacob Gordin*. Nova Iorque: Syracuse University Press, 2007.

KOEGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Londres: Oxford University Press, 1982.

KOMISSARJEVSKI, Viktor. *Les théâtres de Moscou*. Moscou: Editions en langues étrangères, 1959.

KON, Noemi Moritz. Posfácio. In: *Escritos sobre literatura*. São Paulo: Hedra, 2014.

KOTIK-FRIEDGUT, Bella; FRIEDGUT, Theodore H. A man of his country and his time: Jewish influences on Lev Semionovich Vygotsky's world view. *History of Psychology*. Vol. 11, nº 1, 2008.

_____. Germinated seeds : the development of Vygotsky's psychology of art in his early journalistic publications (1916-1923). *Education circles*, novembro, 2012. Disponível em: <http://lhc.ucsd.edu/mca/Paper/earlyLSVreviews.pdf>. Acesso em abril de 2012.

KOZULIN, Alex. *Vygotsky's psychology: a biography of ideas*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

KUGEL, Aleksandr Rafaílovitch. *Utverjdiénie teatra*. Moscou: Izdatelstvo jurnala Teatr i iskusstvo, 1922.

KURTH, Peter. *Isadora, uma vida sensacional*. São Paulo: Globo, 2004.

LANG, D. M. Sumarokov's "Hamlet". A Misjudged Russian Tragedy of the Eighteenth Century. *The Modern Language Review*, vol. 43, nº1, 1948.

LANGDRIDGE, Darren. Phenomenology and Critical Social Psychology: Directions and debates in theory research. *Social and Personality Psychology Compass*, nº2/3, 2008.

LEACH, Robert. *Makers of modern theatre*. Nova Iorque: Routledge, 2004 (Kindle Edition).

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1979.

LIMA, Marcelo Guimarães. From aesthetics to psychology: notes on Vygotsky's "Psychology of art". *Anthropology & Education Quarterly*, vol 26, nº 4 (Vygotsky's Cultural-Historical Theory of Human Development: an International Perspective), Dezembro, 1995.

_____. A psicologia da arte e os fundamentos da teoria histórico-cultural do desenvolvimento humano. *Interações*. Vol. V, nº 9, Jan-Jun, 2000.

LITVAKOV, M. Five years of the State Yiddish Theater (Excerpts; 1924). In: HARSHAV, Benjamin. *The Moscow Yiddish Theater: Art on stage in the time of revolution*. Nova Iorque e Londres: Yale University Press.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Mistério-bufo*. São Paulo: Musa, 2001.

- MALTSEV, Vladímir Valeriévitch. Teatr 1920-kh godov v otsenke L. S. Vygotskogo. In: *Russkiavangard1910-kh – 1920-kh godov i teatr*. São Petersburgo: DB, 2000.
- MÁRKOV, P. A. *O teatro*: v 4 t. Moscou: Iskusstvo, 1976. (3vol)
- MARQUES, Priscila Nascimento. *Polifonia e emoções*: um estudo sobre a construção da subjetividade em *Crime e castigo* de Dostoiévski. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- _____. A crítica do leitor de L. S. Vygótski. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 3, 2012. Disponível em <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a5/2012n3a5.1.pdf>
- _____. Nota introdutória a “O rei está nu”. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 1, 2013. Disponível em <http://www.psyanima.ru/journal/2013/1/2013n1a5/2013n1a5.1.pdf>
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. Sao Paulo: Iluminuras, 2012.
- MUNRO, Thomas. Methods in the psychology of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 6, nº 3, Março, 1948.
- NIVAT, G. *Histoire de la littérature russe*. Le XXe siècle: La révolution et les années vingt. Paris: Fayard, 1987.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ORTÍ, Pau Sanmartín. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de Trapo, 2008.
- PÁEZ, Darío; ADRIÁN, J. *Arte, lenguaje y emoción*. Madrid: Fundamentos, 1993.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PETERSON, Ronald. E. *A history of Russian symbolism*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamin Pub. Co., 1993
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Le theater juif soviétique pendant les années vingt*. Lausanne: La Cité, 1973.
- _____. Texto literário, texto cênico, partitura do espetáculo na prática teatral russa. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PRESTES, Zoia. *Quando não é quase a mesma coisa*: análise das traduções de Lev Semionovitch Vygótski no Brasil. Repercussões no campo educacional. Brasília, 2010. Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Educação, Universidade de Brasília.
- QUINT, Alyssa P. Abraham Goldfaden. SHERMAN, Joseph (ed). *Dictionary of literary biography: Writers in Yiddish* (vol. 333). Nova Iorque: Thomson Gale, 2007.

- RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ROPA, Eugenia Casini. Alemanha-Rússia no início do século XX: A arte do movimento entre liberação e mecanização do corpo. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ROSAY, Madeleine. *Dicionário de Ballet*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RUDNÍTSKI, Konstantin. *Istoriia sovietskogo dramaticheskogo teatra v chesti tomakh*. Tom 1 (1917-1920). Moscou: Nauka, 1966.
- RUDNITSKY, Konstantin. *Russian & Soviet Theatre: Tradition & Avant-garde*. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: *Tragédias e comédias sombrias*. Tradução Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Knight's move*. Londres: Dalkey Archive Press, 2005.
- _____. *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1998.
- SILVA, Flávia Gonçalves; DAVIS, Cláudia. Conceitos de Vygótski no Brasil: produção divulgada nos Cadernos de Pesquisa. *Cadernos de Pesquisa*. Setembro-Dezembro, Vol. 34, nº 123, 2004.
- SLONIMSKY, Yuri. *The Bolshoi Ballet: Notes*. Moscou: Foreign Language Publishing House, 1960.
- SMAGORINSKY, Peter. Vygotsky's stage theory: The Psychology of art and the actor under the direction of perezhivanie. *Mind, Culture and Activity*, no. 18, 2011.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- STEINMETZ, Sol. *Dictionary of Jewish usage: a guide to the use of Jewish terms*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2005.
- TAMACHIN, Liev G. Evreiskii teatr. In: *Istoriia Soviétskogo Dramaticheskogo Teatra v chesti tomakh*. Tom 2 (1921-1925). Moscou: Nauka, 1966.
- TCHUDIÉTSKAIA, Anna (org). *Gráfika Aleksandra Bykhóvskogo (1888-1978) iz sobrâniia siemi khudojnika*. Moscou: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Muzeia Izobrazitelnykh Iskusstv im. A. S. Púchkina, 2005. (Catálogo da exposição)

TOASSA, Gisele. *Emoções e vivências em Vygótski: investigação para uma perspectiva histórico-cultural*. São Paulo, 2009. Tese de doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

TOLMATCHOV, Vassíli. Sobre as fronteiras do simbolismo. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.

TOLSTOI, Liev Nikoláievitch. Sobre Shakespeare e o teatro (Um ensaio crítico) [1906]. In: *Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

TURGUÊNIEV, Ivan. Hamlet e Dom Quixote por Ivan Turguêniev. In: *Pais e filhos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TYNIANOV, Iuri. De l'évolution littéraire. In: *Theorie de la litterature : textes des formalistes russes*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1965.

_____. La notion de construction (1923). In : *Theorie de la litterature : textes des formalistes russes*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1965.

UVÁROVA, E. D. *Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediia*. Moscou: Olma-Press, 2005.

_____. Iskusstvo razvlekat. In: *Estradnyi teatr: Miniatiury, obozreniia, miuzik-kholly (1917-1945)*. Moscou: Iskusstvo, 1983.

VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. *Vygotsky: uma síntese*. Tradução Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1996.

VÁSSINA, Elena. Encenações das obras clássicas no teatro russo. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

VEIDLINGER, Jeffrey. Let's perform a miracle: the Soviet Yiddish State Theater in the 1920s. *Slavic Review*, vol. 57, nº 2, 1998.

VERESOV, Nikolai. *Undiscovered Vygotsky: Etudes on the pre-history of cultural-historical psychology*. Frankfurt: Peter Lang, 1999.

VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Psicologia da arte*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Educação estética. In: *Psicologia pedagógica*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Teoría de las emociones: estudio histórico-psicológico*. Tradução Judith Viaplana. Madrid: Akal, 2004.

_____. O papel do brinquedo no desenvolvimento. In: *Formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Ática, 2009.

_____. Rannie raboty L. S. Vygotskogo: literaturovedtcheskie zametki i teatralnyie rezensii v gazete "Nach ponedielnik". *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 4, 2011. Disponível em: <http://www.psyanima.ru/journal/2011/4/2011n4a7/2011n4a7.pdf>

_____. Rannie raboty L. S. Vygotskogo: literaturovedtcheskie zametki i teatralnyie rezensii v gazete "Nach ponedielnik (Gomel), 1923 g. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 1, 2012. Disponível em: <http://www.psyanima.ru/journal/2012/1/2012n1a5/2012n1a5.1.pdf>

_____. Rannie raboty L. S. Vygotskogo: literaturovedtcheskie zametki i teatralnyie rezensii v gazete "Polesskaia pravda" (Gomel), 1923 g. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 3, 2012. Disponível em: <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a6/2012n3a6.1.pdf>

_____. Tsar golyi. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 1, 2013. Disponível em: <http://www.psyanima.ru/journal/2013/1/2013n1a6/2013n1a6.1.pdf>

_____. O rei está nu. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 1, 2013. Disponível em: <http://www.psyanima.ru/journal/2013/1/2013n1a6/2013n1a6.2.pdf>

_____. Djentlmen. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 3, 2012.

_____. Komédia dvora. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 3, 2012.

VYGODSKAIA, Gita L.; LIFANOVA, Tamara M. Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*. Março-Abril, vol. 37, n. 2, 1999a.

_____. Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*. Maio-Junho, vol. 37, n. 3, 1999b.

_____. Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*. Julho-Agosto, vol. 37, n. 4, 1999c.

_____. Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*. Setembro-Outubro, vol. 37, n. 5, 1999d.

YASNITSKY, Anton. The complete works of L. S. Vygotsky: *PsyAnima Complete Vygotsky project*. *Psikhologuitcheski Jurnal Dubna*, nº 3, 2012. Disponível em: <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a6/2012n3a6.2.pdf>

ZAVERSHNEVA, E. Iu. The Vygotsky family archive (1912-1934). *Journal of Russian and East European Psychology*, vol. 48, nº 1, 2010.

ZENKINE, M. Serge. Romantisme et critique littéraire en Union soviétique : le paradigme héroïque. *Romantisme*. Nº 92 (Romantisme vu de Russie), 1996.

ZENKOVSKY, V. *A history of Russian philosophy*. Vol. 2, Taylor & Francis Group, 2003.

ANEXO 1 – Lista dos textos de L. S. Vygótski sobre arte (191?-1926)

	Ano	Título	Publicação original	Reedição / Traduções	Tradução
1	191?	Os judeus e a questão judaica nas obras de F. M Dostoiévski [Евреи и еврейский вопрос в произведениях Ф. М. Достоевского]	Manuscrito	FEIGENBERG, Iosif. <i>Ot Gomelia do Moskvu: Natchalo tvortcheskogo puti Lva Vygótskogo</i> . Nova Iorque, 2000. (p. 75-98, russo)	
2	1915	A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, de W. Shakespare [Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира]	Manuscrito		
3	1916	Linhas fúnebres [Траурные строки]	Novyi put, 27, p. 28-30		
4	1916	M. Iu. Liérmontov (pelos 75 anos de morte) 1841-1916 [М. Ю. Лермонтов (к 75-летию со дня смерти) 1841-1916]	Novyi put, 28, p. 7-11	FEIGENBERG, Iosif. <i>Ot Gomelia do Moskvu: Natchalo tvortchestkogo puti Lva Vygótskogo</i> . Nova Iorque, 2000. (p. 99-104, russo)	
5	1916	Notas literárias (<i>Petersburgo</i> , romance de Andréi Biély, 1916) [Литературные заметки. «Петербург», роман Андрея Белого, 1916]	Novyi put, 47, colunas 27-32	FEIGENBERG, Iosif. <i>Ot Gomelia do Moskvu: Natchalo tvortchestkogo puti Lva Vygótskogo</i> . Nova Iorque, 2000. (p. 105-111, russo)	

6	1916	Pensamentos e estados de espírito [Мысль и настроения]	Novyi put, 48-49, p. 49-52		
7	1916	Resenha de livro: Viatchesláv Ivánov. Sulcos e limites [Рец. на кн.: Вячеслав Иванов. Борозды и межи]	Liétopis, 10, p. 351-2		
8	1916	Resenha de livro: Andréi Biély. Petersburgo [Рец. на кн.: Андрей Белый. Петербург]	Liétopis, 12, p. 327-8		
9	1916	A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, W. Shakespare [Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира]	Manuscrito	VIGOTSKI, L. S. A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (tradução para o português de Paulo Bezerra)	
10	1917	Resenha de livro: Merejkóvski D. Haverá alegria [Рец. на кн.: Мережковский Д. Будет радость]	Liétopis, 1, p.309-10.		
11	1917	Resenha do prefácio de N. L. Bródski ao poema "Pop" de I. S. Turguêniev [Рец. на предисловие и примечания Н.Л. Бродского к поэме И.С. Тургенева "Поп"]	Liétopis, 5-6, p. 366-7		

12	1917	Avodim khoinu [Аводим хоину]	Liétopis, 11-12, p. 8-10	FEIGENBERG, Iosif. <i>Ot Gomelia do Moskvu: Natchalo tvortchestkogo puti Lva Vygótskogo</i> . Nova Iorque, 2000. (p. 112-115, russo)	
13	1917	Notas teatrais (carta de Moscou) [Театральные заметки (письмо из Москвы)]	Manuscrito		
14	1919	Teatro e revolução [Театр и революция]	Stikhi i proza russkoi revoliutsii. Sbornik 1 ^{yi} . Kiev.		Anexo 2.1
15	1920	O rei está nu [Царь голый]	Jízn iskússtva, 613-615, p. 1	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2013 (p. 118-120, russo; p. 121-123, português; p. 124-126, inglês)	Anexo 2.2
16	1922	Turnê de E. V. Guéltser [Гастроли Е.В. Гельцер]	Nach ponedielnik, 3, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 199-200, russo)	Anexo 2.4
17	1922	Turnê da companhia Solovtsóv [Гастроли Соловцовской группы].	Nach ponedielnik, 3, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 201-202, russo)	Anexo 2.3
18	1922	Crime e castigo. Outono Dourado. Ralé [Преступление и наказание. Золотая осень. На дне]	Nach ponedielnik, 4, p. 4.	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 203, russo)	Anexo 2.3

19	1922	Outubro na poesia [Октябрь в поэзии].	Nach ponedielnik, 6, p. 4.	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 204-206, russo)	
20	1922	Os de زمبرistas e sua poesia [Декабристы и их поэзия].	Nach ponedielnik, 7, p. 3.	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 207, russo)	
21	1922	Abertura da temporada [Открытие сезона].	Nach ponedielnik, 7, p. 3.	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 208, russo)	Anexo 2.3
22	1922	Turnê de opereta [Гастроли оперетты]	Nach ponedielnik, 7, p. 3.	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 209, russo)	Anexo 2.3
23	1922	O inspetor geral. Flávia Tessini. O preço da vida. O cantor do próprio sofrimento. O moscarado [Ревизор. Флавия Тесини. Цена жизни. Певец своей печали. Овод].	Nach ponedielnik, 8, p. 3.	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 210-212, russo)	Anexo 2.3
24	1922	O tolo. A grosseirona [Дурак. Хамка]	Nach ponedielnik, 9, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 213-214, russo)	Anexo 2.3
25	1922	Pantera negra. Almas de lobo [Черная пантера. Волчьи души].	Nach ponedielnik, 10, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 215-216, russo)	Anexo 2.3
26	1922	Intriga e amor. Falcões e corvos [Коварство и любовь. Соколы и вороны].	Nach ponedielnik, 11, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 217-218, russo)	Anexo 2.3

27	1922	Uriel Acosta. A tempestade [Уриэль Акоста. Гроза].	Nach ponedielnik, 12, p.3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 219-220, russo)	Anexo 2.3
28	1922	Fraque bem costurado [Хорошо сшитый фрак].	Nach ponedielnik, 13, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 221, russo)	Anexo 2.3
29	1922	O filhote da águia. O discípulo do diabo [Орленок. Ученик дьявола].	Nach ponedielnik, 14, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 4, 2011 (p. 222-223, russo)	Anexo 2.3
30	1923	Dois órfãos [Две сиротки]	Nach ponedielnik, 21, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 158-159, russo)	
31	1923	Nedomerok [Недомерок]	Nach ponedielnik, 21, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 160, russo)	
32	1923	Filhos do sol [Дети солнца]	Nach ponedielnik, 22, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 161, russo)	
33	1923	Opinião tardia [Запоздалые отзывы]	Nach ponedielnik, 22, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 162, russo)	
34	1923	Tsarevitch Aleksei [Царевич Алексей]	Nach ponedielnik, 23, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 164-165, russo)	
35	1923	Pequenos burgueses [Мещане]	Nach ponedielnik, 27, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 166, russo)	

36	1923	O último espetáculo [Последний спектакль]	Nach ponedielnik, 28, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 167, russo)	
37	1923	Na biblioteca da vovó [В бабушкиной библиотеке]	Nach ponedielnik, 28, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 168, russo)	
38	1923	Desgovernado [Без руля и без ветрил]	Nach ponedielnik, 28, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 169, russo)	
39	1923	Pequenos pedaços de teatro [Маленькие кусочки театра]	Nach ponedielnik, 28, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 170, russo)	
40	1923	O dia mais feliz de sua vida ou ponto de exclamação! [Какой счастливейший день вашей жизни, или Восклицательный знак!]	Nach ponedielnik, 28, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 171, russo)	
41	1923	Sobre o autor de “não absolutamente uma resenha” [Об авторе "не совсем рецензий"]	Nach ponedielnik, 28, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 172, russo)	Anexo 2.5
42	1923	Teatro judaico. Silva. A mench zol men zain [Еврейский театр. Сильва. А менш зол мен зайн]	Nach ponedielnik, 30, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 173, russo)	Anexo 2.4

43	1923	Primeira andorinah. "Dibuk" na montagem de Rúbin [Первая ласточка. "Дыбук" в постановке Рубина]	Nach ponedielnik, 32, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 174-175, russo)	Anexo 2.4
44	1923	Teatro judaico. Feiticeira. Dos ferblonzele cheifele [Еврейский театр. Колдунья. Дос ферблонзеле шейфеле]	Nach ponedielnik, 33, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 176-177, russo)	Anexo 2.4
45	1923	Teatro judaico. Bar Kokhba. Der Iechiva Bokher [Еврейский театр. Бар Кохба. Дер ешива бохер]	Nach ponedielnik, 34, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 178-179, russo)	Anexo 2.4
46	1923	Sobre o teatro infantil [О детском театре]	Nach ponedielnik, 35, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 180, russo)	Anexo 2.7
47	1923	Teatro judaico. Homenagem a S. I. Eidelman [Еврейский театр. Бенефис С.И. Эйдельман].	Nach ponedielnik, 36, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 181-182, russo)	Anexo 2.4
48	1923	Turnê da companhia de Azagarov [Гастроли труппы Азагаровой]	Nach ponedielnik, 37, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 183-184, russo)	
49	1923	Notas sobre o teatro judaico [Заметки о еврейском театре]	Nach ponedielnik, 37, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 185, russo)	

50	1923	O reformador do balé russo Fokin [Реформатор русского балета Фокин]	Nach ponedielnik, 37, p. 4		
51	1923	O estudo das artes nos anos da revolução [Изучение искусства за годы революции]	Nach ponedielnik, 37, p. 4		
52	1923	Turnê da trupe de A. Ia. Azagarov. Romance – Governador – Posse [Гастроли труппы А.Я.Азагаровой. Роман – Губернатор – Обладание]	Nach ponedielnik, 38, p. 3-4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 186-187, russo)	
53	1923	“Tocha vermelha” [“Красный Факел”]	Nach ponedielnik, 38, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 188-189, russo)	
54	1923	Turnê de “A tocha vermelha”. O grilo da lareira. O cachorro no feno. Осеано. Vitória da morte [Гастроли “Красного Факела”. Сверчок на печи. Собака на сене. Океан. Победа смерти]	Nach ponedielnik, 39, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 190-192, russo)	
55	1923	Conversa com o diretor de “A tocha vermelha” [Беседа с руководством “Красного Факела”]	Nach ponedielnik, 39, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 193-194, russo)	
56	1923	Turnê de “A tocha vermelha”. Anel verde. Juventude. Monna Vanna [Гастроли	Nach ponedielnik, 40, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 195-197, russo)	

		"Красного Факела". Зеленое кольцо. Младость. Монна Ванна]			
57	1923	Teatro bielorrusso [Белорусский театр]	Nach ponedielnik, 40, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 198, russo)	
58	1923	Turnê de "A tocha vermelha". O palhaço no trono. Jogo de interesses [Гастроли "Красного Факела". Шут на троне. Игра интересов]	Nach ponedielnik, 41, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 199-201, russo)	
59	1923	Turnê do teatro bielorrusso [Гастроли Белорусского театра]	Nach ponedielnik, 42, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 202-203, russo)	
60	1923	Turnês acadêmicas [Академические гастроли]	Nach ponedielnik, 44, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 204-206, russo)	
61	1923	Turnês acadêmicas [Академические гастроли]	Nach ponedielnik, 45, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 207-208, russo)	
62	1923	Turnês acadêmicas [Академические гастроли]	Nach ponedielnik, 46, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 209, russo)	
63	1923	Turnê de Utíóssov e Foregger [Гастроли Утесова и Фореггера]	Nach ponedielnik, 46, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 210-211, russo)	Anexo 2.6

64	1923	Turnê de Utióssov e Foregger [Гастроли Утесова и Фореггера]	Nach ponedielnik, 47, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 212-213, russo)	Anexo 2.6
65	1923	Balé de Kharkiv [Харьковский балет].	Nach ponedielnik, 48, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 214, russo)	Anexo 2.6
66	1923	No intervalo entre as turnês [В антракте между гастролями]	Nach ponedielnik, 49, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 215-216, russo)	Anexo 2.5
67	1923	Sobre o museu A. V. Lunatchárski [О музее им. А.В. Луначарского]	Nach ponedielnik, 50, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 217-219, russo)	
68	1923	Turnê do segundo estúdio do Teatro de Arte de Moscou [Гастроли второй студии МХАТ].	Nach ponedielnik, 51, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 220-221, russo)	
69	1923	Turnê do segundo estúdio do Teatro de Arte de Moscou [Гастроли второй студии МХАТ]	Nach ponedielnik, 53, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 1, 2012 (p. 222-225, russo)	
70	1923	Piotr III e Catarina II [Петр III и Екатерина II]	Poliésskaia pravda, 1006, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 115, russo)	
71	1923	A bruxa [Ведьма]	Poliésskaia pravda, 1008, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 116, russo)	

72	1923	Gentlemen [ДЖЕНТЛЬМЕН]	Poliésskaia pravda, 1109, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 117, russo)	
73	1923	O poder da escuridão [ВЛАСТЬ ТЬМЫ]	Poliésskaia pravda, 1110, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 118, russo)	
74	1923	O inspetor geral [РЕВИЗОР]	Poliésskaia pravda, 1011, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 119, russo)	
75	1923	Amanhecer noturno [Вечерняя заря]	Poliésskaia pravda, 1014, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 120, russo)	
76	1923	Jaula de ouro [Золотая клетка]	Poliésskaia pravda, 1018, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 121, russo)	
77	1923	O barbeiro real [Королевский брадобрей]	Poliésskaia pravda, 10125, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 122-123, russo)	
78	1923	Comédia do pátio [Комедия двора]	Poliésskaia pravda, 1029, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 124, russo)	
79	1923	A rainha e a mulher [Королева и женщина]	Poliésskaia pravda, 1036, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 125, russo)	
80	1923	O serralheiro e o chanceler [Слесарь и канцлер].	Poliésskaia pravda, 1038, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 126, russo)	

81	1923	Соро d'água [Стакан воды]	Poliésskaia pravda, 1053, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 127, russo)	
82	1923	Quando o coração começa a falar [Когда заговорит сердце]	Poliésskaia pravda, 1056, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 128-129, russo)	
83	1923	Graça [Благодать]	Poliésskaia pravda, 1057, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 130-131, russo)	
84	1923	Felicidade inesperada [Нечаянная радость]	Poliésskaia pravda, 1058, p. 4	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 132-133, russo)	
85	1923	Sobre Demian Bedni, o mau mujique [О Демьяне Бедном - мужике вредном]	Poliésskaia pravda, 1063, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 134-135, russo)	
86	1923	Grande escritor popular. Pelo aniversário de Serafímovitch [Большой народный писатель. К юбилею Серафимовича]	Poliésskaia pravda, 1069, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 136-137, russo)	
87	1923	Turnê de Maksimov [Гастроли Максимова]	Poliésskaia pravda, 1072, p. 3		
88	1923	Sobre o teatro bielorrusso [О белорусской литературе]	Poliésskaia pravda, 1075, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 138-140, russo)	

89	1923	Sobre a literatura bielorrussa [О белорусской литературе]	Poliésskaia pravda, 1075, p. 3		
90	1923	10 dias que abalaram o mundo [10 дней, которые потрясли мир]	Poliésskaia pravda, 1081, p. 3	<i>Psikhologuitcheski Jurnal Dubna</i> , nº 3, 2012 (p. 141-143, russo)	
91	1926	A arte gráfica de Bykhóvski [Графика Быховского]	A. Bykhóvski. <i>Gráfika</i> . Kazan: Izdátelstvo Sovremiênaia Rossíia.	AZIZIÁN, I. A. <i>Aleksandr Bykhóvski: stupeni tvortchestva-bytiia</i> . Moscou: Galart, 2007. (p. 262-267) TCHUDIÉTSKAIA, Anna (org). <i>Gráfika Aleksandra Bykhóvskogo (1888-1978) iz sobrâniia siemi khudojnika</i> . Moscou: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Muzeia Izobrazitelnykh Iskusstv im. A. S. Púchkina, 2005. (Catálogo da exposição)	Anexo 2.8

ANEXO 2 – Traduções

2.1 TEATRO E REVOLUÇÃO

In: *Versos e prosa da revolução russa*. Kiev, 1919.

Teatro e revolução

O teatro russo não tem mérito antes da revolução. Se isso é vergonha ou honra, pode-se discutir, mas é um fato. Basta lembrar o quadro da vida teatral do passado recente para nos certificarmos disso.

Trata-se não apenas de que nosso teatro estava, às vésperas da revolução, completamente fora da política, ao contrário do teatro francês, cujo papel político é muito significativo. Não por acaso, historiadores da revolução francesa dedicaram tanta atenção ao palco, que, em grande medida, preparou a chegada da revolução. Ele foi a tribuna social que, muito antes da tomada da Bastilha, ressoou palavras de apelo e de protesto: serviu de condutor das ideias revolucionárias tanto quanto as brochuras impressas, as revistas e os discursos de agitação dos oradores. Com isso, o teatro ateou o fogo da revolução.

Não foi somente nesse sentido que o teatro russo nada ofereceu: em seus esforços criativos ele não revelou sequer a sombra de um pressentimento daquele acontecimento fatal, grande e terrível que se aproximava, que já estava a caminho, que batia à porta e que pouco depois saiu dos estreitos limites da política e usurpou todas as esferas da vida humana e do espírito criativo.

Aquilo que geralmente se denominou “crise do teatro” e que foi, em realidade, a eliminação e o colapso das formas antigas da arte teatral, manifestou-se com maior força na época da guerra, e, em especial, às vésperas da revolução.

As últimas conquistas do teatro naturalista (aquilo que Stanislávski chamou de “naturalismo anímico”) se reduziram ao impasse sem saída do experimento psicológico, que é

o fim de qualquer arte. A falência ideológica e a ruína artística do teatro decadentista, assim chamado simbolista ou convencional, que distorceu a própria natureza da teatralidade em prol da literatura, foram reveladas com inquestionável clareza. O impressionismo irrestrito, que tenta brincar com a sensibilidade dos espectadores por meios convenientes, que pulverizou a ação dramática no “estado de espírito” (“o drama não passa de lírica, que casualmente tomou forma de diálogo”¹), que é antes uma imitação mecânica do antigo palco realista, famoso pelas tradições, mas pobre de forças, completa o quadro do colapso do teatro sério.

E o severo veredicto de A. Blok sobre os dramaturgos pode corretamente ser ampliado para todos os artistas do teatro: “eles desceram à nossa vida cotidiana, desaprenderam a despertar sentimentos elevados, desinteressaram-se pela ação teatral e afundaram-se numa psicologia sem saída”².

Se acrescentarmos a isso o florescimento sem precedentes do cabaré, dos teatros de miniaturas³ (que se tornaram o tipo predominante de teatro), fica completamente claro o caráter de divertimento do espetáculo teatral, que, não por acaso, era chamado de entretenimento. Em nenhum lugar, em nenhuma outra esfera da arte, o marasmo ideológico dos tempos de guerra, com todas as suas produções terríveis, se refletiu tanto quanto no teatro.

¹ Tal definição aparece no manifesto estético dos modernistas de Munique, publicado na revista *Blätter für die Kunst* (1892-1919), que reunia autores não realistas, que defendiam a concepção da “arte pela arte”.

² A. Blok. “Sobre o teatro”. *Zolotoe runo*. No. 5, 1908, p. 155.

³ Em russo, *teatr miniatiur*. Trata-se de teatros que encenam majoritariamente peças de um ato, de gênero cômico e satírico, a partir de formas breves (monólogos, coplas, esquetes).

Palavras infinitas sobre crise, e teoria, teoria, teoria. Os pontos extremos desta literatura teatral são a negação do teatro por Aikhenvald⁴ e o “teatro para si” de Evréinov⁵. Depois disso, não há para onde ir.

Basta lembrar todas as incontáveis, vazias e insignificantes peças que vivemos às vésperas: *Vera Mírtseva*, *Inimigos*, *A mentira*, *A predadora*, *Bem-aventurança*⁶. E muitas e muitas outras. Mediócras, mediócras.

2

Mas a revolução, que provocou mudanças tão profundas em todas as áreas da vida, o que ela ofereceu ao teatro?

Por enquanto, nada. Ou quase nada.

Antes de tudo, ela trouxe a emancipação e a libertação das proibições da censura. E quem primeiro tirou proveito desta liberdade foi a desnuda *Leda* de Kamiénski⁷. Depois, o

⁴ *A negação do teatro*, palestra proferida em Moscou por Aikhenvald em 1913. Para Aikhenvald, o teatro não estava apenas em crise, estava em seu fim, pois, quanto mais a humanidade avança pelo caminho espiritual do progresso, menos interesse haverá pela vaidade elementar e infantil do teatro. Destaca sua dependência em relação à literatura, e, assim, sua característica de arte de segunda categoria: “O teatro é um tipo falso e ilegal de arte. Ele não pertence absolutamente à nobre família das artes. Ele não é nobre. É a alegria da plebe, o jogo das crianças, falsa-arte, ele corresponde em nós não à estética pura, mas antes à nossa atividade fisiológica, à nossa dinâmica.” (AIKHENVALD, Iu. *A negação do teatro. Discussões sobre teatro: coletânea de artigos*. Moscou: Knigoizdatelstvo pisatelei v Moskve, 1914).

⁵ Nikolai Nikoláievitch Evréinov (1879-1953) foi um expoente do teatro simbolista. Autor de *O teatro como tal e O teatro para si*. Sua definição de teatralidade está ligada não ao campo da estética, mas ao instinto de transformação, que está presente em todos os seres desde o nascimento. Identifica dois tipos de teatralidade: a cotidiana e a teatralidade como vontade criativa livre do indivíduo. Ao teatro profissional, considerado por ele a prisão da teatralidade, opõe a teatralidade livre, contrapõe estética à criação livre, atores profissionais aos amadores que se transformam de modo livre (cf. T. Djurova, Nikolai Evreinov: teatralização da vida e da arte. In: *Evreinov N. N. Original sobre os retratistas*, Moscou: Sovpadenie, 2005).

⁶ *Vera Mírtseva*, peça de Liev Nikoláievitch Urvántsov (1865-1929). *Inimigos*, peça de Maksim Górkí (1868-1936). *A mentira*, peça de Vladímír Kirílovitch Vinnítchenko (1880-1951). *A predadora*, peça do dramaturgo francês Émile Fabre (1869-1955) a partir do romance *La Rabouilleuse* de Balzac. *Bem-aventurança*, também de L. N. Urvántsov.

⁷ *Leda* (1906), conto de Anatoli Pávlovitch Kamiénski (1876-1941), escritor, dramaturgo e roteirista, um dos principais nomes da literatura erótica da Era de Prata.

repertório do teatro sério gradualmente “se enriqueceu” com peças antes proibidas. “Apresentação não permitida” passou a ser um bom selo para a peça. Foram montados *Pavel I* de Merejkóvski e *O rei dos judeus* de K. R.⁸, que antes só havia sido apresentado no teatro do Palácio Ermitage, proibido por motivos religiosos; a província viu *Anátema* de L. Andreiév⁹. E mais alguma outra coisa. Essas peças não apresentaram nada de essencialmente novo para a arte do teatro e a primeira dádiva da liberdade não foi tão significativa.

Aqui, aliás, vale mencionar que, durante a época da revolução, o teatro novamente conheceu o selo “Apresentação não permitida”. Depois da revolução de outubro, foram reiterados os casos de peças proibidas por serem consideradas “claramente contra o regime existente” ou incompatíveis com o momento político. (Por exemplo, a proibição da montagem da comédia *Comerciante da liberdade*, de Sardou¹⁰, no Teatro Litiéini em Petersburgo).

Talvez o evento mais importante, por sua efetividade, tenha sido o desenvolvimento do teatro nacional das minorias, por exemplo, o ucraniano. Ele era negligenciado antes da revolução e levava uma existência miserável, mas fez amplo uso das possibilidades de desenvolvimento que se abriram. Foi inaugurada uma série de teatros ucranianos (Kiev, Moscou), incluindo, por um período, um estatal. Ao lado do teatro nacional cotidiano apareceu também o inovador. No repertório do Teatro Jovem entraram peças de Sófocles, Grillparzer, Schiller, Shakespeare, Ibsen, Molière, e de Vinnítchenko, Oliés, Liésia Ukraínka¹¹. A arte nacional ucraniana se uniu aos novos procedimentos teatrais graças às formas e ideias desenvolvidas pelo seu passado histórico.

⁸ A peça *Pavel I* de Dmítri Serguéievitch Merejkóvski (1866-1941) foi banida logo depois de ter sido publicada em 1908, sob a acusação de “insolente desrespeito ao Poder Supremo”. *O rei dos judeus*, peça do dramaturgo e poeta K. R. (Grão-Príncipe Konstantín Konstantínovich 1858-1915).

⁹ *Anátema* (1909), peça de Leonid Nikoláievitch Andreiév (1871-1919).

¹⁰ Victorien Sardou (1831-1908), dramaturgo francês.

¹¹ Vladímír Kirílovitch Vinnítchenko (1880-1951), escritor e ativista político ucraniano. Aleksandr Oliés (1878-1944), escritor e poeta ucraniano. Liésia Ukraínka (1871-1913), poetisa ucraniana.

A terceira e mais significativa mudança suscitada pela revolução (sem dúvida é preciso reconhecer essa circunstância) foi a chegada do *novo espectador* ao teatro. Que a arte é extraclasse, não se discute. A arte verdadeira, genuína. Contudo, nós conhecemos também outra “arte”, com evidente marca classista. E, no teatro, mais do que em qualquer outro campo, esta foi, às vésperas da revolução, marcada pelo signo da classe que convocara para a vida: em seu aspecto conhecido era burguesa no pior sentido da palavra, pois os teatros, que eram, antes de tudo, grandes empreendimentos comerciais, respondiam ao gosto dos clientes e consumidores. Agora, a arte do teatro, mais do que qualquer outra, encontrou outros consumidores. Ela se alargou. A abertura de toda uma série de teatros de trabalhadores, a mudança da composição do público nos teatros já existentes: todos esses fatos têm enorme significado, sua influência ainda não pode ser determinada com suficiente precisão, mas neles se escondem as sementes da futura revolução teatral.

No entanto, até agora, este foi apenas um movimento de alargamento da arte teatral, e não de aprofundamento, assim como o extraordinário desenvolvimento da formação teatral: a abertura de uma série de cadeias de estúdios (“Estúdios de experimentos”), de óperas de trabalhadores, dramáticas, escolas de balé, de pantomima, educação artística para atores de arenas e palcos abertos, edições de livros e periódicos sobre questões de teatro.

Eis, talvez, tudo o que a revolução ofereceu ao teatro, se não considerarmos todos aqueles pequenos detalhes, mudanças puramente exteriores, intensamente divulgadas pela imprensa teatral: teatros imperiais se tornaram estatais, a direção foi alterada, apareceram comitês, conselhos artísticos, novos órgãos governamentais que geriam o negócio teatral, muito foi feito no campo da unificação profissional dos trabalhadores do palco. Mas o que tudo isso significa para o teatro como tal? O mesmo que as reclamações sobre a queda da disciplina no coro e na orquestra, que, na expressão de um dos regentes, “pode tocar Parsifal sem ensaiar”,

ou ainda a retirada de *A vida pelo tsar* (foi proposto substituir o título do libreto por *A morte de Susanin*¹²), a *Marselhesa*, a *Internacional* ou *Dubínuchka* de Cháchina¹³ no lugar de *Deus salve o tsar*¹⁴.

3

Seria vão procurar no teatro da época da revolução aquilo que Hamlet, em sua fala aos atores, chamou de “mostrar à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência”¹⁵. Novamente esbarraríamos em pistas exteriores, insignificantes da contemporaneidade no teatro.

Com o quê o teatro respondeu à revolução? Com *A falência da casa comercial Romanov e K-o*¹⁶, com a infinita baixa literatura, com uma onda suja e medíocre que inundou os palcos dos teatros, as miniaturas, onde apenas o nome de Rasputin era sinal e garantia de um espetáculo interessante. Depois veio o edificadamente revolucionário *Desertor*¹⁷, uma sátira política em dísticos e comentários, uma imitação dos heróis da revolução. Contudo, o próprio teatro não foi tocado pela tendência da contemporaneidade (não no pior sentido dos jornais ou das ruas) do assunto político do dia, mas por aquela tendência trágica, da qual não escapou ninguém e que

¹² *A vida pelo tsar*, ópera em quatro atos com epílogo de Mikhail Glinka (1804-1857). Trata da história de Ivan Susanin, herói do século XVII, morto durante a expulsão do exército polonês. No período soviético, a ópera passou a se chamar *Ivan Susanin*.

¹³ *Dubínuchka*, canção popular russa. Elizavieta Sergueiévna Cháchina (1804-1903), cantora e compositora russa.

¹⁴ Hino do Império Russo entre 1833 e 1917.

¹⁵ Cf. *Hamlet*, Ato III, cena II: “Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujeis a moderação natural. Pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito da representação cujo fim, tanto no princípio quanto agora, era e é, oferecer como se fosse um espelho à natureza, mostrar à virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência” (SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 459).

¹⁶ Pasquim de Mikhail Linski, caricaturista ucraniano e autor de cenas curtas para o teatro. Foi montado pelo Teatro Litiéini de Petersburgo em 12 de março de 1917.

¹⁷ Ópera cômica composta por Pierre-Alexandre Monsigny com libreto de Michel-Jean Sedaine, apresentada pela primeira vez em 1769 na Comédie-Italienne em Paris.

afetou o espírito criativo de artistas de outras artes. A arte é apenas uma parte da vida, e o artista se alimenta da contemporaneidade, assim como todos nós “espectadores do grande espetáculo, dos minutos fatais do mundo”¹⁸. No entanto, a vida do palco não se inspirou nem um pouco naquilo de que a arte viva não podia escapar. O mesmo repertório, as mesmas montagens. Como de costume, os espectadores se entusiasmavam com o balé, já o antigo e enjoativo repertório do teatro dramático parecia totalmente inacessível e protegido de quaisquer golpes da cidadela.

O comissário do governo para questões de arte V. Fritche¹⁹ inutilmente recomendou montar somente “peças capazes de endurecer espíritos rebeldes, elevar a vontade revolucionária, fortalecer a visão de mundo socialista dos espectadores” (“Teatro revolucionário”): buscou criar um teatro de determinado direcionamento político, tendencioso.

Do repertório antigo, foram selecionadas peças de caráter social, por exemplo, o Teatro de Artes e seu estúdio montaram versões esforçadas de *Ralé* e *A perda da esperança* de Heijermans²⁰. Foram representadas as peças *Os tecelões* de Hauptmann e *O casaco de pele de urso*, do mesmo autor²¹, entre outras. As peças revolucionárias eram apresentadas por autores estrangeiros. Em Moscou, fez sucesso a tragédia “contemporânea” da época da revolução francesa *A morte de Danton* de G. Büchner, na tradução e adaptação de A. N. Tolstói. Essa peça não raro suscitava histeria na plateia (“cena da execução”), graças a sua excepcional “contemporaneidade”, e excitava os nervos dos espectadores, que vivenciavam algo análogo nas ruas. Também estava planejada a montagem de *A tomada da Bastilha*. A comédia se

¹⁸ Citação do poema *Cícero* (1830) de Tiútchev.

¹⁹ Vladímir Maksímovitch Fritche (1870-1929) crítico literário e de arte. Foi comissário de assuntos exteriores (1917-1918), chefe da seção de publicações literárias e membro do Comissariado para a Educação da RSFSR (1919-1921).

²⁰ Herman Heijermans (1864-1924) dramaturgo holandês, nascido numa família judaica liberal. A peça *A perda da esperança* (*Op Hoop van Zegen*), de 1900, faz uma crítica ao sistema capitalista ao retratar o conflito entre um pescador e seu empregador.

²¹ Escrita pelo dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946) em 1892, a peça *Os tecelões* descreve o movimento de tecelões por direitos trabalhistas. *O casaco de pele de urso* (*Der Biberpelz*), peça satírica de 1893.

enriqueceu com as montagens (Petersburgo, Kiev) da peça de Sardou, *O comerciante da liberdade*, que ridicularizava a revolução em Mônaco, onde ela só aconteceu por que assim se fazia em toda parte.

O teatro encontrou tanto a interpretação satírica quanto a trágica da revolução em peças estrangeiras. E a contemporaneidade saiu da plateia para o palco, aquela contemporaneidade no pior sentido da palavra, que se denuncia tanto na interpretação dos “atores” quanto nas montagens. Frases sobre a “evidente superioridade da monarquia” são aplaudidas pelo espectador, e os atores as pronunciam levando em conta seu caráter político. [ilegível] soam e são tomadas como alto grau de escárnio pela revolução (*O comerciante*). Pobre sátira. Pobre espectador: sedento e ávido pela contemporaneidade, assoviava no início dos “faraós” em *Ralé*, depois ovacionava o policial em *Dias de nossa vida*²², saudosos de um poder forte.

E ainda seria possível dizer que a literatura dramática, quer dizer, também o teatro na forma em que o conhecemos, isto é, diretamente dependente dela, estava surdo para a contemporaneidade, se não considerarmos a obra de dois poetas futuristas: a adaptação para o palco do poema *Stienka Rázin* de V. Kamiénski²³, na qual é improvável que o genuíno espírito do tempo tenha se marcado e encontrado sua expressão, ele foi antes estirado e costurado em *Mistério-bufo* de V. Maiakóvski.

Porém, sobre o *Mistério* é preciso falar separadamente.

²² *Dias de nossas vidas*, peça de 1909 de Leonid Nikoláievitch Andréiev (1871-1919).

²³ *Stenka Rázin*, poema de Vassílii Vassílievitch Kamiénski (poeta e dramaturgo futurista, 1884-1961) sobre Stiepan Timofievitch Rázin, cossaco que liderou uma revolta contra o império entre 1660-1671.

Mistério-bufo, um retrato heroico, épico e satírico de nossa época feito por Vladímir Maiakóvski em 1918: não seria esta a mais contemporânea contemporaneidade? De fato, o Mistério todo, do início ao fim, nasceu do espírito da contemporaneidade.

Estamos glorificando
a ti,
dia
de insurreições.
de rebeliões,
de revoluções –
a ti
que passas, esmigalhando cabeças!²⁴

Esse é um trecho do prólogo, mas em cada linha da peça “em cujas veias o diabo da revolta anda numa roda-viva” existe o “espírito inexorável da rebelião eterna”. Ela é filha legítima da revolução. Inclusive no aspecto estritamente teatral.

Lá,
nos vestiários dos teatros
lantejoulas, a roupa fulgura
e capas mefistotélicas,

²⁴ As citações da peça foram retiradas da seguinte edição: MAIAKOVSKI, Vladimir. *Mistério-bufo: um retrato heroico, épico e satírico da nossa época* (1918). Tradução: Dmitri Beliaev. São Paulo: Musa Editora, 2001.

é tudo que se pode achar!

[...]

Agora é nosso lugar!

Hoje,

sobre a poeira dos teatros,

irrompe nosso rasgo:

“Tudo de novo!”

Pare e fique pasmo!

Pano, povo!

(Dispersam-se. Esgarçam o pano, borrado com as relíquias do antigo teatro.)

Tudo de novo – *Mistério-bufo!*

Atuam “sete pares puros” (Negus abissínio, Rajá indiano, Paxá turco, um oficial alemão e um italiano, um mercador-valentão russo, um estudante e outros) e “sete pares impuros” (um limpa-chaminés, um lanterneiro, uma costureira, um ferreiro, um carpinteiro, e outros), uma dama-histórica, diabos, santos, coisas: máquina, pão, serra; o homem simplesmente. O local do primeiro ato é o universo todo. Por cordas de longitudes e latitudes caem, correm, todos vão para o Polo Norte para se salvar da enchente – Negus, Rajá e os oficiais italiano e alemão. Enchente mundial. Desaparecem Pérsia, China, Turquia, Paris, Europa. Os sete pares de puros e os sete pares de impuros decidem construir uma arca, para se salvar da enchente. Os impuros constroem a arca. O segundo ato se passa na arca. Os puros elegem Negus como tsar. Mas ele sozinho devora a comida de todos e come tudo aquilo a que os outros puros aspiravam. Os puros retiram os impuros do porão e organizam a revolução, Negus é lançado ao mar. “Viva a Assembleia Constituinte”. No lugar do tsar, uma república democrática. Contudo, os impuros se convencem de que isso é ainda pior do que o que havia antes:

Antes tudo devorava uma só boca e agora o nosso um batalhão emborca
Aconteceu que a república, horra é o mesmo tzar, só que de cem bocas.

Novo motim. Os puros são lançados ao mar. Sobram só os impuros. Diante deles, a perspectiva da fome. Mas eles esperam ardentemente navegar até o Ararat. Os navegantes observam o “homem simplesmente”, que caminha sobre as ondas. Esse é o “homem ideal”, que chegou para anunciar o novo sermão da montanha, é a revelação do homem.

Com seus músculos
eu
cheguei
para me vestir.
Preparem suas colunas-corpos.

E o homem desaparece: todos têm a impressão de terem sido inspirados por esse “espírito fora de si”. Ele anunciou que “Ararats não há, foram sonhados. E se a montanha não vai a Maomé, então ao diabo com ela!”. Entre as nuvens, ele conclama a terra prometida. O terceiro ato é o caminho para a terra prometida através do inferno, onde os impuros aterrorizam o diabo com o horror mundano.

Seu tolo inferno burro – para nós é como nata, com mel: a carniça, que é destilada em chocolate na Cia por águias-pesqueiras e fogo de metralhadora: pelo paraíso, onde... oferecem acessórios alimentares e

fatiazinhas de nuvem para os convidados, que esperam ver no paraíso uma cadeira ou algo mais substancioso.

(Segundo quadro) na terra prometida, que se revela não Voznessiénsk, não Manchester ou Chúia, mas [ilegível] um local conhecido. No final das contas, o paraíso está logo ao lado: “é redonda a terra”. Na terra prometida:

Garrafões acesos estão andando, borbulhando...

[...]

A árvore floresce,

e não com flor, mas com pãezinhos franceses.

Lá os trabalhadores se deparam com coisas e fazem acordos com elas:

Camaradas coisas,

é bom saber –

o nosso destino vamos cumprir.

Todas vocês nós vamos fazer

e vocês vão nos nutrir.

E o mistério termina assim:

Panifiquem-se, campos!

Fumeguem, fábricas!

Seja gloriosa!

Resplandeça una

solar nossa

Comuna!

A peça foi escrita com a linguagem habitual de Maiakóvski. Há um acúmulo de terror na cena do inferno, nas palavras sobre o horror mundano; há humor na representação satírica do paraíso e na mudança do tsar e da república na arca, há uma nota heroica tanto no prólogo, quanto no sermão e nas falas dos impuros. Há ainda muita atualidade jornalística: todos esses “Sovietes do céu”.

Camaradas!

Isto é uma faca nas costas!

E um garfo no bucho!

Existe algo de alegórico e tendencioso na peça, que é intolerável no palco. O dilúvio mundial é o símbolo da revolução social; a internacional dos puros, as palavras sobre “o proletariado não tem nada a perder”, organizadas em versos, são o oposto do choro pela pátria.

A errar pelo mundo

nosso povão acostumou-se

Não somos de nação nenhuma.

Trabalho nosso – pátria nossa.

E tudo o que existe de mistério na peça (da revolução social mundial desde o começo até a apoteose), é malsucedido, racionalizado, escrito *à thèse*²⁵, de forma transparentemente alegórica.

Existe uma força bruta no primitivismo do aspecto ideológico da peça.

Um novo Evangelho e Corão.

Enjoaram-nos as gulodices do céu –
deixem-nos comer o pão à vontade!
Enjoaram-nos as paixões de papel –
deixem-nos viver com mulher de verdade!

E do sermão do homem:

Julguem vocês mesmos: o céu é de Cristo,
é dos evangelistas o céu faminto é?
No meu paraíso os móveis e as salas arrebentam.
De serviços elétricos o aposento é luxuoso.

²⁵ *Pièce à these* (ou *problem play*), tipo de drama realista surgido no século XIX. Trata de forma didática de assuntos sociais polémicos por meio de debates entre os personagens.

Essa pobreza de espírito – uma árvore que dá pão! – é o aspecto ideológico da peça. Não existe espírito trágico nela.

N. Púnin referiu-se à peça como clássica. O espírito da rebelião terminou em Maiakóvski. Ele se referiu a ela como a obra mais alegre da literatura russa depois de “A desgraça de se ter espírito”²⁶.

É uma criação malsucedida de Maiakóvski: ele não se dá bem com coisas alegres. Existem palavras, versos, cenas, características alegres (“o padre é um armário com barba”), mas a obra, como um todo, é malsucedida.

No sentido estritamente teatral, ela reinventa seus aspectos isolados: seus próprios versos, a união do mistério com o bufo seria extremamente significativa para o teatro se o mistério não fosse tão frágil.

5

Conclusões?

Mas, antes de tirar conclusões, é preciso esclarecer: o que, propriamente, poderíamos esperar, o que poderia acontecer com a arte do teatro em relação à revolução?

O teatro antigo estava se desintegrando e morrendo de causas naturais. Somente as grandes obras de arte não morrem, somente a arte em si é eterna, as formas de arte nascem e morrem. Cada época tem seu próprio teatro.

²⁶ *A desgraça de se ter espírito* (1823), comédia em versos de Aleksandr Serguéievitch Griboiédov (1795-1829).

Segundo: os artistas de todas as artes são pessoas do seu tempo. Suas criações são necessariamente marcadas pelo signo da contemporaneidade, estão intimamente ligadas a ela. O artista sempre cria o novo, aquilo que não existia antes dele; ele não repete ou reproduz o antigo. E o espírito novo busca novas formas de se encarnar, assim como não se deve colocar vinho novo em odre velho²⁷.

Dessa forma, seria natural esperar que a revolução incitasse uma virada no teatro em duas direções. A primeira delas na resposta criativa da literatura dramática, a segunda na ruptura e reconstrução das próprias formas da arte teatral.

De fato, isso ocorreu em outros campos da arte. De fato, a poesia e as artes plásticas não se calaram. É possível discutir o mérito das novas criações, mas, realmente, seu profundo interesse, seu grande significado, sua intensidade criativa, estão fora de questão.

Poetas criaram uma série de obras que foram executadas com agudeza incomum. Artistas plásticos levaram seus pincéis e tintas para as ruas e praças. Eram eles que celebravam grandes festividades populares, eram eles que, ao invés de salas e palcos, decoravam praças, parques, avenidas e colunas.

Era possível esperar tudo isso também do teatro. “A revolução incitou uma grande virada em todos os campos da criação, ou seja, também no campo da arte teatral” – anunciou Ozaróvski²⁸ – “O teatro como fenômeno total, em contraposição aos fenômenos elementares, sempre evolui por último”.

²⁷ Referência à passagem bíblica: “E ninguém deita vinho novo em odres velhos; doutra sorte, o vinho novo rompe os odres e entorna-se o vinho, e os odres estragam-se; o vinho novo deve ser deitado em odres novos.” (Evangelho segundo Marcos 2:22-23).

²⁸ Iúri Erástovitch Ozaróvski (1869-1924) ator, pedagogo, teatrólogo e diretor do Teatro Alexandrínski de São Petersburgo.

E, realmente, como vimos, os dramaturgos não criaram nada além do *Mistério*. Os dramaturgos não ditaram novas formas para o teatro, novos procedimentos criativos. Não foi criado um novo repertório.

Contudo, mesmo o repertório antigo poderia ser utilizado de uma nova maneira. As grandes criações da arte vivem, ou seja, elas se movem e se modificam; o que é imóvel está morto. Olhamos as criações antigas de uma nova maneira, com outros olhos, outra alma. A antiga máxima diz: “Homero dá a todos, aos jovens e aos velhos, tanto quanto eles podem aguentar”. Acrescentamos e difundimos: toda criação artística verdadeira oferece a cada um *aquilo e de tal maneira*, conforme *aquilo e da maneira* que ele recebe. O leitor e o espectador recriam o poema, a tragédia e a escultura. Cada época tem seu *Hamlet*. A própria obra é somente uma possibilidade que o espectador, o leitor realiza com seu trabalho criativo. “Não existe um Hamlet em geral, existe o seu Hamlet, o meu, o de Gervinus, o de Mounet-Sully” (A. Gornfeld). O Hamlet na montagem do teatro shakespeariano, o Hamlet de Craig, o de Karatyguin são todos criações teatrais diferentes, que não estão em dependência escrava da literatura.

E, se surgiu no teatro um novo tipo de espectador, se o teatro deixou de se dirigir aos que estão sentados nas mesas dos cafés, se saiu do espaço do estúdio e dos amplos salões em direção à praça, seria possível esperar o aparecimento de um novo procedimento nessa arte. Na praça, fala-se de forma diferente do que no teatro ou numa sala, no teatro de feira, dança-se de forma diferente do que no salão. Seria possível esperar a reconstrução das formas teatrais: do teatro trágico da Antiguidade, com máscaras e megafones; não no sentido do renascimento dos procedimentos técnicos do teatro antigo, mas no sentido da percepção e organização de sua grandiosidade monumental, sua imensidão majestosa – dos movimentos elevados, exagerados, da voz reforçada e amplificada, da aparência colorida. Seria possível esperar um teatro

harmônico da multidão humana em substituição à representação de como as pessoas comem, bebem, amam, vestem seus casacos, e em substituição ao teatro do sonho solitário.

Mas, ao invés disso, as formas antigas do teatro não só não cedem lugar ao novo, como, ao contrário, se desenvolvem e se fortalecem. Moscou é fascinada por Dickens. A arte do Teatro de Artes de Moscou se dissemina extraordinariamente na forma em que a conhecemos pelo trabalho do estúdio. Lá a arte não avança, mas retrocede, se cristaliza no primitivo, se decompõe em elementos, do complexo ao simples. Trata-se de uma arte de salão no sentido pleno da palavra. Não por acaso, aqui foi destruída qualquer visibilidade do teatro, e o espectador termina numa sala comum, onde até os palcos são desmontados para que se destrua o último vestígio de elevação. A ação é interpretada diretamente no chão. É assim também o aspecto interno desta arte, que foi definida por um crítico como tolstoiana. Ela desperta uma série de sentimentos bons, mas não conhece nenhum abismo do espírito, nenhum ápice, nenhum voo criativo, nem altura, nem distância, nem amplitude, nem profundidade.

As tentativas insignificantes que foram feitas não são capazes de modificar o quadro geral. O novo teatro de tragédia em Petersburgo, inaugurado com a participação de Iúriev, Górkí e Andréieva: o Teatro Vermelho onde há carrossel e Petrushka, divertimento farsesco e apresentação dramática – tudo é fraco e pequeno. No campo da arte da montagem, não é possível mencionar quase nada que esteja relacionado a um teatro pensado para um público diferente, não para a sala ou grande salão, mas para a praça. “O drama nasceu na praça”, disse Púchkin. Na sala ele morreu, no livro, na mesa de trabalho, para onde ele foi levado por Aikhenvald, quando Evréinov anunciou a leitura como teatralização secreta, “teatro para si”.

Li em um semanário sobre as inovações no teatro soviético (ópera de Zímin), em Moscou, onde o diretor F. F. Komissarjévski fez de *Boris Godunov* uma caricatura de temas políticos contemporâneos. Basta dizer que nos estandartes no segundo quadro estão

representados os chefes do antigo governo com aspecto de bêbados, e, em outra cena, o povo sai com bandeiras vermelhas.

Existiram tentativas isoladas, por exemplo, o Teatro de Máscaras em Moscou, que propôs sair às ruas e praças com antigas farsas francesas, o teatro de bonecos, que montou *A guerra dos reis* com cartas de baralho, em que a guerra era feita pelos reis, e as cartas “dois” e “três” se recusavam lutar (artista Kandaúrov).

Mas nada disso mudou as coisas. Mesmo a montagem de *Mistério-bufo* – infelizmente! – nada ofereceu. Eis o que escreveu sobre ela N. Púnin em “A arte da comuna”: “O teatro novo pode existir e, de acordo com vários sinais, está próximo. Já é sintomático que, no lugar de teorias de diretores, apareçam peças, no lugar de montagens, obras teatrais, que ditam como elas devem ser montadas. O comentário de Maiakóvski inclui-se entre essas peças-ditadoras, montado por Meyerhold no aniversário da revolução no placo do Drama Musical. Meyerhold está velho, dele o autor sequer esperava nada, mas mesmo Maliévitch foi um ‘Golovín’²⁹. [ilegível] Pois era preciso jogar o palco sobre a plateia. Por que não quebraram a barreira, não chacoalharam a coxia? Quem diria, o céu estava como em Aivazóvski³⁰”.

O novo teatro, aquele que chacoalha a coxia, eis o que não existiu, mas deveria ter existido, o que está acontecendo e o que virá. E ele não vai esperar as peças-ditadoras, que dizem como devem ser montadas. Ele levará Shakespeare da sala para a rua, assim como sua majestosa hipérbole, seu estilo heroico, a solene e elevada dança da ação, a grandiosidade esmagadora da palavra; tudo isso que é monumental, que não é calculado como “teatro para si”,

²⁹ Referência a Aleksandr Iakovlevitch Golovín (1863-1930), artista e cenarista russo. Trabalhou com Diaghilev, Stanislávski e Meyerhold.

³⁰ Ivan Konstantinovitch Aivazóvski (1817-1900), pintor russo de ascendência armênia. Ficou conhecido por suas paisagens marítimas.

constitui excelente material para o novo teatro que sai das margens da arte doméstica, da sala, e passa à grande arte, à arte popular.

A revolução conduz o teatro por esse caminho.

2.2 CRÍTICA LITERÁRIA

O rei está nu

...Mas ninguém ousa dizer que o rei está nu.

L. Tolstói “Sobre Shakespeare e o drama”, 1900.

Tolstói *descobriu* Shakespeare como Colombo descobriu a América: por acaso, sem saber. Procurava o caminho para a Índia do drama religioso e se deparou com a desconhecida América do *absurdo* Shakespeare.

Seu objetivo era descrever “a mentira da exaltação de um escritor imoral, não artístico”¹, questionar a *avaliação* de Shakespeare. *Nesse sentido* ele considerou sua opinião “em tudo oposta à já estabelecida sobre ele (Shakespeare) em todo o mundo europeu”. Mas, para tanto, ele precisou reavaliar o próprio Shakespeare, e não somente sua glória. O percurso do seu pensamento e o caminho da sua argumentação se desenvolve por meio do *desmascaramento* do próprio Shakespeare. A questão não é que Tolstói, de um lado, e todo o mundo europeu, do outro, avaliam de forma tão diferente o mesmo autor (nesse caso, o tom do artigo seria essencialmente de pregação moral), mas que eles falam de coisas completamente diversas. De modo que, o Shakespeare visto por Tolstói e o Shakespeare visto pelo mundo europeu não têm

¹ Para as citações de Tolstói, foi utilizada a tradução de Anastassia Bystenka, cf. TOLSTÓI, L. “Sobre Shakespeare e o teatro (Um ensaio crítico) [1906]”. *Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. (p. 259-331).

nada em comum além do nome. A dinamite do seu artigo detona a tradição literária em um grau muito maior do que as bases morais do mundo europeu.

Eu considero o artigo de Tolstói uma *descoberta*, pois o Shakespeare verdadeiro, autêntico, nunca fora exposto em toda sua verdade e essência como nas páginas desse artigo. Além disso, antes de Tolstói, ele (Shakespeare) era desconhecido, assim como a América antes de Colombo. Não é preciso dizer que até hoje a descoberta de Tolstói não foi aceita por quase ninguém, que as terras descobertas por ele receberão outro nome. Ele mesmo previu que a maioria das pessoas não aceitará sequer “a possibilidade de sua justiça (do juízo sobre Shakespeare) e não lhe dará nenhuma atenção”. E assim aconteceu, pois os golpes de Tolstói caíram no vácuo. Se o assunto é *aquele* Shakespeare de que Tolstói fala todo o tempo, o *absurdo Shakespeare*, então, parece, todos facilmente concordariam que ele “não pode ser reconhecido como autor grande e genial, nem sequer mediano”. É comum que se diga que Tolstói não compreendeu Shakespeare (e lamentar esse fato), e, por este motivo, o desafio proposto por Tolstói não foi aceito: a discussão sobre sua avaliação não existiu.

As *conclusões* de Tolstói estão relacionadas a outro escritor, ao mal compreendido, ao deturpado Shakespeare, e, por isso, não convergem com a opinião geral, estão em planos distintos: tratam de objetos diferentes. Seus *argumentos* pareciam tão absurdos e ingenuamente selvagens que sequer receberam uma resposta séria. Com tudo isso, quero dizer apenas que a tônica principal do artigo tolstoiano recai, apesar do seu propósito consciente, não nas *conclusões morais* (avaliação), mas nas *conclusões literárias* (natureza da poesia shakespeariana). A confirmação disso pode ser vista na experiência referida por Tolstói: na divergência, na discussão, diz ele, “ninguém objetava quando eu indicava os defeitos em Shakespeare, apenas lamentavam minha incompreensão”. E, fato impressionante, os opositores “*sem prestar atenção* às minhas observações, que as dez linhas escolhidas não satisfaziam as

exigências primárias da estética e do bom senso, admiravam *o mesmo que* me parecia absurdo, incompreensível, antiartístico” (grifos meus).

Isso me diz de forma absolutamente convincente que a essência da disputa, repito, está na *percepção diretamente literária* de Shakespeare e não em sua *avaliação* ética e estética. Eis o motivo pelo qual as conversas e os “artigos vagos e nebulosos” dos admiradores de Shakespeare, de certa forma, não coincidiam com o julgamento de Tolstói.

E por isso pareceu a Tolstói que tudo o que existe em nossa consciência em relação a Shakespeare envolve sugestionabilidade epidêmica, hipnose, alucinação literária, resultado da atividade de “sábios críticos alemães” desprovidos de senso estético, esforçados, mas esteticamente incapazes, para os quais, nas palavras de Tchékhov, o importante não é Shakespeare, mas o comentário a ele; trata-se de um duplo de Shakespeare, inteiramente produzido, inventado, fictício, fantástico, que substitui o original. Shakespeare é a lixeira secular de elucubrações filosóficas, o dinamômetro da sagacidade e da engenhosidade do comentador.

Não existe nada mais terrível do que a tradição literária: ela é por excelência o funeral do artista e o mausoléu em seu túmulo, a pedra que leva seu nome. Assim como a tradição russa de Belínski a Vengiérov², tão recente e jovem, distorceu a face de muitos grandes escritores até o não reconhecimento, substituiu-a por ficções, duplos, bilhetes de crédito que ela mesma empregou universalmente, da mesma forma, a tradição universal de três séculos achatou Shakespeare.

² Vissarion Grigórievitch Belínski (1811-1848), proeminente crítico literário e publicista. Semión Afanássievitch Vengiérov (1855-1920), crítico literário e biógrafo.

Onze mil tomos de densos tratados (que horror ouvimos quando Tolstói diz isso) enterraram Shakespeare sob seu peso, substituíram, criaram um novo Shakespeare – “o maior moralista de todos os tempos”, o professor da humanidade etc. etc. – em uma palavra, o eterno companheiro de viagem: o espelho no qual muitos Brandes viram e reconheceram a si mesmos (tão parecido) e seus mais íntimos pensamentos.

Tolstói retira de Shakespeare as roupas pomposas, nas quais os críticos o embrulharam.

Remove, uma por uma, “os méritos inexistentes” de Shakespeare, as belezas inexistentes; despe Shakespeare. Esse é um procedimento comum do pensamento e da criação em Tolstói: pegar uma concepção geralmente aceita e corrente e colocá-la de ponta cabeça, virá-la do avesso. O desmascaramento é seu método mais frequente de raciocínio. É como se ele retirasse das coisas o véu das concepções gerais, como se as desnudasse. Ele tem um olhar virgem para as coisas: ele as vê pela primeira vez, as camadas seculares se desfazem quando Tolstói se aproxima das coisas. Assim ele enxergou Shakespeare, como se tivesse acabado de surgir, como se não existissem séculos de tradição literária; nele é forte aquela “simples e espontânea impressão artística, que para pessoas sensíveis à arte distingue claramente essa impressão de todas as outras”. Purificou Shakespeare dos onze mil tomos de densos tratados e comentários explicativos, e, ingenuamente, se colocou de forma surpreendentemente próxima a ele. Assim, surgiu diante de Tolstói um Shakespeare novo, primordial, desconhecido e surpreendente. O rei está nu: esse é o ponto do artigo tolstoiano; ele foi o primeiro a ver que o rei estava nu, que as roupas que todos aceitavam como roupas do rei, caem diante do primeiro olhar fixo, que elas absolutamente não existem, que foram criadas pela imaginação dos súditos, e que, às vezes, é útil encarar as coisas com os olhos do bobo de Andersen.

É natural que este Shakespeare reabilitado, desnudo, furtado, desprovido de “toda a beleza e mérito” e de todo sentido que lhe fora investido, só pôde ser compreendido como prova da pobreza do próprio Tolstói, de sua incompreensão.

Aquela poética (formulada não somente pelos cientistas, mas que existe inconscientemente, que foi como que derramada nas mentes, uma força que converte a arte em prosa), que vê o significado de qualquer arte na alegoria, buscava não aquilo que foi dito na criação artística, mas aquilo que se pode falar a seu respeito, vivia da morte da criação: quanto mais ela morre, maior a possibilidade de espremê-la, de conhecê-la. Para essa poética era importante apagar, lavar, obscurecer a particularidade, a concretude, a excepcionalidade da criação (o estilo). Ela analisa tudo na arte como fábula, cujo sentido é aplicar-se infinitamente, “encaixar-se” em diferentes acontecimentos e explicá-los. Naturalmente, Tolstói, que extraiu de Shakespeare só e exclusivamente aquilo que foi dito por ele, apareceu como alguém que não compreendeu, uma vez que, para aquela poética, compreender significa literalmente não compreender; compreender significa não compreender, mas interpretar, acrescentar, inventar.

Contudo, nós, que olhamos a arte com outros olhos, sabemos que não é a arte que se reduz à fábula, mas a fábula que se eleva à arte; analisamos a fábula como tudo na arte (uma vez que ela é obra de poetas e não de filósofos ou oradores): como totalidade de procedimentos artísticos, como fenômeno do estilo. Sabemos que a arte não gosta que perguntem sobre ela e inventem algo a seu respeito. Eu disse o que disse – eis a única fórmula da verdadeira arte. Ela se opõe à outra: ele disse não o que disse, mas outra coisa. Segundo a primeira fórmula, a arte é uma grande tautologia, autoidentidade autônoma de procedimentos, a autorrevelação do estilo é sempre igual a si mesma, como a música; pela segunda fórmula, ela é alegoria no sentido amplo da palavra, figurativismo.

Eis por que nos é cara, nos parece promissora, a tentativa de Tolstói de olhar para Shakespeare como se olhasse para... Shakespeare. Estamos fartos da “admiração do tolo”. Sabemos que Tolstói compreendeu Shakespeare de forma genial, pois soube enxergá-lo como ele é. Tolstói não empobreceu Shakespeare, mas o sentiu e o revelou em toda força monstruosa e predominante de seu estilo, ao invés do Shakespeare adaptado às necessidades do conhecimento e da declamação, do Shakespeare pseudotrágico, “contado para crianças”.

L. S. Vygódski

2.3 CRÍTICA TEATRAL – Companhia Solovtsóv

Nach ponedielnik, nº 3, 1922, p. 4

Turnê da Companhia Solovtsóv¹

L. S. Vygótski

Espectáculos de uma companhia artisticamente coordenada, acostumada a se apresentar em palcos grandes, são um acontecimento feliz em nosso teatro. A primeira coisa que se destaca nessas impressões teatrais é justamente a não casualidade, o planejamento de cada espetáculo, em todas as suas partes: papéis, *mise en scène*, diálogos. Eles são fáceis e agradáveis de se assistir: não há indício daquela tensão que não nos abandona quando todo o espetáculo está rangendo, se move com dificuldade de uma casualidade a outra, de réplica a réplica e se exaure por inteiro em duas ou três *mise en scène* e tons pré-moldados, monótonos, pobres, que insistem em voltar. O espectador provinciano conhece muito bem tudo isso; também por meio do teatro da Sverdlov². Uma ideia única do diretor, qualquer que seja, penetra todo espetáculo do início ao fim: tudo é planejado, calculado, medido, levado em consideração e executado conscientemente na medida das forças artísticas, na realização de toda ideia cênica da peça. Perdoem-me por essa preferência pela correção artística e pelo decoro cênico. Na minha opinião, não se trata aqui somente de respeito, mas também de arte. A *mise en scène* – esses jogos de xadrez cênicos – é a disposição de peças vivas no palco, o jogo delas, e não transições de um lugar a outro e saídas para o camarim para tirar a maquiagem. A correspondência dinâmica e dramática dessas peças, suas perguntas e respostas, o desafio e a luta, a jogada de xadrez, que nunca é feita em vão, para que a peça fique numa posição mais confortável ou para que seja mais visível, mas por causa de algo que se move adiante no jogo, que ameaça, desvia,

¹ O teatro Solovtsóv, fundado em 1891 pelo ator e dramaturgo Nikolai Solovtsóv, foi um dos primeiros teatros com companhia fixa de Kiev. De 1919 em diante, passou a ser chamado Segundo Teatro Dramático Estatal Lênin, e, a partir de 1926, foi renomeado como Teatro Dramático Ucrainiano Ivan Franko.

² Referência à Praça Sverdlov, atualmente Praça Teatralnaia, onde estão localizados os grandes teatros imperiais Bolchói e Malýi.

fortalece, prepara o ataque, cria a defesa, demonstra resistência: aproxima o jogo do desenlace, do xeque-mate cênico.

E2 – e4, obriga o peão branco do rei.

E7 – e5, responde ao peão preto e encosta nele: o nó do jogo é atado³. Aqui, haverá drama. Pela entrada da empregada já se pode julgar. Ele não existe nos movimentos casuais e irregulares das peças por um tabuleiro não calculado.

Assim é o edifício verbal do drama: ele também nasce aos olhos do espectador a partir da luta viva, da correspondência calculada dos tons e das entonações de sua interpretação. Ele não existe na fala, recebida pelo ponto, aquecida às pressas e devolvida ao público.

É com esse sentimento de grupo e de espetáculo que os atores cativam. Se acrescentarmos aqui os bons talentos artísticos e o estilo trabalhado, confiante, já conhecidos da maioria do público de Gomel (Sosnin, Bolótina, Verchínin), teremos aquele tom geral nobre e cativante dos espetáculos, que eu quis registrar nessas breves linhas. Por motivos totalmente casuais comentarei apenas *Pensamento*⁴, e deixarei a análise da turnê para a próxima vez.

Colocar em cena a tragédia do pensamento é extremamente difícil, muito mais difícil do que a tragédia da paixão, da vontade. No final das contas, o conflito dramático do Pensamento não se exaure pelo contraste entre a testa doente e a mímica inquieta do louco. Entretanto, Kerjentsev, em cena, costuma ser um louco simples com uma grande testa: não há nada mais para expressar a tragédia do Pensamento. Ele não existe nem na interpretação de Sosnin.

Trata-se de um homem (a partir do segundo ato), no início da loucura, que mata o marido de sua mulher amada, e tudo foi magnífico, mas as grandiosas molas psicológicas desse assassinato nunca foram pressionadas. Vale notar que, a própria cena do assassinato é, por esse

³ As siglas referem-se à notação algébrica dos movimentos do xadrez. E2, e4, e7, e5 são posições no tabuleiro. Geralmente tais siglas são antecedidas por uma letra, que correspondente à peça que fará o movimento. A ausência dessa letra indica que a jogada será executada pelo peão.

⁴ O conto de Leonid Andréiev (1871-1919), de 1902, trata da história de Kerjentsev que, após matar seu amigo, passa por uma comissão psiquiátrica e finge ser louco para escapar da punição. Ao fazê-lo Kerjentsev passa a duvidar se simulou a loucura ou se, de fato, enlouqueceu.

motivo, fraca e inexpressiva do ponto de vista cênico; a cortina se apressa em fechar e faz bem: o ator simula o golpe. No entanto, justamente esse é o ponto de virada, o triunfo supremo do pensamento e da loucura juntos. A natureza da loucura e do sofrimento foi bem demonstrada. O último ato, apesar de certo gosto desagradável de naturalismo psicológico e de clínica, é impressionante e forte.

É inesquecível a parte da frase que, de repente, foi destacada desta escuridão da fala insana por meio de um longo gemido indescritível – como sou sozinho – e que se afoga no mesmo momento novamente na escuridão da fala anterior. É inesquecível o uivo insano, a completa e sinistra ausência do pensamento que encerra a peça. Mas tudo isso fica no ar, já que a força correspondente do pensamento não existiu antes.

L. Bolótina (Saviólova), Verchínin (o médico) e Dolgón (Fiódorovitch) interpretam bem seus papéis, mas não em *Pensamento*, não na tragédia. Certa densidade cotidiana excessiva se depositou sobre esses papéis, os simplificou ao nível de personagens de uma comédia cotidiana com conflito insignificante. Na esfera da tragédia, mesmo personagens não trágicas são elevadas: em tempo de tormenta, mesmo a areia é como os pássaros.

Nach ponedielnik, nº 4, 1922, p. 4

Crime e castigo – Outono dourado – Ralé

L. S. Vygótski

(ilegível)... mas a simplicidade, a rudeza e o frescor são autênticos, apesar de pesados. Trata-se de um ator cujo estilo de interpretação ainda não foi completamente trabalhado, são muitas as casualidades inesperadas e não calculadas, mas seu talento é inegável.

Ralé é um espetáculo muito melancólico e entediante. Não é, de jeito nenhum, o destaque da turnê. A não ser nas letras grandes do programa e do cartaz. Sosnin quase não se destacou no triste conjunto geral. *Ralé* é uma peça de *pathos* romântico, e não de cenas cotidianas. O homem orgulhoso, no qual foram apagadas todas as cores sociais, o ex-homem, o pé-rapado Górkiano é uma figura abstrata, inverossímil, quase um símbolo, em todo caso uma quimera. A prostituta, que vive um “amor fatal”; o trapaceiro, que propaga o super-homem, entre outros, as almas pouco coradas, os monges do sonho e da impossibilidade. É isso que torna a peça preciosa, e não a representação da miséria e do abrigo noturno. Como diz Luká, nela “a questão não é a palavra, mas o porquê ela é dita”; aquilo que está *atrás* da palavra, *atrás* dos personagens – e isso é romantismo puro. Colocar em primeiro plano o aspecto cotidiano da peça significa justamente destruí-la. Esses pés-rapados que filosofam, que conversam por aforismos – uma espécie de academia e não um abrigo noturno, como já foi observado várias vezes – são absurdos e falsos no plano cotidiano e naturalista.

Sátin (Vurmánski), em sua imponente sobrecasaca, parecia até um tipo de professor – ele não falava, palestrava.

Sosnin destacou no barão apenas os traços cotidianos, mas não transmitiu a névoa eterna da cabeça e do coração; o absurdo esplêndido, a fraqueza pitoresca e comovente e o desamparo

dessa figura quimérica não foram transmitidos. Resultou algo eficiente no sentido prático, mas ruim.

Verchínin (Luká) – um ótimo ator – está livre e à vontade com uma interpretação trabalhada e confiante, com humor genuíno. Mas as particularidades acentuadas da fala e da entonação cotidiana de seu Luká, fez com que ele perdesse a ironia romântica, a malícia complexa do serviçal do sonho que nunca existira e o poeta da mentira. No último ato há uma verdadeira reunião, tão cerimoniosa e eficiente que pede para ser protocolada. Bolótina esboçou Vassilísa melhor do que os outros: foi algo significativo em todo caso.

Com isso finalizo. É uma pena que eu possa parecer rabugento nessas linhas: isso não é verdade, e aquilo também. Gostaria de ser compreendido assim: trata-se apenas de uma reação *negativa* à interpretação de Sosnin e de outros; uma resenha daquilo que faltou nela; uma indicação daquilo que não existe e que não é possível encontrar nela. Eu corretamente intitularia essas linhas da seguinte forma: *aquilo que não existiu*. Por que é sobre isso que estou escrevendo. Porém, *aquilo que existiu*, também vale uma conversa. Adiarei essa conversa, dessa vez até a abertura da temporada de inverno, quando, em condições de trabalho tranquilo e prolongado, isso se revelará com mais clareza e nitidez e poderá ser avaliado de forma mais precisa. Porém, o mais importante, me parece, foi esboçado nessas linhas, as quais, na verdade, não são indicações de um professor, mas sim uma simples volta do pensamento: ao rejeitar aquilo que não existe, os verdadeiros contornos do objeto permanecem e se delineiam. Em duas palavras: a interpretação de Sosnin não é uma pintura cênica (é disso que falei o tempo todo), mas uma obra de arte gráfica nobre, teatral e sem cores, a arte pura do desenho, assim como os poetas têm versos e prosa. Ele não interpreta com os versos; é um artista da prosa cênica. É isso.

Abertura da temporada

L. S. Vygótski

No sábado, *O inspetor geral* abriu a temporada de inverno no teatro Kalínin. *O inspetor geral* deve ser recebido com entusiasmo em nosso palco: uma divina comédia verdadeiramente russa, única na literatura mundial, consoante com os ventos da revolução por seu frenesi excessivo, monstruosamente intenso, pela tensão e tremenda força do “furioso vendaval da inspiração”. *O inspetor geral* é, por si só, uma verdadeira e completa revolução.

É preciso dizer ainda que *O inspetor geral* seria agora, em qualquer palco, um grande evento, somente uma companhia excepcionalmente rica e forte poderia resolver essa tarefa shakespeariana do palco russo, que tanto escapa do trilha dos repertórios. Naturalmente, existe enorme ousadia e audácia nesse desafio feito para atores de repertório e espírito completamente diferentes.

Serei direto: essa ousadia foi inteiramente justificada pelo espetáculo e levou a um grande mérito teatral. Nos últimos anos, não me recordo de um espetáculo tão alegre em Gomel, se considerarmos a soma de todas as impressões contraditórias. O que não significa, é claro, que tudo foi bem-sucedido. Isso nem seria possível. Para a maior parte dos atores na grande maioria das companhias da RSFSR interpretar *O inspetor geral* não significa apresentar aquilo que lhes é habitual, aquilo que eles fazem melhor, mas dar certo salto sobre si mesmo. Nenhuma delas o encenaria em sua homenagem; isso diz tudo, para elas essa não é água para nadar. Assim, a recusa indubitável ao egoísmo artístico criou o primeiro espetáculo. Oferecer algo além do texto de Gógol em *O inspetor geral*, que faça com que se prefira o espetáculo ao livro, já é muito para o nosso palco.

Além disso, essa trata-se da estreia, da apresentação dos componentes masculinos da companhia. É preciso reconhecer muita coisa nesse espetáculo, é muito fácil se enganar ao despir o ator do papel e avaliar as suas possibilidades futuras, mas eu reconheço com certeza interior o que existe de bom, de artístico e genuíno em alguns, em muitos dessa companhia diversa e excepcionalmente grande. Isso cria o otimismo benevolente e a expectativa por uma boa temporada teatral que ditam essas rápidas linhas.

O inspetor geral será tratado em detalhes na próxima resenha, ele merece isso. Por enquanto, apenas uma resposta ao primeiro disparo teatral. *O inspetor geral* é maravilhoso, e, como abertura da temporada, é um sinal e uma obrigação artística que tem que ser paga com a moeda teatral em valor integral.

Turnê de opereta

L. S. Vygótski

Encontrar uma justificativa artística para a opereta, esse tipo de teatro equivocado e falso em sua essência, é uma tarefa que agora muitos teatros colocaram para si. Os teatros de arte e de câmara foram por esse caminho. Mas suas escavações descobriram somente as partes viáveis da opereta que tendem à comédia e ao melodrama, mas a opereta permaneceu, em essência, injustificada. Colada como um mosaico de pedaços independentes, não orgânica, composta em estilos diferentes, de naturezas diversas, repleta de truques e coplas, além de ter tomado emprestado tudo que há de mais superficial e vazio (da dança pegou as futilidades coreográficas e maneiras; da poesia, as coplas; da mímica, as caretas e os movimentos engraçados; da música as melodias baratas), ela, em essência, não é séria e sua profundidade não é maior do que a de um pires. O mais provável é que sua justificativa esteja naquelas lantejoulas das suas partes independentes, que constituem o encanto de muitos talentos operetísticos. Mesmo caretas podem ser feitas com talento.

Mas com que facilidade o duplo sentido passa à obscenidade, a interpretação à afetação, e a fala ao ganido. A justificativa da opereta como anedota arriscada está em seu caráter espirituoso e no requinte que tudo redime. A elegância é seu *pathos*, o que a salva da vulgaridade. Não é à toa que sua Meca é Viena, a mais elegante das capitais. “Lantejoulas e ilusões nos divertem”¹.

¹ Verso de “Poeta” de Liérmontov.

A companhia de Z. Zinóviev é, em todos os sentidos, uma companhia mediana de opereta. Nela, apesar do coro muito fraco e da orquestra desarmoniosa e pequena, há alguns artistas bons, que sabem interpretar e têm talentos vocais. O repertório (*A gueixa*, *Noite de amor*, *Silva*, *Canções ciganas* e outras²) é bastante gasto e não foi arejado na montagem, não foi renovado na interpretação. Há pouco do estilo da opereta na interpretação. Em algumas coplas ouvi lamentos sobre o ultrapassado teatro de Ostróvski e Tchékhev, e na opereta o conselho é gargalhar e aprender. Contudo, o riso foi pouco ouvido na plateia e nem sempre foi bom, de origem benéfica, não havia nada para aprender com a transmissão inexpressiva do velho por meios velhos.

Mesmo na interpretação dos melhores atores havia pouco de opereta. Entre eles destacaremos Vólkova, que possui boa voz, é um pouco lenta e monótona para opereta, mas possui uma corda melodramática e lírica na alma, na qual ressoa até uma ruga corada do sofrimento, uma aflição exuberante, e o sentimento excitado da canção cigana. Torski é um bom comediante com simplicidade convincente e modos operetísticos caricatos, Mitiáeva é uma artista animada e de atuação bastante leve.

² *A gueixa* (*The Geisha*), opereta composta pelo inglês Sidney Jones para o libreto de Owen Hall. *Noite de amor*, opereta de Valentin Petróvitch Valentínov (1871-1927). A opereta em três atos *A princesa Csárdás* (*Die Csárdásfürstin*), do compositor húngaro Emmerich Kálmán, ficou conhecida na Rússia pelo nome do seu protagonista, *Silva* (a partir dessa opereta foi feita ainda uma adaptação cinematográfica em 1944, dirigida por Aleksandr Ivanóvski, que se tornou muito popular na União Soviética) *Canções ciganas*, provavelmente trata-se de *Amor cigano* (*Zigeunerliebe*), opereta em três atos do compositor austro-húngaro Franz Lehár.

O inspetor geral – Flávia Tessini – O preço da vida – O cantor do próprio sofrimento –

O moscardo

L. S Vygótski

Os primeiros espetáculos de uma nova companhia têm maior significado demonstrativo. São uma espécie de estreia. Dificilmente todas estas peças provincianas, descobertas nos confins da literatura e inteiramente corroídas por traças se manterão no repertório e ocuparão lugar de destaque na temporada. Perto de *O inspetor geral* e mesmo de *O moscardo* (que certamente não podem e nem devem em nenhuma hipótese desaparecer do repertório), elas parecem ter sido escritas há mil anos.

Entretanto, mesmo nessas peças, a companhia conseguiu oferecer uma série de estreias interessantes e de bons resultados, e introduziu imediatamente o espectador no círculo das possibilidades teatrais desta temporada. Elas ainda não transpareceram com clareza, mas já foram esboçadas em seus aspectos fortes e fracos. Ainda não é o momento de defini-las de forma exata e conceitualizar criticamente, porém, já é possível abordá-las de forma leve e rápida. Os contornos já existem.

Antes de tudo temos: um elenco rico, algo a que estávamos bastante desacostumados durante os últimos anos, em boa quantidade, o que promete certa variação cênica e certa coerência, por assim dizer, do papel com o intérprete. Os atores não precisam interpretar tudo sem exceção e fazer a mesma coisa todos os dias, encobrendo seus próprios nomes sob os diferentes pseudônimos dos papéis, entregando ao figurinista e ao cabeleireiro o cuidado com a reencarnação.

Contudo, com *O inspetor geral* já se esboçou aquele tipo anárquico de espetáculo, que evidencia certa fraqueza da direção. Nessa peça da ditadura artística do tema principal [ilegível]

somente a mesma ditadura do diretor do sentido único do espetáculo. Porém, houve uma reprodução fiel e experiente da interpretação tradicional, inteiramente [ilegível] cópia, ora o figurino e [ilegível] de cada papel, sobre o qual nos falou Gógol: uma descoberta capturada, as particularidades e [ilegível] acessórios da interpretação – sem a alma do papel. [ilegível], mas, no espetáculo como um todo não foi observada aquela “ação penetrante”, que perpassa todas as cenas, como uma linha que atravessa as pérolas e lhes dá unidade e sentido. Essa foi a característica de todos os espetáculos a que assisti e, pode-se dizer, constitui o ponto mais fraco deles. Não havia cadência ou ritmo, todas as cenas de todas as peças ocorreram de forma igualmente casual, um tanto lenta, em sua maioria fora de qualquer tentativa de dar ao menos algum tipo de correspondência ordenada e proporção rítmica às partes. Daí surgem muitas falhas grandes, sobre as quais falarei de passagem.

Zolotarión – Khlestakóv revelou de imediato todos os seus méritos artísticos: vivacidade cênica e agilidade desenvolta, voz melódica agradável, expressividade muitas vezes acentuada da interpretação. O fato de que ele é um bom amante está fora de questão. Ele provou isso mais adiante. Porém, fez de Khlestakóv um mentiroso comum, que não dá ponto sem nó. Uma pessoa fantasmagórica, que não fede nem cheira, um fantasma, esse é o Khlestakóv de Gógol até o último crítico. Ele fala e age sem nenhuma consideração. Tudo é surpreendente e inesperado para ele mesmo, definiu Gógol. Essas pretensões grandiosas, sua “supermentira”, esse tipo de inspiração, todo o fantástico do louco grotesco do falso inspetor: como combinar isso com o mindinho esticado de forma precisa e com coquetismo calculado.

O prefeito foi esboçado por Moskvín de forma pálida e sem a habitual suculência do temperamento cômico denso, mas no fundo de forma correta. Certa nobreza (Gógol insistia tanto em exigí-la dos atores), a grande importância das situações pouco usuais, acima daquelas em que ele já esteve; cada palavra sua é significativa, ensina Gógol. Isso também ocorreu.

Mas mesmo nesses dois intérpretes, assim como nos outros, novamente havia apenas o figurino e o corpo do papel, mas não sua alma. É por isso que, na última cena, essa mímica emudecida não produziu choque elétrico e, de modo geral, não houve eletricidade no espetáculo.

*Flávia Tessini*¹ mostrou Radiétskaia no papel principal. Radiétskaia é uma atriz de tom cativante, infinitamente simples e sincero. Sua voz é de timbre opaco sem retinido e brilho, com incursão de certa meditação interior e de profundidade. Sua fala é convincente na cena. No palco ela estava maravilhosamente infeliz, com uma infelicidade que reluz sem brilho, inclusive no drama de Flávia.

Kamiénskaia é uma atriz muito boa: interpretação forte, exaltada, sonora, de brilho expressivo em algumas linhas concisas. Contudo, uma falha imperdoável da direção foi o sotaque judaico e a fala cantada cômica e monótona dos narradores de anedotas judaicas. Como justificar isso? Com a verdade cotidiana? Então, nas peças de Schiller seria preciso falar com sotaque alemão, e, nas de Victor Hugo, com sotaque francês. Como se a entonação fosse algo estranho e externo que pudesse ser atribuído a cada língua. Isto é, sem exagero, repugnante e todo ator deveria envergonhar-se de tais obras-primas da língua russa, como “eu devo ter vagabundado, minha cabeça dói”, entre outras.

A mesma ideia infeliz arruinou *O cantor do próprio sofrimento*². Atiraram para todos os lados. O limpa-chaminés (Dolgóv) parece ser o Aliócha de *Ralé*, e a senhora Lurie (Volkhóvskaia) não diz nenhuma palavra sem exagero e sotaque. A entonação e o gesto judaico merecem um trabalho artístico e escondem uma fonte de ricas revelações teatrais, mas não aqui e não nessa lastimável imitação.

¹ *Flávia Tessini*, conto de Tatiana Lvovna Schepkina-Kupernik (1874-1952) escritora, dramaturga, poeta e tradutora russa. Conta a história de uma jovem judia de origem humilde que se torna uma famosa cantora.

² A peça *O cantor do próprio sofrimento* (Der Zinger fun zayn troyer) de 1914, foi escrita por Óssip Dýmov (pseudônimo de Ióssif Isidórovitch Perelmán, 1878-1959), dramaturgo e escritor russo. Dýmov emigrou para os Estados Unidos em 1913, onde trabalhou com teatro ídiche.

Chein é um ator bom e sério. Sua interpretação agonizantemente lenta é tal que a importância comovente e impotente de cada movimento e palavra, ponderada em detalhe, é bem aceita tanto pelo ouvido, quanto pelo olho e pela alma. Mas será que é possível sustentar todo o papel só em lágrimas? Consegue-se choro fácil ao invés de sofrimento, nas notas altas ele é seco e amargo, mas não salgado e lacrimoso. Stanislávski indica uma excelente regra para seus alunos: “A *ingénue* delicada, ao interpretar um papel delicado como o de Ofélia, deve fazê-lo de forma viril, do contrário se obtém sentimentalismo, falsidade”.

É como se isso tivesse sido dito exatamente sobre nossos atores, em especial sobre Chein. Não se pode sustentar o papel inteiro em uma nota, não se pode pintar dois pedaços contíguos do papel com uma mesma tinta. São necessários contrastes internos. Se você quiser dar um toque de branco, não economize na tinta preta. O branco sozinho e aquelas cores próximas a ele darão, no melhor dos casos, um cinza azulado, no pior, bruma. “Gritar é pouco: é preciso soluçar de forma organizada e harmoniosa”³, e isso quer dizer que só um soluço é pouco. São justamente essa inventividade dos atores, a dinâmica do papel, a composição melódica das notas, o acorde cênico que faltam ao nosso palco. Tudo fica em uma única nota. Para o amante, só há ternura açucarada, para o neurastênico, somente choro. Daí vem essa monotonia uniforme que arruína muitas boas interpretações.

Assim é Stopórina em *O preço da vida*⁴. Trata-se de uma ótima atriz, grande conhecida minha não somente pelo palco de Gomel.

Interpretação densa e psicológica, entonações magníficas, maestria esplendida da fala cênica: tais palavras nascem logo da primeira vez com toda espontaneidade da realidade. Porém, na imagem do sofrimento autocentrado, oculto e reprimido, sem cores revigorantes ou sombreadas, havia certa austeridade desnecessária da atuação, um “roubo de si mesmo”.

³ Citação de Konstantin Balmont (1867-1942), poeta simbolista.

⁴ *O preço da vida* (1896), peça de Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dántchenko (1858-1943).

Já *O moscardo*⁵ é inescapavelmente monótono. Decerto, não é cenicamente rico: trata-se de um romance para a juventude. Mas será que ele todo se encaixa nesse tom pegajoso, estranho, asfixiante, que oferece apenas um caráter exterior ao papel e é fatigante? Na interpretação de Zolotoriów há a marca indelével da cinematografia: esse gesto tenso, seu retardamento, as poses, as “exibições” do rosto etc. Quase se pode ver esse rosto crescendo e ocupando sozinho a tela inteira: enormes rugas na testa e o incomensurável branco dos olhos. Aí existe algo da tela plana. Alguma justificativa para isso está no próprio caráter da montagem, próximo do cinema.

A adaptação não é de todo ruim, mas joga muita coisa fora, quase toda a história da façanha revolucionária. *O moscardo*, o romance sobre ele, é tudo que foi desenvolvido em narrativa épica. Porém, no geral, o espetáculo é bom e harmonioso.

⁵ Romance da escritora irlandesa Ethel Lilan Voynich (1864-1960), publicado em 1897. Com sua temática revolucionária, a obra foi bastante popular na União Soviética; a partir dela, Mikhail Júkov compôs, em 1928, uma ópera e, em 1955, foi adaptada para o cinema por Aleksander Faintsimmer, com música de Chostakóvitch.

Nach ponedielnik, nº 9, 1922, p. 3

O tolo – A grosseirona¹

L. S. Vygótski

O tolo foi entalhado de forma cenicamente destra, interessante e hábil. Trata-se de uma comédia de situações engraçadas, uma sátira muito ingênua, superficial e evasiva, um trocadilho cênico.

O próprio Justus, protagonista da comédia, é um tolo sem nenhuma praticidade cotidiana, da mais pura inocência, é uma criança com coração sábio e cabeça parva. A comédia é construída a partir do seu embate com pessoas interesseiras, espertas. Sua comicidade é de composição química simples, assim como o trocadilho. Ela duplica todo tempo o sentido no limite das situações cênicas e psicológicas mais elementares, grosseiramente primitivas, triviais até.

Chein mostrou-se nesse papel por um novo aspecto: uma interpretação suave, engraçada e tocante, abertamente superficial, dotada, ao longo de todo o espetáculo, de senso de medida e tato. Talvez um pouco açucarada, relaxada.

Como cairia bem aqui uma única nota rígida, viril e raivosa – na maquiagem, no tom, no gesto – como ela deixaria a interpretação mais expressiva. Mas até no grito ele foi lastimável, e na raiva, insignificante. Mesmo assim, não é possível não se deter no movimento desse interessante ator. Seu gesto e movimento são sempre (e aqui também) freados, retardados. A mão quer voar, o corpo quer se lançar, mas pelo esforço são levados à imobilidade, o impulso é suprimido bem no início. Esse procedimento é muito inteligente e necessário. O gesto retardado, esse mesmo gesto, é frequentemente dotado de enorme força.

¹ *O tolo* (*Der Dummkopf*, de 1907), comédia em quatro atos de Ludwig Fulda (1862-1939), dramaturgo e poeta alemão. *A grosseirona* (Sua excelência *Nastaciuchka*), peça de Mikhail Konstantinov (Mikhail Mikhailovitch Kakitsati, 1875-?). Foi adaptada para o cinema em 1918 por Aleksandr Ivanóvski.

Porém, para tanto, o desejo inicial, a própria intenção do gesto e o impulso do movimento devem ser fortes e expressivos de modo que exista algo que possa ser freado, e não esse movimento inevitavelmente indolente, inexpressivo e desnecessário, nem a simples imobilidade que é ainda mais frequente. Uma séria objeção deve ser feita ao seu caminhar cênico. Ele quase não participa da interpretação, leva-o de um lugar a outro de forma mecânica. Assim caminha Chein, não Justus, não o cantor do próprio sofrimento.

Stopórina, no papel da americana cheia de truques, estava somente correta. Há uma tensão, um esforço, um desejo de espicaçar, e, apesar de tudo, ela não dominou o ritmo sobressaltado do papel, que se exauriu completamente em desatinos. Ele deveria correr como um expresso, mas foi como um trem a vapor.

Sobre os demais, é impossível deixar de mencionar a interpretação muito infeliz de um dos primos, o poeta, por Cheftel. Ou será que o ator não estava em seu papel? E mais ainda: a direção precisa atentar para os coadjuvantes. Mesmo um ator episódico, de uma única entrada, é capaz de estragar uma cena, um ato, e é isso que fazem de boa-fé as infelizes gralhas do espetáculo.

A *grosseirona* é também algo insignificante. Mas é preciso admitir: trata-se um espetáculo bom e acertado. O tom geral foi detectado e alicerçou o espetáculo, não estava descosturado em papéis separados. Não havia nada de inadmissível ou ruim na interpretação. Vassíleva, Orchánskaia, Iélvitch e Krilóv se saíram bem. No geral, a companhia é, sem dúvida, rica em atores secundários, é interessante e necessário falar sobre eles, tanto pelo fato de existirem talentos interessantes, quanto por eles serem rodas importantes na mecânica do espetáculo. Deixarei para a próxima vez.

Stopórina expôs de modo excelente toda a verdade cotidiana e psicológica da *Grosseirona*. Pela primeira vez ouvimos plenamente o som de sua voz. Porém, o esplêndido sentimento do estilo cômico de toda a interpretação foi mais precioso do que a verossimilhança

cotidiana da imagem. Algum deus da comédia antiga diz: “Eu sou um deus, eu posso transformar uma comédia em tragédia, sem alterar sequer um verso nela”. Esse deus chama-se estílo, que, desta vez, foi bondoso com a atriz. Protegeu sua interpretação da tendência de provar que mesmo as cozinheiras são capazes de sentir². A cozinheira não foi ressaltada, mas a sonoridade tímida e um pouco rústica do sentimento criou um verdadeiro trampolim cênico. Mas ainda não é o melhor que Stopórina deve mostrar. Chein no papel de Gleb mostrou-se inesperadamente um ótimo simplório. Falou com sua própria voz, que soou muito bem em nota um pouco rústica: é definitivamente um ator com senso de humor. Seria bom se tudo isso fosse introduzido em outros papéis. No entanto, ele tem uma fraqueza ortográfica de algumas crianças chorosas: colocar o sinal branco onde ele é e onde não é necessário.

Não é a primeira vez que Volkhóvskaia e Neznámov interpretam muito bem seus papéis, mas sobre eles é preciso falar à parte e seriamente.

² Slogan soviético.

Pantera negra – Almas de lobo

L. S. Vygótski

Nesta semana foi encenado todo um parque zoológico: pantera negra, urso branco e almas de lobo.

O zoológico no homem, a ação cênica gira em torno dessa nota em ambas as peças. Vinnítchenko¹ revela o que há de animalesco e predatório no amor e expõe numa alma particular sua raiz negra. London está no embate social de classes. Atrás dos heróis de *Pantera* sentimos o poço negro da personalidade isolada que é guardado pelo de demônio do silêncio, um poço estreito e profundo. Atrás dos heróis de London está o trovão de milhares de vozes das massas, o mar social, o transbordamento da alma de classe, tudo amplo e enorme. Assim se manifesta o zoológico integrado em ambas as peças, uma decadente e uma social-mor. O zoológico individual e o social.

Transportar isso para o teatro significa antes de tudo detectar e extrair o forro da interpretação, o duelo primitivo e fatal do amor. Nas *Almas*, o embate de classes é impiedoso e mortal. De *tal* duelo, de *tal* embate uma pessoa sozinha não pode sair viva.

Não é preciso dizer que ambas as peças não são muito elevadas nesse sentido, que o escopo delas é do tamanho de uma aliança de casamento, e que elas estão tão protegidas da amplitude e profundidade pelo amadorismo artesanal da construção dramática quanto uma perna de pau do reumatismo. Todas as peças são apenas pretextos, disse Mounet-Sully. Porém, o palco e o ator precisam saber fazer uso desse pretexto.

¹ Vladímir Kirílovitch Vinnítchenko (1880-1951) foi um político, revolucionário e escritor ucraniano. Autor do drama satírico *Pantera negra e urso branco* (1911).

Lamentavelmente, isso não aconteceu no palco e nossos animais selvagens estavam totalmente domesticados, cordeiros em pele de lobo, “alguns pareciam leões” como dizem na piada do judeu de um lugarejo que é convidado ao circo para enfiar seu camarada numa pele de leão. É uma vergonha dizer estas palavras de Tolstói de tanto que elas estão desgastadas, mas não poderia escolher melhores: eles nos assustam, mas não sentimos medo². E nessa interpretação desdentada havia tanto de animal selvagem quanto na placa do peleiro ou na luva das damas. Temos o desenho da placa ao invés do predador plantado na jaula da forma teatral.

E a causa disso é a visão de mundo teatral geral de nossos atores: o apego deles ao mediano, ao comum, o “hábito ao paletó” e ao estúdio gasto. O amor deles consiste em conduzir tudo a um único denominador mediano e cotidiano. Milionários americanos, franceses boêmios, revolução italiana, lugarejos judaicos, todos com o mesmo rosto, no mesmo estúdio e com o mesmo estilo cênico. A interpretação se fragmenta em pedaços episódicos, que representam como as pessoas comem, bebem, amam, se casam e vestem seus paletós. Mesmo se ficarmos nos limites da crítica das possibilidades reais de nosso palco e repertório, é preciso dizer toda vez e em todas as ocasiões que ficar apenas na cor cinza do padrão cotidiano é insuportável para os olhos, que em nossas janelas batem os novos ventos do estilo teatral. Todos nós os aguardamos e desejamos.

Eis o Howard de *Almas de lobo*³ (Zolotarión). Quanta tensão e paixão eram esperadas na voz e no gesto desse líder dos trabalhadores que coloca a dinamite da revolução no parlamento. Em sua voz ressoaram milhões das quais ele é somente um mensageiro. Se não ouvimos por meio dele a ressaca da massa, seu papel se reduz a nada. O herói melodramático, que no último minuto – da morte do pior inimigo de sua missão e da captura dos documentos, nos quais está toda a dinamite da luta – devolve-os nobremente, já que tudo é tão terrível. Esse

² Trata-se da opinião expressa por L. N. Tolstói sobre a obra de Leonid Andréiev.

³ Nome pelo qual ficou conhecida nos palcos russos a peça em quatro atos *The theft* (1910) de Jack London.

único traço anula toda a imagem e se coloca no nível da filantropia cordial da senadora Margaret Redolvan, que trabalha nos jardins de infância para filhos de trabalhadores. Este não é um líder, é sentimental e bobo como uma ovelha cor-de-rosa.

Assim, por trás dos lobos (dos magnatas, milionários e senadores) não se percebia o ímpeto de classe que os enviaram.

Repito: uma enorme parte da culpa recai sobre a peça, mas uma parte também sobre os atores. Tanto a peça quanto a montagem precisam de uma revisão séria e radical, só então existirá um espetáculo.

Uma e outra têm deficiências evidentes. Todo o primeiro ato é impotente, ocorre em um pequeno palco sem profundidade, no qual, avançadas quase sempre para o proscênio, vinte pessoas ficam sem ação por quase todo o ato, andam para lá e para cá, sem saber o que devem fazer, enquanto dois atores conduzem a ação. A “quarta parede” é impotente, uma careta naturalista do teatro: esses personagens, sentados no proscênio, de costas para o espectador, conduzem o diálogo de tal maneira que o rosto de uma atriz (Krasnitskaia – Dowsett) não é visível absolutamente, e o principal diálogo de Knox soou cômico ao longo da cena. Mas, apesar de tudo, a peça e a interpretação têm, sem dúvida, boas possibilidades, que podem fazer dela uma das melhores do repertório na temporada. O *pathos* social, o frescor e a não banalidade da intriga e da ação, a tensão dramática: tudo isso pode resultar em uma peça boa e de pleno valor.

Uma nota animadora e engraçada ressoou na voz infantil de Tommi (Fail). É preciso tão pouco para soprar frescor no palco. E com que facilidade os atores alcançam isso. A intenção deles está em favor disso.

Lyzlov (Hubbard), mais uma vez, faz o trabalho de outro. Um cômico talentoso, interpretou somente Bóbtchinskii, e no resto desempenha função alheia em papéis que não são seus.

Em *Pantera negra*, a própria Stopórina (Rita) sofre mais do que faz os outros sofrerem. Ela está mais para presa do que para predador. Mas, no geral, sua imagem é, sem dúvida, interpretada com boa verdade cênica e impulso verdadeiro. Ela não deixa o espectador indiferente. Entusiasmo, paixão e um soluço subterrâneo rompem sua voz com frequência, e isso é inequivocamente observado pelo espectador.

Orchánskaia (a poetisa) recita bem os versos. A passagem de uma tonalidade a outra, que ela precisa fazer pela transferência do centro da ação no momento em que recita os versos, é o melhor teste para o leitor. A atriz sustenta isso com facilidade. É pena somente que todo esse ato de loucura *chantant* tenha sido executado sem intensificação, sem precisão e força calculadas. A *mise en scène* e sua dinâmica são o ponto mais fraco da direção.

[Não exatamente uma resenha] Intriga e amor – falcões e corvos

L. S. Vygótski

Schiller é o teatro do grande sentimento. E apenas nesse *pathos* elevado, vivo e agudo reside o sentido e a justificativa de suas primeiras peças. Somente como peças de emoções heroicas de grande ascensão suas obras são consoantes com o nosso repertório, e, com reconhecimento quase unânime, pertencem ao melhor que nossa cena deve tomar do antigo.

Mas isso não significa heroicidade dos próprios personagens, caráter patético de suas vivências e sentimentos. Ao contrário, eles são frequentemente indefesos e desprovidos de asas. Assim, também em *Intriga*, os próprios heróis e suas paixões e desgraças pessoais não se elevam acima dos conflitos habituais da tragédia pequeno burguesa. São heróis do drama familiar e do conflito insignificante entre o amor do aristocrata pela pequena burguesa e a insidiosa intriga. Tanto o amor quanto a intriga são oferecidos em proporções mais caseiras, em dimensões ínfimas e domésticas.

A própria morte dos apaixonados, como ela é notável: morte pela limonada, veneno na limonada, eis o diagnóstico mais fiel, exato e agudo da peça.

Sua limonada é óbvia. Não a verossimilhança (poética, não cotidiana) dos personagens e situações, suas tiradas de limonada-adoçada, o desenvolvimento elementar e infantil dos acontecimentos, as rugas carminadas do sofrimento, o luto elegante e a fraqueza declamante. "Coração, brasão e espada" – eis o herói. A pequena burguesia virtuosa do amor familiar, tema que apenas começa a se engendrar e que tem orgulho de si mesmo.

Mas nessa limonada há veneno, e ele mata. Ele faz uso dos próprios defeitos da construção dramática para mostrar-se mais palpável e claro. Se insere no pungente quadro de violência daquelas fulgurações pré-revolucionárias de indignação e fúria que brilham nas cenas da peça. O período das dores e pressões a alimentou; a revolução próxima a saciou com eletricidade e conferiu-lhe a força de uma explosão; “contra os tiranos” está sua alma. Nela age justamente a indignação e a fúria, o ímpeto determinado, e não o enfraquecimento do sentimentalismo pelos humilhados e ofendidos.

É esse *pathos* predominante e invasivo, social e cênico e não a disposição das personagens dramáticas, não o padrão da ação que está no centro da atenção.

Eles são apenas as teclas, o toque nas cordas, o meio.

Tal é a natureza artística de todo drama romântico. Nele a representação só é importante como sinal e alavanca do sentimento. Nesse sentido, Schiller não tem rivais, sua habilidade de esculpir a faísca necessária a partir das cenas é genial. Suas obras são, antes de tudo, milagrosamente contagiosas e irresistíveis, como veneno.

Mesmo a saída do criado é, em Schiller, uma barricada cênica. Para ele, é indiferente o material da construção, a quem será confiada a execução da tarefa necessária: o que importa é a reação do autor e dos espectadores ao palco, e não a perfeição plástica. E isso domina toda a peça.

Os atores conseguiram cenicamente oferecer esse veneno na limonada, o sucesso junto aos espectadores é a melhor testemunha nessa peça em que a reação do espectador é tudo. Sem olhar o palco, apenas observando o público, é possível avaliar esse espetáculo.

Ferdinand está muito bem na interpretação de Zolotarióv. Seu quase passo de dança (que *pas* dramático!), o gesto arredondado, plasticamente melodioso e prolongado e a entonação

harmoniosamente medida. Aqui os papéis foram apropriados aos atores. O sofrimento moderado com nobreza, a sensibilidade racional, o fogo frio de Schiller.

E. Vassílieva (Luise) concentrou o sofrimento patético de todo o papel em uma nota patética, que é elementar, mas na qual reside a alma da obra. Não por acaso, Schiller chamou toda peça de Luise Miller. E a peça teve alma.

Em Wurm, não terá sido um equívoco Dolgov trazer para o primeiro plano a ópera externa, a mefistofelia morta? Wurm está mais próximo de um enxadrista do que do diabo. Na cena em que a carta é ditada (além do final mefistotélico) isso foi mostrado bem.

Lyzlov sofre tão frequente e intensamente em papéis dramáticos, que, no final das contas, se ele esquecerá de que é um ator cômico. O espectador já começa a se esquecer disso.

Mesmo a caricatura de Ventskóvski (marechal) é corajosa para o nosso palco, e, justamente por isso, ela é necessária, essencial. Mas a verdade na arte não se faz apenas com pinturas a óleo de campos e paisagens de cartões postais. Existe sal e pimenta.

*Falcões e corvos*¹ – novamente Intriga e Amor, mas não inspirados no *pathos* de Schiller e, portanto, desnecessários e sem cor. Por mais estranho que possa parecer, numa peça de Sumbátov tudo está encerrado e costurado mais habilmente do que em Schiller. Porém, embora o próprio protesto em Schiller seja indeterminado e confuso; embora seus heróis saibam somente ameaçar com espadas e morrer, mas não matar; embora ele tenha recebido o diploma de cidadão da revolução francesa, como amigo da humanidade, e o mérito da corte do Duque de Weimar; embora seu veneno esteja diluído na limonada, essa limonada mortal é, de todo

¹ Drama em cinco atos escrito em 1885 por Aleksandr Ivánovitch Iújin (1857-1927). Iújin (nome pelo qual ficou conhecido o príncipe georgiano Sumbátov) foi também um importante ator do Teatro Mályi de Moscou.

modo, mais afiada do que uma espada. Mas a história do roubo ao banco que crescera como fermento da pequena intriga e do amor vazio é artisticamente inútil e imprestável.

O único mérito: trata-se de um material cênico bastante aceitável nas mãos dos atores da geração de Sumbátov. No espetáculo eles se sentiam à vontade: Moskvín (Tiuriáninov) ofereceu uma cópia pálida-pálida do seu próprio Kretchínski; Kamiénskaia (mãe), grande atriz do cotidiano, esteve como se aparecesse nas pinturas de gênero de Makóvski; e mesmo Chein, ator de outro tipo, apareceu um tanto inocente e impotente no papel do amante em visita. Não é a primeira vez que Elvitch realiza bons desenhos cênicos. Seu Chtopnov é um canalha com grande esforço, uma nulidade com fagulha.

Uriel Acosta – A tempestade

L. S. Vygótski

O que é necessário para uma tragédia? Voz, voz e voz, disse Salvini. O que falta à Chein? Voz, voz e voz.

Eis o motivo pelo qual sua interpretação de Acosta¹ tem apenas um nome: nadsonomismo² cênico, um clássico desmagnetizado. Já na maquiagem, na primeira impressão, é uma espécie de Cristo de cartão postal.

Será que seus ombros suportarão a tragédia do rebelde Acosta, que demoliu os grandes mandamentos da fé fossilizada com a ousadia do livre pensamento e da dúvida? Pois este é o nadsoniano “meu amigo, meu irmão, meu fatigado e sofredor irmão” – nós o reconhecemos imediata e infalivelmente.

O diapasão completamente insignificante de sua voz, que se exaure e duas ou três notas; o timbre monótono, desprovido de qualquer força e enfraquecido na primeira elevação, a entonação psicológica miúda: nada disso condiz com o iambo heroico da tragédia.

Nossos atores são, em geral, capazes de pensar e até de sentir em cena, mas *desejar* lhes é estranho. Não são capazes sequer de querer. E, por isso, o esqueleto de todo o drama, sua ação transparente e sua contra-ação, o esqueleto de cada papel, sua super-tarefa volitiva, o esqueleto de cada situação cênica, seu pedaço volitivo que sempre sofre da doença inglesa, são raquíticos,

¹ *Uriel Acosta*, tragédia em versos escrita em 1847 pelo alemão Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878). Narra a história do filósofo judeu nascido em Portugal, que emigrou para Amsterdam onde foi perseguido por seu ceticismo e acabou suicidando-se.

² Referência ao poeta Semión Iákovlevitch Nádson (1862-1887). A poesia de Nádson guarda semelhanças com a de Liérmontov (no que se refere ao descompasso tipicamente romântico entre o indivíduo e a sociedade), bem como com a de Negrássov (no sentido de uma tendência cívica, ainda que não regida por uma doutrina muito clara).

suavizados. Mas a massa frouxa do espetáculo cai de modo disforme em pregas. E na tragédia clássica, em que a ação e a oposição estão geometricamente nuas, isso é nulo, vazio, vácuo.

Também Chein não sabe *desejar* no palco. Ele possui uma agitação cênica interior genuína, uma autêntica energia evocada; sua interpretação não se baseia na forma externa e em sua expressão, mas na interna. É assim, mas ouvimos claramente como esse sentimento se infla diante de nossos olhos, quanto há nele de pressão e esforço.

Eis de onde vem seu gesto nervoso sutil e seu movimento contorcido. E é evidente que o penoso jogo com o casaco – desenrolado e, depois, novamente enrolado – não criará nada.

Ele não está à altura do heroico. Em sua interpretação não há sequer sombra do *pathos*. Em sua fala não há nada que justifique os versos. Em seus sentimentos não há o frenesi da paixão.

Todas as outras interpretações mostraram também como a tragédia lhes é alheia. Este não foi um espetáculo alegre. Com exceção de Gadiétskaia (Judith), todos tomaram como regra ler os versos como se fossem prosa, ou como os leriam crianças. “Pessoas da Miasnítskaia”³ é a expressão comum de Stanislávski para tal interpretação do trivial na tragédia. Mas em Akiba (Lyzlov), “ao invés da sabedoria e da experiência, uma bebida insossa que não sacia”, enfraquecimento senil; também em De Silva (Neznámov) há a entonação do médico de província; e em Ruben (Ventskóvski) o tom e a prolongação da palavra do *dandy* do café decadentista. No entanto, não penso que se trate de um espetáculo completamente desnecessário. Com correções, essa leitura cênica é uma peça boa e necessária; é a música doméstica cantada em voz alta, em uma mesa comum; sua importância é estritamente educativa. Mas a poesia do teatro passou longe daqui.

³ “Eu mesmo cheguei a ouvir de K. S. Stanislávski que ‘as pessoas de hoje em dia da Miásnitskaia (rua comercial de Moscou), só são capazes de sentir os sentimentos da Miásnitskaia, não são capazes de interpretar uma peça que seja construída sob sentimentos elevados, por exemplo, uma tragédia de Shakespeare’. K. S. Stanislávski também me disse que ‘pode ser que as pessoas, depois de voltarem de uma guerra, consigam interpretar peças heroicas?’” Komissarjevskii, F. F. *Tvorchestvo aktiora e teoriia Stanislavskogo*. Disponível em: http://teatr-lib.ru/Library/Komissar_f/Tvorchestvo/.

Assim, seria possível concluir que essas pessoas da Miasnítskaia estão à altura somente d'*A grosseirona*, a qual, de quatro atos, somente um se passa com aperitivos e vodca, nos demais os personagens almoçam, de modo que, esse bom espetáculo é o que eles têm de melhor. Não fosse por *A tempestade*⁴. Um excelente espetáculo.

Nesse impressionante drama, o cotidiano da “vida amarelada” é condensado até o fantástico, os acontecimentos e as imagens, até o símbolo. A fala selvagem da peregrina, o delírio da senhora meio louca, o Geena popularesco na parede, o para-raios de Kulíguin, todas as palavras: tudo aqui respira uma única tempestade e eletricidade.

Stopórina conduziu por todo drama a bela infelicidade de Katerina, sopro e sombra da *Tempestade*. Lá vai ela a um encontro amoroso como se fosse ser executada. Lá vai ela à execução, ao redemoinho, como se atendesse ao chamado do amor.

Toda fascinação do amor mundano, que segue o caminho da morte, soou nas canções maravilhosas do seu discurso. Ela soube proferir os discursos da luxúria apaixonada, as palavras do amor angustiado. E há uma tal imaterialidade icônica, ensimesmamento e transparência angelical da alma. Não por acaso, o mais talentoso diretor russo criou *A tempestade* como um ícone russo⁵. Não por acaso, Stopórina fez de toda a poesia da canção popular uma tela para o desenho de sua entonação. Esse é o verdadeiro domínio do discurso cênico. O cotidiano, o histórico ficou em segundo plano, já o eternamente feminino da alma russa, de Ostróvski até Akhmátova (sim, até Akhmátova) – deixe o amor, como uma lápide, pousar em minha vida⁶ – ressoou como uma epígrafe para todo o papel.

No entanto, eis o que é mais notável. Kulíguin, o cômico artífice do impossível, diz maravilhosamente que é necessário admirar a tempestade, como uma aurora boreal, como um cometa, e que somente a inteligência obscura vê em tudo apenas sinais do terrível. Stopórina

⁴ Drama em cinco atos de Aleksandr Ostróvski (1823-1886).

⁵ Referência à montagem de Pável Pávlovitch Gaidebúrov (1877-1960) de 1909 no Teatro Peredvíjnoi.

⁶ Citação do poema “Confusão” de Anna Akhmátova (1913).

tornou isso claro. É possível admirar sua Tempestade. Esse elemento de amor e morte, transformado em beleza, não ofuscado, mas reforçado e enfatizado pelo quadro da vida. Quão frequentemente suprimem esse elemento em Katerina com o terror, a piedade e o peso obscuro do tormento sem sentido. Em sua morte, apontou Dobroliúbov, existe algo de encorajador, renovador, iluminado, e isso naturalmente é resultado da imagem cênica e não do envenenamento da vida.

E todos os outros interpretaram com certa elevação superior ao habitual.

Boris não estava à altura de Venetskóvski. Sua fala já esconde por si só ruptura e sofrimento – no final das palavras ou frases – sinal fiel do nosso decênio. Já Vassílieva, como Varvára, conferiu uma excelente sombra à Katarina. Junto do parceiro Dolgov, do leve e audacioso Kudrach (ele está sempre à sua altura), ela criou, a partir do amor bocejante e tão simples, um fundo necessário e fiel, encoberto de canção.

Só mais uma coisa. Alguma elevação precisa existir tanto para os personagens cômicos, como para os episódicos na tragédia ou no grande drama. A tempestade transbordou por toda peça, em cada ponto dela. Eu já escrevi uma vez e não me canso de repetir: à tormenta, à areia, como pássaros.

Fraque bem costurado¹

L. S. Vygótski

Esse excelente enredo sobre um habilidoso alfaiate, um aprendiz que chegou a alto oficial graças à roupa de outro, percorreu um longo caminho dos contos árabes até a comédia atual. Não surpreende que ele tenha conseguido rebaixar-se e mostrar-se apropriado para a dramaturgia barata. Dessa vez ele foi interpretado como sátira de costumes. O centro das atenções passou do enganador talentoso para aquele ambiente, no qual um fraque bem costurado é o caminho direto para se tornar ministro. Mas que sátira pobre e infeliz sobre a plutocracia judaica, que humor inútil, emprestado de um chiste e impiedosamente estendido, monótono. E tudo isso generosamente temperado com os chistes mais grosseiros, baixos, banais e trocadilhos vulgares.

Assim interpretaram. De modo pesado, grosseiro, indolente, com um grito desagradável e um tom vulgar. Em cada tensão, dez *puds*². E quanto ao sotaque exagerado, francamente inclinado à afetação? Praticamente só Zolotarióv (Meltser) interpretou. Seu caminho de aprendiz a ministro evoca somente uma objeção decisiva: não há metamorfose, transformação, truque, fraude, a interpretação não se duplica o tempo todo, como deveria, é comum e monotônica. No entanto, no palco cria-se também o incomum, e nisso está a chave da comicidade. Por esse motivo, Zolotarióv colocou em seu aprendiz uma tolice e insignificância desejável, já a genialidade cômica do enganador não existiu. Mas foi pensado engenhosamente e bem realizado, de forma um tanto cinematográfica (técnica e estética da tela), com uma

¹ Drama de 1908 escrito pelo autor húngaro Drégely Gábor (1883-1944). O título original é *Szerencse fia* (O filho da fortuna).

² Medida russa equivalente a aproximadamente 16,3 kg.

interpretação à Linder, mas sem sua comicidade fulminante, cada gesto e entonação foram um pouco prolongados.

Todo restante não teve aquele tom que compõe a música da comédia. De modo geral, o tom é o aspecto mais fraco do nosso teatro. Eis sua fórmula: cada um por si e o ponto por todos. Parece-me que os atores não escutam uns aos outros. No dueto, mesmo o tom geral não é tudo. O engraçado está no tom e somente no tom. A piada gosta do leve, do sutil, já o besteiro de óculos é insuportável.

Em geral, soa particularmente terrível para nós o assim chamado *à parte*, a observação para si mesmo, o pensamento mudo. Não seria exagero dizer que nisso se apoia a comédia, assim como a tragédia no monólogo. Entre nós tanto um quanto o outro são transmitidos na sala de espetáculo, são comunicados ao público, quando o ator literalmente vira-se de lado, com um tom acentuado. O que se obtém é a fala, a tirada, a declaração, o anúncio. Contudo, essa é uma fala para si, a voz sem som do pensamento, o silêncio que ressoa, sons mudos. No manual aparece o clássico *à parte* de Davydov no papel do prefeito, olho no olho com Khlestakóv, mas com um tom e gesto empalidecidos e sem som, que levam o espectador à nova, incrível convenção teatral, que faz ressoar até os pensamentos, mas de forma completamente diferente da conversa. Enquanto a técnica elementar do monólogo e do *à parte* não for encenada, as portas da tragédia e da comédia estarão fechadas a sete chaves para nosso palco.

No geral, a costura do fraque está mais ou menos, não muito boa, já no próximo espetáculo, *O discípulo do diabo*, a linha branca era visível, ele estava pronto somente para a prova. É tudo tão cru que não sabemos se ficará bom ou ruim, como nos primeiros ensaios, quando os atores ainda não dominam o texto. É um tanto constrangedor escrever que não é certo andar sem terno e que nem todo decoro é desnecessário mesmo entre pessoas muito próximas.

A estreia de *Os rebeldes* ainda está por vir. O espetáculo simplesmente ainda não foi terminado.

O filhote da águia – O discípulo do diabo

L. S. Vygótski

O romantismo sem graça e o pequeno heroísmo de Rostand em *O filhote da águia*¹, ainda assim, esconde em si algo de mágico. De Sarah Bernhardt até o último amante, todos os intérpretes sabem que a tarefa simplória do papel é fazer o público se apaixonar. Eu diria que o *pathos* dela, seu coquetismo cênico, não é mau ou engraçado, mas antes encantador e passageiramente vazio.

Essa história do doente e sonhador filhote da águia, do filho do grande Napoleão na cela da corte austríaca, respira a poesia da fragilidade, o encantamento da exaustão e da impotência, pode-se gostar dela como "é possível, às vezes, apreciar uma dama tísica"². Não se deve, de modo algum, interpretá-lo como se fosse um *Hamlet*, como fazem ocasionalmente. Nela tudo é estranho ao trágico. A própria impotência e destruição são, na tragédia, força e triunfo. "Tu elevas meu espírito, subvertendo-me": essa fórmula do herói trágico é virada do avesso por Rostand, ele subverte o espírito do herói, elevando-o.

Por isso, nesta brilhante e hábil peça, não existe nada verdadeiramente excelente. Mas o costumeiro sabor adocicado e sentimental do melodrama é realmente habilidoso: "e lágrimas, e devaneios, e o veneno deleitoso dos lábios"³. Assim é o último ato, quase todo, em que uma comovente morte é salpicada pela água de rosas de um berço infantil.

¹ *L'Aiglon*, drama em seis atos escrito em 1900 pelo poeta e dramaturgo francês Edmond Rostand (1868-1918), conta a história de Napoleão II (filho de Napoleão).

² Citação do poema *Outono (um fragmento)* de Púchkin, escrito em 1833 e publicado postumamente, em 1841.

³ Citação de *A princesa longínqua* de Rostand.

Zolotarióv no papel do Filhote da Águia mostrou uma interpretação séria, pensada e certamente boa, e garantiu o sucesso do espetáculo. Ele está à altura do pequeno heroísmo. Na linguagem dos tipos teatrais, ele é antes um amante do que um herói. Existe coquetismo cênico nele, tanto nos dedos quanto no tom. Ele tem melodia na voz, liberdade da dança no passo e sentimentalismo. Falando estritamente, esses são os elementos da interpretação feminina: fazer o público apreciar, e quão estranho é ver seu partido com Radiénka, cuja peculiaridade reside naquela incomum seriedade cênica, introspecção masculina, que não tem tempo para ser atraente e charmosa devido ao seu desdém patético pela beleza: de que lhe serve o paraíso com o qual todos sonham.

Mas isto é apenas um comentário. Agora falando sério: eu compreendo aquele que disse que *O filhote da águia* deve sempre ser interpretado por uma mulher, e Zolotarióv atuou como uma mulher. Desta vez isso é obviamente um grande elogio. Foi bom e agradável assistir a esta interpretação não apressada, *substanciosa* e significativa até nos detalhes. É apenas cansativo ver o papel correr sem sair do lugar, não posso expressar de outro modo a costumeira mesmice, laconismo e imobilidade da imagem. Sem dinâmica, sem clímax, sem a dramaticidade elementar. Só se consegue saber qual ato está sendo encenado pela memória ou talvez pelo texto, pois a interpretação do quinto ato é igual à do primeiro. A interpretação é como a maquiagem: o ator aplica ainda no camarim para durar a noite inteira. Porém, uma nota não faz música, mesmo a mais expressiva delas. De fato, até o figurino ocasionalmente muda algumas vezes durante o espetáculo.

Eu penso que o responsável por isso seja aquele sistema de ilustratividade cênica, para o qual nossa interpretação frequentemente é conduzida. Em vez de interpretar, o ator ilustra, desenha, por meio do gesto e da entonação, o texto, o sentido das palavras. Por exemplo, em *O filhote da águia*, Zolotarióv, ao pronunciar os versos sobre como ele para repentinamente o

cavalo a todo galope, ele ilustra isso pelo próprio tom da fala: a palavra primeiramente ganha velocidade e passa a galopar, de repente, na palavra "parar", a voz para, exatamente como o cavalo, no meio da frase. Ou quando, ao referir-se a si próprio como filhote da águia e falar sobre asas, ele realiza um movimento de asas com os braços.

Volkónski, que deu um diagnóstico preciso desse tipo de interpretação, escreve sobre a atuação de Khlestakov: quando o ator, depois das palavras “A senhora nem queira imaginar. Sirvo, por exemplo, melão”⁴, faz uma pausa e, ao juntar os dedos indicadores, afasta-os em forma de arco e aproxima-os embaixo, representando, por meio desse contorno elíptico no ar, um melão, com esse gesto ele dá a si mesmo nota zero pelo comportamento. De fato, Zolotarióv cuidadosamente desenha esse melão também em *O inspetor geral*. Entretanto, o gesto cênico não se arrasta atrás das palavras, mas as antecipa, como o relâmpago antecipa o trovão, não ilustra o sentido lógico e material, mas comunica ao texto o sentido psicológico e espiritual. A interpretação "com quadrinhos" explora um desenho totalmente psicológico do papel e seu estilo. Eis os motivos de todos os autores. Em *Fraque bem costurado*, Khlestakóv, assim como em *O filhote da águia*, ecoa o tchinóvnik de Petersburgo.

Assim também Volkhóvskaja (Marie-Louise) ilustra a majestosa dama. Mas, de fato, mesmo uma grande dama, até a mais verdadeira, sente algo e nem sempre da mesma forma, já a duquesa de Parma (seu nome Violeta representa todo um aspecto de *Filhote da águia*, justamente seu aspecto violáceo) foi uma pretensa dama. Quanto a Metternich, nós o reconhecemos pelo texto, de modo algum pela interpretação de Dolgov, que também se fazia de importante, se vangloriava, se inflava, o que somente fortaleceu o tom líquido da interpretação e quase levou ao cômico no final. De fato, eu me refiro aos atores para os quais algo é dado no palco, e dos quais é possível pedir mais do que trechos de ilustração.

⁴ Conforme tradução de Arlete Cavalieri (GÓGOL, N. *Teatro completo*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 104).

*O discípulo do diabo*⁵ é uma forca com música. Aquele que enforca convida o enforcado para o café da manhã; sobe na forca, como se subisse num banquinho para afundar mais os cravos, joga a corda como se fosse uma gravata. Isso é tão parecido com o melodrama, como a ciência com a ópera, ou a paródia com o original. Todas as inverossimilhanças cênicas são acentuadas e expostas de modo engraçado. É preciso justificá-las com uma interpretação igualmente inesperada, exagerada, adornada, mas os corvos e falcões da entonação e dos textos, essas aves de rapina, aniquilam-na, mesmo as mais cotidianas. Até os melhores papéis foram interpretados assim. Somente Neznámov apresentou um verdadeiro general de melodrama, um desenho condensado, unilateralmente proeminente, sublinhado. Acredito, no geral, que o verdadeiro sentimento do estilo e da criação da totalidade do papel encerra-se no seu autêntico fazer artístico, na disposição e tranquilidade cênica, mesmo com a não variedade de sua interpretação. Em cada minuto, ele sente todo o papel e vive no nome daquele que interpreta.

Pela primeira vez Cheftel atuou bem. Seu idiota foi feito de modo teatral. Ele não realiza movimentos impossíveis (ou seja, simplesmente mal aprendidos e artificiais), não tem a fala neurastenicamente afetada de outros papéis. É possível que o ator tenha encontrado o caminho correto.

⁵ Peça de George Bernard Shaw, escrita em 1896.

2.4 CRÍTICA TEATRAL – O teatro judaico de Rubin

Teatro Judaico. Silva. A mensh zol men zein.

L. S. Vygótski

A montagem de *Silva*¹ é ótima no que se refere à montagem cênica. O primeiro ato (teatro-cabaré, com palco e camarote) fez uso de um pequeno espaço cênico com rara inteligência para nosso palco, sem um amontoado absurdo. No estilo de opereta, ela é impecável (embora pobre) até para um palco grande. Quanto à atuação, toda aquela bobagem lírica, aquelas futilidades de dança, os vocais, na maior parte, também eram inúteis, os detalhes cômicos, tudo isso não recebeu aquele brilho do gracejo, do desembaraço, do divertimento, da elegância, que justificam o inútil e o fútil. A bobagem era um tanto pesada; pesava sobre todos. Silva foi muito judeificado: de repente notas e entonações, típicas das canções e da fala judaicas, do cotidiano e da sinagoga. Quase não existe entre nós esse estilo abstrato de fala, que não faz saltar aos olhos as cores nacionais e que exige em qualquer palco um repertório não cotidiano, em geral, e estrangeiro, em particular.

Já *A mensh zol men zein*² é uma pseudocomédia, um pseudomusical judaico disparatado. Aqui se brinca com mais desenvoltura e vida com o tema da fidalguia e da nobreza humana – e novamente os inevitáveis Grodno e América, somente em seus aspectos cômicos. Contudo, o material lírico da dança e das canções cotidianas judaicas também não foi utilizado em toda sua extensão. Em tais obras são ruins, em geral, tanto os motivos sérios quanto as cenas: é preciso

¹ A opereta em três atos *Die Csárdásfürstin* (1915), do compositor húngaro Emmerich Kalman (1882-1953), ficou conhecida como *Silva* na União Soviética, onde foi bastante popular e rendeu versões cinematográficas, como a de 1981, de Yan Frid (Iákov Borukhóvitch Fridland).

² Opereta de Arnold Perlmutter (1859-1953) e Herman Wohl (1877-1936) com libreto de Anshel Schorr (1871-1942). O título em ídiche significa “É preciso ser homem”.

encontrar para eles o tom e o estilo especial que os justifique no mar de disparates, mas eles são realizados entre nós de maneira simples como no drama, só que mais pálidos, com atuação insuficiente, sem o tom completo – como num ensaio.

Lilina (Dina e Silva) mostrou uma voz agradável nas canções e nas falas, a força necessária do lirismo no sofrimento e no amor de opereta, e uma lentidão, mesmice e seriedade excessivos para uma opereta.

Rosental (Boni e Berele) é um bom tolo de opereta com improviso – desembaraçado, embora um pouco atrevido, esperto e espirituoso, mas aparentemente em uma só nota.

Merenzon (Kvatch) é melhor em operetas do que no drama; tocou com verdadeira comicidade a corda cotidiana do seu papel. Klebanova (Zelde) é uma boa atriz do cotidiano que não faz a transferência necessária dos trilhos do drama para os trilhos da opereta.

Primeira andorinha. O dibuk¹ na montagem de Rubin

L. S. Vygótski

Palavras de aprovação e satisfação com as ideias em relação a esta montagem já foram ditas em nossa imprensa. A intenção do diretor também foi revelada. A montagem foi considerada a mais interessante de toda a temporada. Realmente, é verdade. O simples fato de *a montagem como tal*, como forma teatral, ligada a um novo efeito sobre o espectador, como uma tarefa do estilo, suscitar debates: isso, por si só, constitui um evento em nosso teatro.

Resta-me examinar as híbridas e confusas impressões puramente teatrais desses procedimentos, novos para o nosso palco, de interpretação e montagem. Qual o significado e o valor estritamente teatral deles?

Antes de tudo, separarei em algumas palavras toda casca, a pele, o lixo acidental, a densa e espessa camada depositada sobre o espetáculo.

Todo o grão.

Um “taírovismo” de terceira categoria, sequer de primeira mão, soava e às vezes aparecia no palco como paródia. A tentativa cênica de recontar o Habima² com suas próprias palavras soou como um relato em primeiro grau; foi escrupulosa, mas torturante. O esperto amadorismo alemão-judaico de Granóvski, atascado entre Reinhardt, Taírov e Chagall, o camarismo judaico, multiplicado pela insignificante fração da nossa técnica cênica, reduziu-se a nada e despencava do 1 ao 3 ato mais rapidamente do que uma marcha alemã. Tudo isso

¹ Peça de Sch. An-Ski escrita no começo da Primeira Guerra Mundial. Dibuk é o nome dado à alma errante de um morto, que pode manifestar-se no corpo de um vivo. Na peça de An-Ski, Lea e Hanã se amam, mas tem sua união impedida pelo pai da moça, Sender, que pretende casá-la com um noivo rico. Hanã morre e seu espírito é incorporado por Lea, que enlouquece e morre.

² Teatro judaico de língua hebraica fundado por um grupo de jovens em Bialystok (Polônia) e transferido para Moscou em 1918, onde, sob a direção de Vakhtágov, se tornou um dos quatro estúdios ligados ao Teatro de Artes de Moscou. *O dibuk* foi montado pelo Habima, em tradução para o hebraico feita por Bialik, em 1921.

esteve tão intrinsicamente misturado e confuso, tão fortemente temperado com o simbolismo provinciano de “A vida de um homem”, com o naturalismo inesperado, o mais ingênuo disparate, a opereta judaica, que a *mistura* ficou com duvidosa limpidez, transparência, clareza e pureza de estilo.

Refiro-me à abordagem grosseira e incompatível com o estilo elevado (resíduos na mistura!) da figura do Meszulach (mensageiro), motivo exclusivamente decorativo e platônico, transformado na figura do impotente mujique judeu. Sender (pai), tzadic³ e Lea também foram incompatíveis. O tzadic falava e se comportava, em geral, como se estivesse em casa. Sinto dizer que se eu tivesse visto somente o terceiro ato, e não tivesse sido avisado verbalmente, não seria capaz de saber do que se tratava e como havia sido pensado o espetáculo.

Para encerrar o assunto, digo por fim: o estilo que Rubin emprega no palco exige uma enorme técnica cênica contemporânea (interna e externa) do gesto, do movimento e da voz.

Nem é possível falar sobre a técnica do som: ela é impossível mesmo na pior das peças. Uma espécie de mistura líquida, um mingau de sons indecifráveis, péssima dicção, particularidades de dialeto, total inexistência de vogais corretamente pronunciadas.

Como resultado, o desenho tônico, sonoro de todo espetáculo, de cada papel, de cada frase foi quase inteira e insuportavelmente ofensivo.

Mas mesmo assim: bravo, Rubin!

Aquilo que ele procura fazer é uma tentativa de dominar a nova linguagem teatral; o valor é calculado, é claro, conforme aquilo que se pode dizer, expressar nessa linguagem. A arte nova, que queira dizer uma palavra nova deve, antes de tudo, dominar a nova linguagem. Aquilo que se arrastou até nós é um eco distante dessas buscas pela nova linguagem teatral. Qualquer forma artística, inclusive a teatral, é essencialmente uma linguagem. Ainda que ela

³ Homem justo, santo. “Título concedido aos judeus que se distinguem por sua devoção e especialmente aos rabis hassídicos” (cf. GUINSBURG, J. *O dibuk*: lenda dramática em quatro atos. São Paulo: Brasiliense, 1965).

não seja compreendida por todos imediatamente (pode acontecer que a montagem não atinja o espectador, que esse processo precise ser facilitado), o simples fato de que ela nos afasta das preferências da cultura secular e do espírito judaico do shtetl do século passado, da poesia do shtetl em direção ao espírito da contemporaneidade justifica-a plenamente. Aqui, a careta, o gesto convencional, estilizado é mais apropriado do que a mímica. Na montagem de Rubin, o quarto do segundo ato é excelente, a abertura da parede na casa do tzadic, o fingimento escasso e invisível, com seus apertos de mão e beijos ilusórios. Pela primeira vez o grupo foi abordado como um todo teatral, como no caso da composição dos três batlanim⁴ no primeiro ato. É ótimo o arranjo da cena do segundo ato entre o noivo e o professor.

No geral, esta é a “estética do feio”, o estilo do grotesco, que une o estranho e o engraçado, o baixo e o elevado, a agudeza contraditória da caricatura trágica. O que é um gesto estilizado? É um gesto abertamente teatral, submetido ao estilo, não à verossimilhança psicológica ou cotidiana, pois o ator deste teatro interpreta não uma personalidade que o autor representou, não uma pessoa viva, mas uma imagem cênica, criada por ele mesmo, que não se funde com ele, não se dilui nele, mas permanece o tempo todo acima dele. Ainda que o humor não seja profundo e as imagens sejam imperfeitas, a própria tentativa de criar um novo sistema de interpretação, um novo teatro, que saiba interpretar as imagens cênicas e sua relação com ela, tem enorme valor. *O dibuk* não é um material apropriado para isso. No geral, seu valor é pouco maior do que zero. *O dibuk* não faz uma primavera teatral. Mas nós precisamos desta primeira andorinha⁵, precisamente enquanto ela está sozinha, e, quem sabe, a primavera não vem logo atrás dela, dessa andorinha que quase congelou no caminho, mas chegou.

⁴ Batlan (pl. batlanim): homem que se dedica ao estudo religioso e à sinagoga e vive da caridade da comunidade. Tem também o sentido de pessoa indolente (cf. GUINSBURG, J. *O dibuk*: lenda dramática em quatro atos. São Paulo: Brasiliense, 1965).

⁵ Referência a duas expressões russas: “primeira andorinha”, que indica os primeiros sinais de algo novo; e “uma andorinha não faz primavera”, que tem o mesmo sentido da expressão em português (apesar de dizermos “verão”, ao invés de “primavera”, em *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, fonte de tal provérbio, tem-se “primavera”).

Teatro Judaico. A feiticeira¹ – Dos ferblonzele cheifele

L. S. Vygótski

Hoje em dia Goldfaden² está na moda. Nossas velas pegam os ventos do teatro teatralizado, limpo, não cotidiano. O princípio da arte teatral com valor em si mesmo e autônomo em relação à literatura, ao cotidiano, a todo tipo de representação da vida: essa é agora a posição mais avançada. É natural que muitos, com amor, se dirijam para trás, para o passado, pensando no futuro: lá, nas formas anteriores, primitivas, rudimentares dessa arte, eles encontram o teatro puro, ainda não dominado por ninguém, o material nu do teatro como tal. A partir de lá, eles esperam dar um salto mais fácil e direto para o teatro da atualidade e até para o do futuro. Assim é Goldfaden.

O ponto de apoio para o salto em direção ao futuro é duvidoso. Apesar de toda a pureza e integridade evidentes de sua natureza, o teatro de Goldfaden evidentemente nos apresenta não uma *teatralidade* pura, mas o mais puro *teatralismo*, ou seja, formas de arte não organicamente belas, apesar de primitivas, como uma canção popular, mas uma mistura mecânica de elementos heterogêneos, frequentemente de grande valor, às vezes insignificantes e vulgares.

*Balagan*³, certamente, não é uma expressão ofensiva no teatro. Trata-se de um teatro puro em seu embrião. Mas o “balaganismo”, assim como o teatralismo, é intolerável, e está para

¹ *A feiticeira* (1878), opereta de Abraham Goldfaden.

² Abraham Goldfaden (1876-1908) poeta, dramaturgo, diretor e ator judeu nascido na Rússia. Autor de cerca de 40 peças, é considerado o pai do teatro judaico moderno.

³ Balagan refere-se a um tipo de tenda existente nos parques de variedades. Em tais tendas “se haviam conservado as tradições do teatro popular medieval e de onde ele [Meyerhold] extraía importantes conceitos para a concepção de seu teatro”. (Moschkovich, D. in: MEYERHOLD, V. E. Do teatro. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 26).

o *balagan* e para o teatro, assim como a vulgarização está para o popular. Trata-se de uma distorção, de um desvio mórbido, um tumor no teatro.

Contudo, o teatro de Goldfaden, que passa pelos ápices da arte contemporânea, pode despertar um indubitável interesse. Eu acredito que, à luz dos quadros de Chagall e com a refinada técnica teatral contemporânea, é possível ver muito *através* de Goldfaden – tanto no sentido do folclore quanto do teatro judaico puro.

Entendo que, se os atores de Goldfaden estivessem vivos em algum lugar, se fosse possível restaurar em toda completude, como um teatro antigo, os espetáculos de Goldfaden, isso apresentaria o mais vivo interesse histórico e científico.

Mas o ator judeu provinciano contemporâneo, que passa por Gordin e Asch⁴, que perde o brilhantismo e a variedade da teatralidade, que nada adquire em troca – o que ele pode dar a Goldfaden além de tédio, tédio e tédio?

Um *balagan*, representado por uma sala de jantar burguesa com um samovár e a foto do avô na parede, já não é um *balagan*.

Pois é assim que Goldfaden tem sido representado entre nós, sem o brilhantismo exagerado, a substancialidade crua e o humor da comédia popular. As máscaras teatrais da Feiticeira e de Gotsmakh apresentam personagens postiços quase à moda de Gordin. Pequenas lâmpadas, lantejoulas, miudezas. Não há nem sombra de um teatro de praça. A velhinha bondosa e um pouco surda, com voz e modos masculinizados (tradicionalmente o papel é interpretado por um homem) no lugar da feiticeira teatral (Rubin), o cômico administrador da fazenda no lugar do tolo da praça – Gotsmakh (Merenzon). O inacreditável, o improvável foi encaixado no modelo teatral de nossos dias. Essas figuras fazem par com as máscaras da

⁴ Jacob Mikháilovitch Gordin (1853-1909), dramaturgo russo, importante para a introdução do naturalismo e do realismo no teatro ídiche. Sholem Asch (1880-1957), romancista, dramaturgo e ensaísta polonês.

comédia italiana: o Arlequim, o Pantaleão. Então, será que vale a pena fazer tudo isso para montar uma bobagem longa absolutamente não justificada?

*Dos ferblonzele cheifele*⁵ é uma história banal e virtuosa de um cordeiro desgarrado, uma mulher pecadora, nos limites da apoteose da prosperidade e da vida celestial dos proprietários rurais judeus.

É representada de tal forma que o gostinho vulgar desse sonho pequeno burguês, sobre o judeu com o chicote, foi sentido de forma especial. O plano da montagem tem o esplendor barato e pobre de todo tipo de tranqueiras: calças brancas, pequenas lâmpadas, um tablado que cobre metade do palco e da cena; a interpretação dos “senhores magníficos”. Rubin, por exemplo, é um talentoso artista no episódio típico (em *O dibuk*, por exemplo, ele interpreta três papéis e não é possível reconhecê-lo, em um deles está absolutamente maravilhoso), mas seus amantes de opereta têm a graça distinta do protagonista provinciano desembaraçado – ah! é um Chaliapin barato, sem a voz de Chaliapin.

E isso dá o tom a todos, predomina. São cômicos Kajdan no papel do enfermeiro e Ebengolts como Khane-Pesel, mas o traço indelével da grosseria, da vulgaridade ainda é intensamente gritante, nervoso e absolutamente, absolutamente desnecessário.

É preciso sair para outro caminho.

⁵ Trata-se da canção ídiche *Di Balade funem Farloyrenem Shefele*, de Itzik Manger, sobre um pastor que perde um de seus cordeiros.

Teatro Judaico. Bar Kohba¹ – Der Yeshiva Bokher²

L. S. Vygótski

Uma semana de montagens insignificantes. A homenagem a Rubin despertou perplexidade e desejo de passar pelo espetáculo sem observar em profundidade e sem examinar com atenção. Em *Bar Kohba*, sem dúvida, apesar de toda inutilidade desta opereta histórica (a opereta judaica não se satisfaz com o chiste, ela quer ser farsa e tragédia ao mesmo tempo, com um pouco de filosofia doméstica e de sinagoga), há algo que poderia torná-la aceitável em nosso repertório.

Bar Kohba não é, pelos fatos históricos, apenas um guerreiro e um revolucionário contrário à opressão romana e contrário à filosofia de vida nacional-religiosa, ele foi tratado naquela época, mesmo por Goldfaden, como figura ativa e revolucionária da nova geração, contra a tradição. Na história do teatro há a informação de que a proibição do teatro judaico na Rússia estava ligada justamente a essa peça. Nela foi observada uma “deslealdade”, uma orientação contra o governo. Assim essa peça viveu e entrou na consciência como um lamentável receptáculo da alma revolucionária de luta e protesto.

¹ Simon Bar Kohba liderou o movimento contra o império romano em 132. A revolta estabeleceu o estado independente de Israel, comandado por Bar Kohba até 135. Na peça de cinco atos, escrita por Abraham Goldfaden (1840-1908) em 1883, segundo Seth Wolitz, o autor buscou recuperar a memória perdida da soberania judaica por meio do resgate da imagem de dignidade e nobreza desse herói militar (cf. *Forging a hero for a Jewish stage: Goldfaden's Bar Kohba*, 2002, disponível em http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1010).

² *Der Yeshiva Bokher* (*O estudante da Ieshivá*), adaptação de *Hamlet* feita por Boris Tomachévski (1866-1939). Tomachévski, ator e cantor nascido em Kiev, emigrou para os Estados Unidos em 1881, onde tornou-se importante figura teatro ídiche.

Porém, tudo isso precisa ser encenado não de modo sério e longo, mas breve, e como chiste. Tudo permite tratar esta peça como um chiste cênico, como uma narrativa de bufonaria – nela a mentira é uma alusão, uma lição para um bom rapaz³ – eis seu estilo. Nela há uma mentira, uma alusão e uma lição. Castelos de cartas, calabouços, personagens, espadas e movimentos são criações de uma consciência e de uma fantasia infantil e ingênua. Ah, como Goldfaden amava fogos de artifício mais do que tudo no mundo e no teatro. É preciso entrelaçar os fios heroicos da alusão no tecido jocoso da bufonaria sincera e do pesquisador ingênuo da lenda histórica, interpretada precisamente como *falseamento*. Como soam bem no palco as espadas de madeira quando elas são explicitamente de madeira e apenas interpretam o aço.

O segundo espetáculo é “o Hamlet judeu”, *Der Yeshiva Bokher*. Ele é bastante característico da cultura do shtetl judaico. Autor de um ensaio crítico, o Belínski judeu, poeta que rimou duas linhas sobre o sofrimento do povo, é o Negrásov judeu. Na literatura, esse procedimento é muito legítimo e não somente judaico. Se Turguêniev foi capaz de enxergar Rei Lear na estepe russa e Hamlet no distrito de Schigróvski, por que não existiriam também Lear e Hamlet judeus? Além disso, Hamlet há muito tempo foi trocado por “hamletzinhos”. Mas esse “hamletzinho” é dos mais intoleráveis. Apesar de toda a intolerabilidade de seu verso de madeira e de sua inutilidade, ainda é possível *imaginar* Bar Kokhba no palco contemporâneo, já esse Hamlet não se pode nem imaginar. Ele nos faz retroceder cem anos, isso nem chega a ser ridículo, mas simplesmente sufocante, falta ar para respirar. E se até a prata antiga possui aspecto um tanto ridículo e antiquado aos nossos olhos, então como aceitar e receber esse guarda-roupa da bisavó totalmente empoeirado? As roupas se desgastaram, e está bem. Já o comissário de polícia no papel do bom e justo destino que resolve a tragédia, não seria para qualquer gosto mesmo no tempo antigo.

³ Citação do conto *O galo de ouro*, de Aleksander Púchkin: “Сказкаложь, давнейнамёк! / Добрым молодцам урок”.

Quanto aos atores, nenhum desses espetáculos dá motivos para falarmos deles. Espetáculos imprestáveis apagam, rebaixam, reduzem a nada atores que de forma alguma são imprestáveis. Cada vez mais se acumulam impressões dos traços e dos pequenos indícios da interpretação de cada um deles, e esperamos avidamente a ocasião e o motivo para transformar essas impressões em palavras de um comentário e de uma resenha crítica. É raro eles fazerem rir, mais ainda emocionar. Às vezes, parece, ouvimos como alguns deles se sufocam nesse repertório; quase todos estão internamente desconcertados na interpretação.

Como atores, os mais inteligentes são infelizes, esses Pobres Diabos⁴ judeus. No sentido humano, eles despertam profunda pena, mas no sentido teatral, aquilo que agoniza tem de ser eliminado o quanto antes, já o que nasce tem de cortar o osso da gengiva. Tanto um quanto o outro surgem da dor viva, mas ambos são necessários. Algo está acontecendo no teatro judaico, em todo caso os atores sentem dor e o espectador reconhece isso.

⁴ Referência ao personagem da peça *A floresta* (1870) de Aleksandr Nikoláievitch Ostróvski (1823-1886). *Nestchástlivtsev* (Pobre Diabo) é adotado como nome artístico pelo personagem Guenádi, um pobre ator itinerante.

Teatro judaico. Homenagem a S. I. Eidelman¹

L. S. Vygótski

*Di Puste Kretshme*² é uma peça daquele período do modernismo judaico, no qual frequentemente se escuta Przybyszewski³ e Andréiev. A peça retrata o lúgubre e o terrível, os enigmas e os elementos sombrios da vida; seus verdadeiros heróis são diabos na alma, nos olhos, no coração humano. Naturalmente essas peças procuram o teatro impressionista e simbolista, que, em essência, equivale ao teatro russo convencional dos tempos de um Meyerhold iniciante. Abismos escuros, fossos guardam os caminhos do amor humano, eles se escondem atrás de paredes frágeis e, de repente, pegam fogo consumindo a taverna vazia. E a alma humana, para o autor, é essa taverna vazia para o caos antigo, as forças inconscientes, noturnas e escuras do espírito. Mas essas são as fraturas evidentes do decadentismo judaico.

Interpretá-lo é difícil. A mística do cotidiano de Maeterlinck, a mística da galinha preta, interpretada pelo teatro cotidiano judaico, ecoa certo toque cômico.

Mas Eidelman salva Maite. Com uma atuação purificada, enobrecida e estritamente reservada, quase seca nos procedimentos, ela consegue criar uma representação admirável e convincente sobre essa meio menina meio feiticeira. O jogo de contrastes, a passagem de um polo para outro e seu equilíbrio constituem uma indubitável maestria sentida e realizada.

¹ Sofia I. Eidelman fez parte da companhia teatral Kunst-Vinkl de Kiev. Trata-se de um dos principais teatros judaicos da Ucrânia, que existiu de 1922 a 1928 (quando passou a chamar-se Primeiro Teatro Judaico Itinerante). Sem subsídio do governo, o teatro vivia dos próprios recursos. Por isso, para garantir sua sobrevivência, deu continuidade ao teatro popular judaico de entretenimento.

² *A pousada abandonada* (1913) é uma peça de Perez Hirschbein (1880-1948), dramaturgo polonês que radicou-se nos Estados Unidos e ficou conhecido como o “Maeterlinck ídiche”. Trata da história de Bendet, um vendedor de cavalos de uma pequena comunidade rural ídiche. Bendet quer impedir sua filha apaixonada de casar-se com um jovem que a cortejava e a obriga a casar-se com um mercador. Paralelamente, Bendet adquire e tenta reconstruir uma pousada supostamente mal-assombrada. Suas tentativas de salvar a filha e a pousada fracassam. A filha é sequestrada pelo jovem que a seduzira e ele finalmente decide destruir a pousada ateando-lhe fogo.

³ Stanisław Feliks Przybyszewski (1868-1927) foi um poeta, romancista e dramaturgo polonês da escola naturalista decadentista, ligado ao movimento simbolista.

Existem insinuações ocultas nas coisas cotidianas, existem abismos extraordinários nos corações – é disso que ela fala no palco. Seus movimentos e entonações infantis e desajeitados se duplicam: assim nadam pela superfície quando sentem o fundo. Embaixo deles o caos se movimenta.

Eidelman, me parece, é quase que a última atriz daquele teatro semirrealista que emergera das ruínas de Gordin e se refinara com o veneno do decadentismo inicial. Hirschbein poderia sonhar com uma atriz assim e com essa interpretação de Meta. O teatro judaico se rompe em Eidelman, ela está na própria ruptura. Por isso, existe algo de rasgado e doente em sua atuação. Sem dúvida, ela já perdeu todas as chaves da atuação cotidiana, rica, naturalista. As pequenas linhas cotidianas do papel, os aspectos cotidianos se embaralham facilmente nela, são inexpressivos e pálidos. A moça da taverna, a noiva rica, a mulher à la Gordin e a dona de um hotel – nada disso encontra em sua interpretação cores cotidianas, pinturas típicas, etnográficas. O cerne de sua atuação e de seus papéis é psicológico, ela só é capaz de oferecer um desenho psicológico do papel. Eu diria que, para ela, um papel é um sistema de movimentos da alma, um esboço da paixão, e não um esquema de particularidades exteriores – sociais, nacionais etc. Ela não domina absolutamente o típico (comparem-na a Rubin, talentoso desenhista do exterior). Por isso, os sinais exteriores do seu papel são opacos e sem-graça. Mas como soa correta sua voz no pequeno círculo de seus personagens favoritos, quão expressiva é sua fala e sua marcação de gestos quando ela desenha e interpreta a alma. Há atores que oferecem fotografias dos papéis, há aqueles que fazem somente descrições de passaporte, há os que modelam máscaras de esculturas, há os que cantam sobre seus papéis de modo musical – existem ainda muitos e muitos cômodos na casa do teatro. Eidelman faz como que um diário da alma de seus papéis. É, sem dúvida, uma interpretação íntima e psicológica acima de tudo. Sua desgraça se dá quando ela quer interpretar os sinais externos dos papéis – particularidades típicas, padrões convencionais do tipo teatral da heroína, da coquete etc. Os demais intérpretes,

em sua maioria, se aproximam de modo denso e consideravelmente cotidiano das imagens semiabstratas da peça. O estilo abstrato da fala está presente em Eidelman mais do que em qualquer outro. No entanto, aqui houve também boas atuações. Rubin interpretou a silhueta de Itsik, criou um aspecto intenso, agudo, passional, somente um rascunho – seco, sem cores, da maquiagem ao excelente “Tvoru” que finaliza o terceiro ato. Ele, mais uma vez durante esta temporada, mostrou-se talentoso, um ator variado, com possibilidades totalmente desconhecidas, porém, é menos que tudo um herói de opereta. Ele sabe mudar os procedimentos, o estilo, o temperamento, a tarefa da atuação – de Itsik a Dorf Iung, do rebbe em *O dibuk* ao desafortunado Acosta.

Klebanova, de quem sempre se teme uma representação intensa, com pressão, interpretou Khyenne de forma bastante branda e com um tom de impressionante simplicidade, próprio de uma boa atriz do cotidiano.

Caricato e bom (um pouco de Dybuk) é Trilling (Eisik). Ebengolts (Shakhne) interpreta o velho de forma dócil, sem o tom gutural e intenso que, por algum motivo, perpassa todos os espetáculos. A trupe comete um erro de forma sistemática ao encarregar Kamínski dos papéis principais, desde heróis-amantes a personagens típicas e dramáticas. Nelas, esse ator inexperiente arruína a si mesmo e ao papel. Contudo, isso ocorre em quase todos os espetáculos. O ator poderia encontrar um trabalho à sua altura na companhia. Seus gestos, entonação, maquiagem são ora de uma monstruosa vilania, ora um de uma afetação lânguida, ambos inadmissíveis nesses papéis.

Notas sobre o teatro judaico

L. S. Vygótski

Os espetáculos da companhia judaica se encerraram com a montagem de *Motke Ganev*¹ de Asch, anunciada como uma interessante novidade. Uma adaptação (pouco hábil) do antigo romance de Asch, essa peça é a última pincelada cinzenta no quadro do nosso teatro judaico.

Os maus caminhos do repertório, a crise da direção e do elenco, a própria teatralidade arcaica e até o translúcido camarismo² formam um estranho conjunto. Se esses espetáculos não fossem um assunto sério e alegre, eles poderiam ser apenas entretenimento bom e saudável, aquela diversão que todos concedem a si mesmos.

Nem isso existiu.

Entretanto, a culpa não é absolutamente do material humano. Como a questão seria simples se tudo se resumisse ao fato de que por dois meses tenhamos recebido uma companhia ruim, que reúne atores não talentosos. Despeçamo-nos dela e esperemos outras.

Mas, em primeiro lugar, havia atores talentosos entre eles. Ainda que eu nem sempre chegasse a opinar sobre suas homenagens, se era *extremamente difícil* escrever sobre eles e se acontecia de frequentemente calar-me, isto se deve ao fato de que a questão não é tão simples e sequer reside unicamente na qualidade do material humano.

¹ Sholem Asch (1880-1957) escritor e dramaturgo judeu. Escrevia em ídiche. O romance social *Motka ganev* (O ladrão de Motke) conta uma história trivial sobre o mundo do crime (cf. *Elektronnaia Evreiskaia Entsiklopediia* – <http://www.eleven.co.il/article/10363>).

² No original “kamerschina”, forma depreciativa de “kamera” (teatro de câmara).

Uma boa companhia judaica deste tipo não existe agora em parte alguma, nem poderia existir, e não adianta esperar por outros atores, pois eles não virão, nem nesta nem na próxima temporada, ou mesmo daqui a dois anos.

O desenvolvimento de novas formas no teatro russo acontece juntamente com a preservação dos poderosos blocos teatrais do passado, mas no teatro judaico a força da resistência é insignificante e ele perece diante de nossos olhos.

Essa conclusão significa o seguinte: partiram e pronto, será que este teatro não é necessário absolutamente?

Não. E minhas observações se devem a esse *não*. Não. Será que o espectador não é uma parte inalienável do teatro e não vivencia hoje o mesmo que o ator; será que o espectador judeu não agoniza juntamente com os atores judeus? Mesmo que seja um amor sem alegria, a separação será sofrida. Tanto eles quanto nós sofreremos da mesma doença – nós claudicamos igualmente, nos arrastamos agora pelo triste caminho do teatro judaico.

Agora aguardamos com muita impaciência a chegada do teatro de câmara; esperamos a chegada de outro teatro judaico.

Mas não podemos deixar de mandar saudações ao nosso teatro coxo – mil vezes coxo – mas com a *nossa* coxeadura.

2.5 CRÍTICA TEATRAL – Balanço

[Acerca do encerramento da temporada]

6. Sobre o autor de “não exatamente uma resenha”

L. S. Vygótski

Um pouco tarde, prestes a colocar o ponto final, darei algumas explicações. Já falei tanto dos atores, agora devo falar de mim.

Eu sempre quis cruzar as “pontes de ar da crítica” entre o espectador e o palco com linhas passageiras e ligeiras, pois “o verdadeiro não é o que foi publicado, mas o que foi lido daquilo que foi publicado”¹. Não se trata de dar uma nota: bom ou ruim, de dar um diploma de talento ou de falta de talento. Mas de ajudar criticamente o espectador a construir o espetáculo em sua percepção. Nas avaliações pode ter havido erro; nos juízos, imprudência.

Mas a ideia principal me parece correta, e eu gostaria de formulá-la e colocar aqui o ponto final: “não há eletricidade apenas onde há relâmpago”, mas também onde existem 25 lâmpadas; da mesma forma, a poesia ou a arte não existe apenas onde há grandes criações, mas também nas 16 velas do palco provinciano. Minhas olvidadas palavras trataram da pequena poesia, da pequena arte do nosso palco, efêmera, querida, olvidada.

¹ Citação do texto “Pontes de ar da crítica” de Konstantin Erberg (cf. *Apollon*, 2, 1909, p. 54-62).

No intervalo entre as turnês

L. S. Vygótski

I. Sobre o sentido perdido

No frenesi das turnês não há tempo para olhar para trás e refletir: os cartazes, um mais extraordinário e badalado que o outro, atingem os olhos e os nervos quase até a insensibilidade. Entretanto, é preciso olhar para trás. De resenha em resenha não conseguiremos sequer nos questionar com suficiente clareza: o que está sendo feito, no final das contas, qual o valor disto tudo, será tudo isto necessário?

Antes de mais nada, nosso teatro vive sem qualquer plano e, se ele conhece alguma intenção, é apenas a doméstica, que ele aprendeu à perfeição. De resto, o instante é seu senhor. Mas nossa nau teatral percorre um caminho completamente desconhecido, sutil, não aprendido. Mais do que tudo, seu destino é determinado por condições totalmente secundárias, acessórias e casuais. Quem estiver passando por perto, faz uma visita: é assim que se determina a continuidade e escolha das turnês. Como uma boa e honrada noiva, nós esperamos que alguém faça o pedido, mas nunca seremos nós a fazê-lo. Como é discreta. Essa timidez feminina, certamente, representa a honra, mas será que representa o bem? Ó, nem sempre. Nem sempre.

Bem, e se pudéssemos olhar e pensar por nós mesmos, e determinar nosso destino, nem que seja um pouco? Na verdade isso não seria mau. Eu certamente não penso que seja possível tirar um plano da cabeça e colocá-lo em prática. Hoje Meyerhold, amanhã Gordon Craig, depois de amanhã, Dube. Eu sei bem o que significam essas três palavrinhas: possibilidades reais de Gomel. Mas é verdade que elas não significam absolutamente que é preciso somente esperar o carteiro e o entregador de telegramas.

A temporada de verão, a temporada das turnês, é algo muito importante na província para que se permita que ela tenha uma corrente própria e que as portas estejam abertas para convidados e não convidados: quem sabe alguém cai na rede. Quantas vezes os pescadores não espertos do Ministério da Educação puxaram a rede com erva marinha, já chega de esperar pelo peixe dourado².

As turnês não são absolutamente um processo espontâneo, que não sofre interferência racional. Dube não virá, Sara Bernhardt não ressuscitará, e nem é deles que estamos falando. Trata-se de escolhermos nós mesmos quem é necessário e quem não é, convidar, convidar insistentemente o teatro necessário, coordenar a ordem e sequência das turnês, construir de forma racional, lógica e consciente o planejamento dos espetáculos, concertos e saraus e colocá-lo em prática: isso é possível e necessário. Novamente não estamos falando de um programa escolar qualquer, mas da introdução de ao menos uma parcela de sensatez e planejamento no campo teatral. E quem vai discutir com o fato de que nem no saldo final existe entre nós um ou outro.

É por isso que eu digo que tudo é feito sem sentido, e é preciso que haja sentido, ainda que seja um pouco.

II. Sobre a temporada de inverno

Até o inverno ainda falta muito, mas a temporada de inverno no teatro sério já foi definida. E quanto a nós?

Também aqui, naturalmente, nossos braços não estão desamarrados, mas estão amarrados por muitas e muitas coisas. “Eis onde o plano é formulado”, diz o diretor e aponta

² Referência ao conto popular *Peixe dourado*.

para a janelinha da bilheteria. De qualquer forma, nas condições da NEP³, nem tudo lhe é dado, é preciso pegar algo dele. A bilheteria amarra, mas ela dá também certa liberdade de manobra que, nas condições de trabalho anteriores à NEP, não podia existir na província. Gomel é um dos melhores campos teatrais da Rússia em termos de possibilidades materiais e financeiras. Mas, nesse caso, é preciso colocá-lo também em relação ao teatro como um dos melhores.

Um bom faturamento, no fim das contas, não é um objetivo em si mesmo. É apenas um meio que é preciso saber utilizar de forma vantajosa e racional.

Mas entre nós ele se transforma em um objetivo em si mesmo. Nós não dominamos o faturamento, ele nos domina. Vocês se lembram da conhecida fábula sobre o tolo que capturou um urso. Gritam para ele: – Traga-o aqui. – Mas ele não vai. – Então venha você mesmo. – Ele não deixa.

Assim acontece conosco. Recolhemos o faturamento, mas nem conseguimos levá-lo onde é necessário, nem podemos fugir dele. Então julguem vocês mesmos quem capturou quem: o tolo capturou o urso ou o urso capturou o tolo.

Parece-me que iniciar na temporada de inverno um projeto medíocre e provinciano, como na boa e velha “nobre reunião”, sem um vislumbre de plano ou concepção no repertório e nas montagens é vergonhoso, inaceitável e totalmente desnecessário, não é determinado nem justificado por nada. O teatro, especialmente o provinciano, é terrivelmente reacionário, arcaico e conservador. Mas ele também já foi penetrado por uma pequena corrente de ar. Já existem sombras pálidas de um teatro não inteiramente, não irremediavelmente antigo.

³ Sigla russa para Nova Política Econômica, trata-se de um conjunto de concessões do governo soviético para o comércio. O estado permanecia com uma parte da produção rural (imposto pago em espécie) e o restante poderia ser comercializado (BUSHKOVITCH, 2014, p. 332-3).

Quem é necessário para nós na temporada de inverno? Naturalmente, precisamos, antes de tudo, de atores, mestres do teatro, de técnica de atuação. Essas pessoas não se fazem em dois dias, então, na maioria, serão atores antigos.

Não precisamos nem de amadorismo caquético, nem de falatório vazio sem ação.

Mas isso não é suficiente. Esses atores, essas técnicas de atuação deveriam ser combinadas com tais intenções, o trabalho deles deveria orientar-se de tal modo que não houvesse trupe para a receita, mas receita para a trupe. Em outras palavras, devem existir ao menos vislumbres de um teatro racional no repertório e na montagem dos espetáculos. A temporada de inverno não pode estar ao sabor das ondas e do vento. Mas, se isso foi perdoável para a primeira temporada permanente, que veio acompanhada de muitos receios não elucidados, agora esse seria um erro imperdoável.

Não se pode repetir a temporada passada, mudando um pouco os sobrenomes dos atores, mas mantendo a orientação e o sistema anterior. É verdade que tampouco é possível fazer tudo de uma forma nova; é verdade que assim é mais tranquilo, outras coisas também são verdade. Mas, mesmo que seja pior, que seja diferente.

E para isso é preciso, antes de tudo, esclarecer firmemente para nós mesmos o que queremos, e então alcançá-lo, e não esperar que o ator que por acaso ficou sem o que fazer peça nossa mão e coração.

Nós queremos tirar, ao menos um pouco, o teatro do ponto morto, tirá-lo do pântano da rotina e é possível fazer isso facilmente. Os outros já o fazem.

2.6 DANÇA

Turnê E. V. Guéltser

L. S. Vygótski

Guéltser¹ representa ao mesmo tempo um nome muito conhecido, um enorme talento e perfeita maestria. Sua arte – a dança clássica – não é fácil e nem popular. Ela requer alguns *comentários*, especialmente quando é apresentada em turnê, ou seja, em formas involuntariamente fragmentadas e distorcidas. Ainda mais por que entre o balé e o novo espectador existem preconceitos dos mais comuns. Na consciência populista-*intelligent*, o balé faz fronteira com a indecência. Será que muitos sabem que o balé russo é uma das maiores criações do espírito artístico, justamente por sua grande profundidade? O segundo preconceito originou-se no último decênio e nasceu no âmago da própria arte da dança. As acrobacias, a aparente futilidade da dança clássica, sua técnica surpreendentemente difícil e artificial, que não pode ser comparada a nada, criaram a visão de que o balé é uma mecânica superficial de ginástica e de acrobacia do corpo humano, extravagante e absurda. Toda luta pela renovação da dança passava pelo lema da assim chamada dança natural: tanto Duncan², quanto Fokin³ e muitos outros lutaram pela dramatização do balé, pela dança de pantomima, figurativa e psicologicamente expressiva, que se estrutura com base no movimento natural do corpo humano: o passo simples, a corrida e o gesto expressivo. Nada disso existe na dança clássica. Ela é indefinida. Nada expressa, nada relata, tampouco exprime alguma experiência psicológica concreta e determinada. A dança clássica é tão indiferente à reprodução do movimento natural

¹ Ekaterina Vassílievna Guéltser (1876-1962) tornou-se primeira bailarina do Teatro Bolchói de Moscou em 1901. Seus papéis incluem Esmeralda (*Esmeralda*), Odette-Odile (*Lago dos Cisnes*), Aurora (*Bela Adormecida*), Swanilda (*Coppélia*) e Raymonda (*Raymonda*).

² Isadora Duncan (1877-1878) foi uma dançarina americana precursora da dança moderna expressiva. Viveu na Rússia a partir de 1899.

³ Mikhail Fokin (1880-1942) foi um dançarino e coreógrafo russo. Compôs o famoso solo de A Morte do Cisne para Anna Pávlova.

e à expressão do *pequeno sentido anímico*, quanto a música é em relação à onomatopeia; assim como a música, ela constrói, de modo autônomo, com a plástica viva das formas *artificiais* animadas pelo ritmo, *seu* mundo particular de *grande sentido*, não anímico, mas espiritual⁴. Assim como a música, a dança abala a alma humana por meio de uma construção *artificial* que, também como a música, não pode ser traduzida para nenhuma outra língua. Todos os procedimentos de sua técnica são calculados justamente para cortar de imediato todas as relações e associações existentes entre o movimento e a psicologia elementar. A bailarina fica na ponta dos pés (com os dedos esticados) e se abstrai do movimento natural. Da mesma forma que a pessoa que começa a se expressar em versos ou em canção se abstrai da fala natural. Esse movimento já exige equilíbrio artificial, permite abstrair o passo mecânico e simples, a lei da gravidade, ele subordina toda a disposição dos membros a uma nova lei *artificial*, ao assim chamado aprumo da bailarina, e todo o movimento já se transfere a uma nova esfera. Toda técnica da dança clássica – voos, saltos, giros do corpo, posição de ponta dos pés, e assim por diante – é um sistema de movimento *artificial*, que carrega em si sua lei interna, mais uma vez assim como a música.

E. V. Guéltser domina à perfeição toda a difícilíssima técnica da dança clássica. Sua impressionante maestria técnica perdeu um pouco de brilho em nosso palco estreito e pequeno para o seu poderoso salto, para o “voo executado pela alma”; ela parecia um tanto lânguida nos trechos vegetarianamente limitados do programa, sem tudo aquilo que confere paixão, tempestade, e depois a fumaça e o vento da dança; suas nuances sutis e impulsos mais fortes não puderam ser mostrados. Mas o mais importante existiu: o *pathos* pessoal de sua dança e o tecido coreográfico estritamente puro, o grafismo, os desenhos técnicos de geometria ideal. O *pathos* de Guéltser é a crueldade masculina, a força, a agudez, a nitidez, a pressão volitiva na

⁴ Nesse excerto, Vygótski faz uma oposição entre dois termos: de um lado *duchá* (alma) e o adjetivo dele derivado *duchévnyi* (anímico), que diz respeito ao mundo interior, psicológico, subjetivo; de outro *dukh* (espírito) e seu derivado *dukhóvnyi* (espiritual), que se refere a um plano mais amplo, supra individual.

esfera femininamente esfumaçada, ligeira, vegetalmente terna, aérea, leve da dança feminina. A impressão trágica dessa crueldade na transparência da dança constitui o mais forte encantamento. Sua força está justamente no poder, na grandiosidade, até na majestade. Acusam-na de brutalidade. Sua natureza não é o requinte elegante, nem a graça, nem as “iluminadas tempestades do espírito”, em sua dança não há nenhum rastro daquela incorporeidade seráfica que, com suas asas, frequentemente pairava sobre o balé russo. Nela não há nada de mariposa, de borboleta; é o voo de um pássaro pesado que corta o ar com sua asa um pouco esguelhada. Eis porque a valsa *Caprice*, e tudo o que exige um voo de mariposa, não foi tão bem-sucedido e forte. Pelo contrário, os vértices e tornados corporais, guarnecidos por um ritmo férreo, rotações (*fouettes*, piruetas), os difíceis impulsos enérgicos da dança foram dominados por ela. Foi notável a representação da morte do Cisne. Essa dança melosa-melancólica, pobre de conteúdo coreográfico, que traduz a pantomima no estilo elevado da dança clássica, visa toda intensidade das forças elegíacas-femininas da dança. Quem esquecerá a agonia branca de Pávlova? Na interpretação de Guéltser, mesmo aqui, soa com maior clareza toda a crueldade, a luta e o esforço trágicos nessa apoteose da impotência agonizante e da fraqueza exangue. O contraste entre os passinhos secos, curtos e rápidos na ponta dos pés que se cravam à terra, e os movimentos longos e lentos dos braços que abstraem e elevam foi interpretado não com sufocamento e estremecimento de morte, mas com a pressão trágica de toda força do espírito nos braços alados. Sobre apoio dos condutores, os pés desenham grandes círculos. Não se trata de exaustão ou degelo (é o choro do cisne que está morrendo), mas de força trágica, voos do desespero: a asa perfurada bate no ar. Essa dança simplificada, que absorveu muito da dança natural, explica perfeitamente aquele resíduo por vezes insignificante do que existe de substancial e representativo na dança clássica. Da mesma forma que uma máquina mais pesada que o ar necessita de apoio e alça seu voo por meio da resistência, assim como o pássaro que empurra o ar, essa dança empurra em cada um de seus pontos aquele conteúdo substancial, de

pantomima, que lhe foi transmitido e designado. Ela não assimila, mas o tempo todo *luta* contra a representação concreta do cisne que morre, que está em sua base e constantemente joga com o *pathos* da distância entre representação dramática, abstração e ascensão por meio da dança.

O que impressiona em Guéltser são os seus “ritmos poderosos”, a voz verdadeira de seu *pathos*, profundamente pessoal justamente como uma voz. Toda a originalidade de seu Cisne e toda sua força está precisamente no ritmo, que penetra e formula essa plasticidade empobrecida.

D. Tikhomírov⁵ é um grande mestre da técnica da dança clássica, mas, segundo a definição de um dos críticos, é “pesado e prosaico”. Ao sustentar a bailarina, isso ainda pode criar uma impressão de certa monumentalidade e masculinidade, porém, na dança é apenas peso e prosaísmo. Dessa vez, ele foi bem somente como sustentação, somente no papel de cavalier de balé. Seus saltos são baixos, fracos, inexpressivos: algo de preguiçoso, lânguido, não elástico, sem asas.

⁵ Trata-se provavelmente de Vassíli Dmítrevitch Tikhomírov (1876-1956), dançarino e coreógrafo do Balé Bolchói e marido de E. Guéltser.

Nach ponedielnik, nº 46, 1923, p. 3

L. S. Vygótski

[De segunda a segunda]

Turnês de Utiôsov e Foregger¹

Era Púchkin que pensava que não é possível colocar em uma mesma telega um cavalo e um gamo trêmulo². Acontece que é possível, e muito. Os respeitáveis Iákovlev e Tchijévskaja³ carregam a carreta da turnê com um ator travestido de bailarina. A copla renovada de Utiôsov e a caricatura do teatro de variedades pertencem à mesma linhagem de turnês do excêntrico de Foregger e tilintam com os mesmos sininhos.

Certamente, aquilo que chegou a nós com as turnês do teatro Grotesco são ecos sofríveis e fracos daquelas ondas do excentrismo que deixam o barco da contemporaneidade no fronte de esquerda. Eis o motivo pelo qual eles andam lado a lado com as coplas comuns. Eles se aproximam pela maestria profissional, virtuosismo e excelente técnica. Não por acaso o teatro excêntrico gravita em torno do music-hall, da arte de variedades e do circo.

Antes de tudo, falemos sobre o espírito geral da turnê. É claro que esse gênero russo judaico, a grande, excelente e poderosa língua de Odessa não se presta a artistas refinados. Em grandes quantidades, ela é insuportável, e, nos espetáculos, representa noventa por cento da solução. O restante é composto pelos dialetos georgiano, armênio e inglês. Uma palavra russa que soe limpa refresca como água num dia quente. Certa vez, Foregger disse que, junto da chegada da eletricidade na aldeia, acontece a “odessização” do cotidiano. “Utiôssovismo” é, certamente, a “odessização” do teatro.

¹ Leonid Ossípovitch Utiôsov (1895-1982) foi um conhecido cantor de já, musicais etc.

² Do poema narrativo *Poltava* (1829) de Púchkin.

³ Kondrat Nikolaievitch Iákovlev (1864-1928) e Aleksándra Antónovna Tchijévskaja (1870-1925). Ambos pertenceram à companhia do Teatro Aleksandrínski entre o final dos anos 1910 e início da década seguinte.

Mas, apesar de toda a intolerabilidade do gênero, Utiôssov é um verdadeiro mestre da arte de variedade, da copla, da dança, da caricatura. Seu assovio, ronco, grunhido e malvadeza em “Jornal”, que transmitem na sátira o tom e o espírito da imprensa imigrante, são executados de modo penetrante e com a perfeição de um mecanismo de relógio. Nas cenas curtas, seus odessistas nos fazem chorar de rir. Trata-se de uma interpretação cômica virtuosa. As raízes desse gênero estão, é claro, no chiste do oficial judaico, mas toda a comicidade do homem de negócios contemporâneo e do especulador é transmitida com tais caretas, trejeitos, com o sal de entonações tão sinceras e profundas que produz um riso contagiante. Atualidade, chiste e técnica virtuosa estão a serviço desse mestre dos elementos odessísticos da vida e do teatro.

Isso é sonoro, à sua maneira terminado e completo. Mas que farelos lamentáveis de excentrismo o teatro trouxe até nós! O melhor do que foi feito pelo estúdio de Foregger não foi mostrado sequer em alusões. A arte excêntrica que quer expressar verdadeiramente o espírito e o ritmo da vida contemporânea, americanizada e mecanizada, a arte do paradoxo e do truque revela-se tanto nos novos gestos, quanto nos novos ritmos e formas de composição cênica.

Apenas as danças excêntricas disseram pelo menos alguma coisa nova. Feitas com toda a exatidão e destreza da acrobacia, construídas a partir dos mais complexos cálculos da mecânica do corpo humano, elas viram do avesso a impressão habitual sobre a dança. No balé e na dança de salão, estamos acostumados a ver no apoio do dançarino, na dança do homem, a ajuda, a corte, a conversa amorosa. Aqui, o corpo feminino, em entrelaçamentos, flexões e giros cruéis e perturbadores se lança pelo ombro, contrai-se em um nó, quebra, cai, é lançado, arrastado pelos cabelos. Não se trata de balbúcio amoroso, do esvoaçar da borboleta dançante, mas do passo perturbador e do caminhar dos corpos humanos-mecanismos, luta e desafio, embate, grito dançante, gemido, tormenta, erotismo, morte: o tema das danças anach na interpretação de Íver e Nelson.

Aqueles insignificantes e vazios rastros dadaístas disseminados na dança causam a pior das impressões. Dadá é o nome de uma tendência artística que nasceu no final da guerra na Europa, ela designa a nulidade sem sentido na arte, o triunfo das formas idiotas, que não significam nada. “Dadá não quer dizer nada”, por isso foi escolhida essa palavra para nomear toda a tendência. O bocejo pós-guerra, que reduziu a personalidade mundial, originou Dadá, como observou corretamente um dos críticos. O erotismo vulgarizado e cínico é seu companheiro necessário.

As histórias de Maradúdina⁴, exceto, novamente, pelo excessivo “odessismo”, são ótimas e espirituosas como chiste. As cançõezinhas de Foregger e outras pequenas bobagens são um *divertissement* de propriedades não muito excêntricas ou novas. Nelas não há qualquer fraseado próprio, agudo, impressionante. A apresentação – conversa com o público – é discreta e divertida, mas essa é uma atuação que quase não está relacionada com o espetáculo.

⁴ Maria Semiónova Maradúdina (1880-1960) foi a primeira mulher a atuar como mestre de cerimônias em espetáculos de variedades na Rússia.

Nach ponedélnik, nº 47, 1923, p. 3

L. S. Vygótski

Turnês de Utiôsov e Foregger

As turnês deixaram uma impressão dupla. Ouvi opiniões completamente contraditórias.

Alguns (e esses falam com mais convicção, pois têm certeza absoluta do que se trata) com indignação, com uma careta quase de nojo, condenam o gênero do café de Odessa com os chistes judaicos e armênios de Utiôsov e outros, o humor empoeirado (do século passado) vocal, de vagão, e, em todo caso, ferroviário de Aviértchenko¹ nos contos e cenas curtas de Maradúdina, as danças rejuvenescidas (à la Foregger), o gênero anash e o tango trágico além dos últimos elementos da moda do *chantant* europeu e americano.

Os outros (esses falam com menos convicção) não podem deixar de se lembrar com um sorriso dos chistes de Utiôsov e falam com entusiasmo sobre a nova, aguda e cruel beleza que penetrou as danças excêntricas.

Essa duplicidade está enraizada no próprio caráter da turnê: ele alimenta ambas as opiniões, entre as quais a verdade está dividida igualmente.

É claro e inquestionável para qualquer um, até para um olhar míope e benevolente, que nas turnês foi vista uma profunda queda e decadência do assim chamado fronte teatral de esquerda, do qual a Mastfor (o estúdio de Foregger) foi uma unidade militante muito notável. Como farelos na mesa depois do jantar, espalharam pequenos grãos de teatro excêntrico pela toalha de mesa não completamente limpa da turnê. Sobre a nepmanização, a derrocada e a

¹ Arkádi Timoféievitch Aviértchenko (1881-1925), escritor, satirista e crítico teatral russo.

desintegração da Mastfor já se falou e escreveu há tempos. Agora viram, colocaram o dedo na ferida e se convenceram.

A superfície inclinada pela qual o teatro excêntrico rolou *para baixo* foi preparada e predestinada por sua própria história. Por essa mesma inclinação, ele próprio arrastou *para cima* elementos da verdadeira arte excêntrica, retirando-os do *chantant*, do teatro de variedades vulgar, do music-hall, nos quais eles eram números de um programa anexados ao cardápio. Sem suportar o peso, ele rolou para baixo e se tornou ele mesmo um número do programa de um café qualquer. Acontece: às vezes o carregador leva a carga, às vezes a carga leva o carregador. E eis que todos nós vimos: o programa barato e bastante vulgar do teatro de variedades voa impetuosamente e arrasta atrás de si primeiramente os óculos e depois o próprio Foregger.

Esse número do jornal trata da circular do comitê central de repertório, que chama atenção para apresentações que possuem caráter ofensivo para determinadas nacionalidades. Ele exige que as tendências europeia, armênia e outras estrangeiras, que contêm deturpações artificiais da língua russa e a exposição das nacionalidades de modo caricato, sejam excluídas do palco.

A essência da questão não é tanto a preservação da dignidade nacional (ainda que isso seja a mais pura verdade, se lembrarmos que esse gênero, embora um pouco renovado e adaptado, é descendente direto de Purichkiévitch² com seu “ai-vai”), quanto a intolerabilidade estética, insignificância vulgar deste chiste em cinco atos com prólogo e epílogo. Mas algumas apresentações de Utiôsov e Marodúdina batem não uma, mas duas vezes, batem até perdermos os sentidos.

² Vladímir Mitrofánovitch Purichkiévitch (1870-1920), político conservador russo, defensor da monarquia, do nacionalismo e do antisemitismo.

A ideia de teatro-anúncio está muito próxima de Foregger. Certa vez, ele escreveu que, ao invés de uma série de termos (agit, prop, remegioz), passaria a considerar o anúncio como função subordinada da arte, orientada ao elogio e popularização de um produto, independentemente de seu tipo (coisas, pessoas, ações) e do lugar que ele ocupe na hierarquia atual de “ideias sublimes e detalhes desprezíveis”. Mas será que o próprio mestre sabe para que serve seu anúncio desta vez? Não estaria ele orientado ao elogio e popularização de um produto reconhecidamente de má qualidade e com cheiro de Odessa?

Mas isso tudo não retira do mestre sua autêntica maestria onde ela existe. “A dança de três minutos acomoda todo o conteúdo de uma tragédia elevada, resolvendo-se matematicamente com alegria contagiante”, formulou certa vez como tarefas da nova arte excêntrica um dos seus propagadores.

E essa dança de três minutos, que acomoda o conteúdo de uma tragédia, foi mostrada não apenas uma vez por Íver e Nelson³.

O tango e o gênero anash por si mesmos, que ofereceram o enredo para a maioria das danças, estão ultrapassados e exauridos até o fim, como um poço sem água.

Mas, por si mesmo, o enredo mímico-dramático (morte, vingança, erotismo) desempenha um papel secundário e subordinado nessa dança essencialmente inexpressiva e sem alma. A luta contra a dança clássica e o balé foi marcada nos últimos vinte anos pela reforma da dança no sentido de sua psicologização (fortalecimento dos momentos dramáticos e de mímica) e naturalidade. Incomodava o fato de que a dança clássica era a língua pura das formas coreográficas, que não expressa nenhum sentido concreto. Duncan e Fokin dramatizaram-na e

³ Íver (Lídia Nikoláevna Vinter) e Nelson (Arkádi Borísovitch Kotokovski), casal de dançarinos de Kiev. Frequentaram o estúdio de Langue e Liantche, onde aprenderam números do teatro de variedades. Segundo Uvárova, Nelson se destacava pela elegância e Íver por suas habilidades acrobáticas (UVÁROVA, 2004, p. 247).

conduziram sua elevada mecânica (acrobaticidade, artificialidade do movimento) a um sistema de movimentos naturais (o passo simples, a corrida etc.).

Por mais paradoxal que possa soar, as danças mecânicas de Foregger estão mais próximas da dança de Pávlova e Guéltser do que de Duncan. Elas são infinitamente mais primitivas e elementares do que o balé clássico, mas sua principal aspiração é a dança do movimento puro. Elas frequentemente parodiam e viram do avesso, como já observei, os procedimentos da dança clássica (dançarino como apoio). Na medida em que essas danças forem pequenos dramas, elas não se elevarão acima das cenas curtas do teatro de horror, isto é, seu enredo e mímica não são de qualidade elevada: a morte, a vingança, o erotismo são voos no plano e no espírito do *chantant* europeu. Mas este não é o aspecto mais importante e determinante. Este rosto intenso, hipnótico, imutável não passa de tinta. Porém, o próprio sistema do movimento sobre o qual a dança é construída é agudo, intenso, elétrico, ele revela os gestos realmente novos, inesperados e súbitos, econômicos e matematicamente exatos da nossa época.

“Nós experimentamos e afiamos as ferramentas” – formulou corretamente Mass⁴.

⁴ Vladímir Zakhárovitch Mass (1896-1979), roteirista e dramaturgo soviético de origem judaica. Era o autor permanente do estúdio de Foregger.

L. S. Vygótski

Balé de Kharkiv

É claro que o vento, às vezes, traz o aroma de jardins distantes, mas, com mais frequência, ele traz poeira. Ocasionalmente, os ventos das turnês trazem fragmentos preciosos do verdadeiro teatro, mas, com frequência ainda maior, trazem minúsculas partículas rasgadas de algo difícil de se reconhecer, pois se trata de poeira teatral.

Nosso balé clássico, em geral, nos anos da revolução, pulverizou-se e leva essa poeira por diferentes cidades e palcos. Eis que uma delas veio voando de Kharkiv, girou com os *lamentos de Israel e os pedintes italianos, com valsa caprice e lezginka*¹, com *danças de marinheiros e canção de outono*, com o *trepak*² e o anjo da morte, com borboletas e kol nidrei³. As mais douradas e rosadas foram as poeirinhas de uma bobagem de dança e de mímica francamente vazia, despretensiosa e tola, de uma quinquilharia coreográfica, como os jogos com bola e corda na interpretação de Sómová e Raimer.

Tudo que fosse um tanto sério, em que deveria reluzir uma ideia de dança, ou apareceu desfocado em lírica plástica impotente e adocicada (canção de outono ou estudo *Érotique* na interpretação de Vlávova) ou em lamento lânguido e dramático (*Poema* de Fibich⁴). Tudo isso com uma técnica muito medíocre, senão “iniciante”.

¹ Dança popular de povos do Cáucaso.

² Uma das danças presentes em *O quebra-nozes* de Tchaikóvski, baseada na dança ucraniana “trepak”.

³ Declaração judaica recitada nas sinagogas no início do serviço noturno de Yom Kippur.

⁴ Zdeněk Fibich (1850-1900) compositor clássico tcheco.

A composição das danças do mestre de balé Iórkin⁵ em nove décimos reproduz formas banais e muitas vezes já vistas. Às vezes ele introduz um detalhe divertido na dança cômica, alguma variação. Mas, quando encontramos criações não vistas antes e, parece, inteiramente pertencentes à composição, como o kol nidrei, observamos imediatamente todas as fontes superficiais dessa plástica rítmica barata. Isso é feito bem no espírito da música de Erdiënko⁶. Poses ritualísticas, inclinadas à terra, corpos torcidos, mãos em prece, reverências: tudo isso merece virar uma imagem de cartão postal ou ser colocado na parede.

As migalhas de dança clássica, que encontraram para si um lugarzinho no rico e variado programa, impressionaram negativamente em quase todos os procedimentos técnicos. Viltzak⁷ dança de forma diligente, como uma trabalhadora honesta, mas nem os aspectos de mímica, rítmicos ou de plástica de sua dança transmitem sequer uma imagem distante daquela música especial do movimento, que chamamos dança clássica. Ela é, antes, uma bailarina de ópera, auxiliar, que domina bem alguns procedimentos, mas é como uma estrangeira falando em uma língua que lhe é estranha.

É mais alegre assistir à dança cômica de Pinno (trepak de *Koniok-Gorbunok*). Apesar de toda a imprecisão da interpretação, fraca em geral, ela é melhor do que a rebuscada audácia das danças húngaras e outras.

Mas a verdade é que não é muito fácil distinguir o melhor do pior nessa poeira de balé. No fim das contas, tudo isso é insignificante e pouco necessário, são poeirinhas esvoaçantes, saídas dos poderosos granitos da dança e levadas pelo vento da turnê de um palco a outro.

⁵ Pável Konstantínovitch Iórkin (1891-1954), mestre de balé soviético. Dirigiu a companhia de balé da Ópera Russa de Kharkiv (Ucrânia) entre 1920 e 1924, onde montou *Dom Quixote*, *Coppélia* e *La Fille Mal Gardée*.

⁶ Mikhail Gavrílovitch Erdiënko (1885-1940), violinista russo, compositor de obras para violino que misturavam o estilo acadêmico e a música cigana.

⁷ Valentina Iossifovna Viltzak (1900-1947), bailarina russa. Concluiu os estudos de teatro em Petrogrado e trabalhou entre 1914 e 1924 em Petrogrado e Kharkiv.

2.7 TEATRO INFANTIL

Sobre o teatro infantil

L. S. Vygótski

Há pouco tempo assisti a um espetáculo infantil. As crianças vieram convidar. A peça foi interpretada por elas sob a direção da atriz A. Vassílieva.

Sabe-se que, no espetáculo infantil, os adultos observam tanto o público quanto o palco, e pelo último é possível julgar mais facilmente se aquilo que está sendo feito no palco é bom, se alcança o espectador ou não. Não faz muito tempo um crítico fez o seguinte: ao invés de resenhar um livro infantil, publicou a opinião de seu filho.

O tempo todo eu pensei que, se fosse possível por esse método publicar aquilo que se mostrava nos rostos dos espectadores, dentre os quais o mais velho deveria ter, provavelmente, pouco mais de dez anos, seria preciso compor algo assim: *como é interessante – o teatro infantil, na república infantil, deve ter sua própria subseção teatral no comissariado da brincadeira.*

Essa é uma questão extremamente complicada para os adultos, e provocou toda uma polêmica na literatura pedagógica russa: será que as crianças precisam brincar de teatro, e como? Eu duvido fortemente que os rostos infantis ganhem muito com a maquiagem habitual, e que a fabulação açucarada e a bobagem-felpuda crocodilesca¹ sejam os únicos materiais do teatro e da literatura infantis. Há países inteiros de infantilidade séria e de chiste profundo. Observe quão *seriamente* a criança brinca.

¹ Em russo, *krokodilóvaia tchepuchístost*. A palavra *tchepuchístost* é um neologismo criado por Vygótski a partir da justaposição das palavras *tchepukhá* (bobagem) e *puchístost* (qualidade do que possui penas ou é felpudo). Já *krokodilovaia* remete à expressão “*lit krokodílovyi sliózy*” (chorar lágrimas de crocodilo), ou seja, está ligado a algo artificial, falso, não crível.

Além disso, existe a questão: teatro para crianças ou teatro das crianças. Em uma palavra, para o adulto o teatro infantil é uma pilha de questões (pedagógicas, artísticas) e de dúvidas complicadas e não resolvidas.

Mas, para a criança, está tudo decidido e claro: para ela o teatro é um jogo elevado (ou seja, duplamente interessante), e não uma história recontada que ela compreende mesmo sem a representação. E que bom que as crianças não se interessam por questões pedagógicas.

Desta vez, quero estar com as crianças nessa questão. Pode não ser muito inteligente para um adulto, mas é alegre. Como seria interessante (muito interessante!) cuidar para *que o teatro infantil exista* (pois há livros, canções e quadros para crianças); para que ele seja mais atencioso e melhor com elas do que aquele espetáculo a que assisti e ao qual as crianças assistiram suspensas no ar; para que ele dê à criança *aquilo de que ela precisa, e de uma forma que lhe seja acessível*.

As possibilidades exteriores para isso existem. Quantos círculos teatrais existem nas escolas, quantos espetáculos. Sem tentar encontrar crianças prodígios, mas começar a organizar com certa periodicidade um grande jogo infantil para as crianças. O certo é que é preciso disseminar não apenas o que seja “racional, bom, eterno”, mas também cuidar de algum modo do que é divertido, semanal, fascinante. Salgue para a criança a fatia, que está insossa e seca, *com o sal do riso e da lágrima, com o sal do teatro*.

2.8 ARTES PLÁSTICAS

In: BYKHÓVSKI, A. *Gráfika*. Kazan: Izdátelstvo Sovremiênaia Rossíia, 1926.

A arte gráfica de Bykhóvski

A chave para a compreensão dos desenhos de Bykhóvski está na duplicidade de sua interpretação e percepção espacial. Como mostrou *Christiansen*, essa duplicidade compõe o postulado espacial básico do estilo gráfico. A oposição estilística entre desenho e pintura reside no tratamento diferenciado da profundidade espacial. A pintura nos faz esquecer o caráter plano, portador da representação. Em um bom quadro nós não vemos uma tela quadrada preenchida com tinta: ela desaparece, se afasta e, diante de nós, aparece com toda força o espaço imaginário do quadro, enquanto seu espaço real desaparece. A arte gráfica, ao contrário, “conscientemente sustenta o caráter plano do desenho, inclusive quando a profundidade espacial é representada”: ela nos faz ver e perceber com a mesma força tanto o significado espacial tridimensional da representação quanto a bidimensionalidade do desenho plano. Ao manter a superfície do desenho para o olho, a arte gráfica permite o desenvolvimento de uma língua especial das linhas. “A linha fala-nos claramente apenas quando se estende pelo plano. Então, ela e sua ação são precisamente aquelas que vemos, e seu movimento visível confere-lhe sua melodia. No desenho – caso ele tenha estilo – lemos imediatamente a língua das linhas, sem nos preocuparmos com seus significados para a terceira dimensão, daí sua interpretação material.” Além disso, a arte gráfica é apenas parcialmente figurativa; exatamente na mesma medida em que é expressiva. Seu material a aproxima da pintura, seu estilo, da música.

Como já foi dito, nisto está a chave para os desenhos de Bykhóvski. Em cada um de seus trabalhos a linha desempenha duas funções espaciais e estilísticas totalmente diferentes. As linhas sempre descrevem alguma coisa, mas também expressam outra. Elas carregam o tema material do desenho, mas também carregam sua resolução, sua catarse gráfica particular. O

desenho de Bykhóvski é construído em dois planos espaciais e estilísticos: um deles é o tridimensional-material-representativo, o outro é o plano-abstrato-rítmico. Este jogo dos dois sentidos do seu desenho, esta superação e dissolução em um lirismo das linhas independente de qualquer tema material compõe o principal traço de sua obra.

Agudo, expressivo e afiado, quebrando e pervertendo as linhas do real e do visível, ele, contudo, não as perverte a tal ponto que a realidade se perca definitivamente em suas formas. Seu retrato permanece sendo um retrato, e sua agudeza não o impede de parecer-se com o original. Essa fidelidade à realidade, aliada à liberdade estilística mais aguda em relação às formas materiais, constitui o enigma do seu estilo. De certa forma, trata-se de um estilo maximalista; mas como ele consegue, ao mesmo tempo, apresentar esse maximalismo com tanta parcimônia?

O mesmo círculo cinza bastante correto e substancialmente exato representa um chapéu de verão na cabeça do artista em “Autorretrato” (1923) e, ao mesmo tempo, desempenha perfeitamente aquela função de halo ou auréola do ícone. O que vemos é *apenas* um chapéu cinza na cabeça, mas absolutamente *não apenas* uma cabeça com tal força obstinada, com tais ângulos difíceis, com tais linhas quebradas e estilisticamente pontiagudas encaixadas no círculo cinza, iluminada pela cor cinza, coberta pelo arco cinza. Isso, certamente, é o mais perfeito procedimento da arte gráfica dos ícones, no qual “o movimento é restrito até o extremo, mas lá onde é permitido, ele é conduzido a molduras imóveis, às quais está como que algemado”. E nós já vimos: este novo “ícone” é um retrato heroico patético; sim, trata-se da cabeça de um homem contemporâneo, salpicada de cinzas; trata-se de um judeu, que se dirige ao último “desabrigo espiritual” (M. Guerchenson)¹.

¹ Referência a Mikhail Ossípovitch Gerchenson (1869-1925), crítico literário, filósofo e publicista russo, para quem a Rússia, após a revolução, entrava em um período de “desabrigo espiritual”, no qual, apesar da penosa destruição das formas de vida habituais, confere ao indivíduo e à sociedade a possibilidade de um profundo autoconhecimento (cf. http://www.belousenko.com/wr_Gerschenson.htm).

Aqui a realidade do chapéu (detalhe da representação) assim como a realidade do rosto (representação como um todo) não apenas nada perderam daquela ação estilizada da linha sobre o plano, mas, ao contrário, resultaram na elevação a um nível superior de realidade; todo o sentido da melodia da linha é comunicado ao rosto e o eleva a uma altura inacessível ao realismo.

Frequentemente essa violência do estilo sobre a realidade, da linha sobre o contorno material acontece de forma tão sutil e imperceptível para os olhos, quase elusiva, que é necessário prestar atenção nela, como se fosse preciso levar os olhos duas vezes ao mesmo traço, primeiramente como contorno real (no espaço), em seguida como linha estilizada (no plano) para que, após essa análise, os olhos possam ler corretamente o desenho.

No retrato do poeta proletário Liachkó (1924), há uma boina muito cotidiana, fabril, conhecida, mas ainda é preciso ponderar duas vezes seu contorno com os olhos, para que, primeiramente, seja possível compreendê-la como uma boina real e só depois observar com quais ziguezagues e linhas quebradas o artista estilizou seu modelo, em que objeto complexo e incomum ele o transformou. Novamente, o detalhe apenas revela o sentido do desenho no todo. Aqui é preservada e transmitida toda a constituição simples e forte do rosto proletário, aquele carvãozinho do olho nacionalmente russo, aquela ruga da fábrica, todo o modo de vida, toda a psicologia do rosto são fielmente preservados. Porém, isso, ao mesmo tempo, fala a língua da massa equilibrada das formas articuladas. O rosto, ou melhor, as massas que o formam, aparecem como esboço de uma máquina, como partes de um mecanismo. Este é o rosto que foi narrado na língua da fábrica.

Assim se despersonaliza o modelo no desenho, na melodia e no jogo das linhas, ele perde seu peso material, a casca das coisas, e, de repente, transparece o verdadeiro esboço das coisas, seu plano secreto, sua concepção oculta.

E essa despersonalização torna-se o método central e o princípio de trabalho do artista. Como o mundo é depreciado e empobrecido em seu “Leviatã” (1917). Nesse mundo, não há quase nada: nem homens, nem árvores, nem animais, ou pedras; como se ele fosse vazio ou morto, ou como se ontem mesmo tivesse sido abandonado por todos os seres que o habitavam. E como se fossem apenas os círculos pelos quais “o vento vai para o sul, e faz o seu giro para o norte; continuamente vai girando o vento, e volta fazendo os seus circuitos.”². Como é despersonalizado o mundo, como suas vestimentas são desviadas dele, como ele está despido de sua ordem, como está espalhada a carne do mundo! Mesmo desmaterializado, ele ainda conserva algo de uma materialidade enfaticamente infantil, inocente, últimos fragmentos e grãos de poeira da matéria. Como são baixas, como é possível alcançar com os dedos essas estrelas, que barquinhos inocentes! Mas esses são os últimos farelos e retalhos do material não usado e esquecido na mesa de trabalho; lixo e raspas do mundo, eles acentuam ainda mais o vazio.

E esse vazio se duplica em nós diante dos nossos olhos. Eis o mundo dado, como uma pequena vasilha. Um círculo, transportado no espaço, um círculo palpável em seu significado material é fatigante para os olhos: ele força o olhar a girar sem objetivo e retornar tudo ao mesmo ponto. Não é por acaso que, para nós, até o momento, o círculo era um símbolo da bobagem mundana, um arco de pua cotidiano, emblema da rotação e da aflição sem sentido do espírito.

Não se trata daquele círculo no plano: aqui se revela a poesia pura da linha curva. E esse vazio já não nos parece pobreza e estreiteza. Sentimos que nele está encerrada a eternidade do universo, uma folha estreita se separa, abre-se por dentro, para dentro, e vemos que nela estão encaixados espaços imensos, incalculáveis caminhos dos planetas e do sol. E já não é com a

² Eclesiastes 1:6.

vaidade de vaidades³, não é com a miragem vã e entediante que a visão do mundo se levanta desta página, mas toda a grandeza inconcebível do universo, a grandeza nua do mundo, despida de qualquer corporeidade, de todas as formações e excrescências acidentais, dos grãos de poeira na superfície do mundo, ressoa no desenho com tal simplicidade infantil, com tal tangibilidade ingênua: eis porque essas estrelas, que se pode alcançar, são necessárias ao artista, assim como as velas que queremos soprar. Como barquinhos de criança em uma poça d'água primaveril, como estrelas de papel recortadas com uma tesoura – eis o frescor da realidade imediata, da qual é retirado aqui o tema da grandeza. O cósmico é colocado nas mãos, como um brinquedinho.

O artista permanece fiel a esse caminho, não importa para onde ele leve. E ele nem pode mudá-lo internamente. Essa é a natureza do estilo que ele elegeu, esse é o impulso interno de sua criação. Ele nunca foi inventor de novos procedimentos gráficos, criador de combinações formais, apóstolo da inovação técnica. E semelhantes tarefas não poderiam ser-lhe colocadas. Sem ter aprendido com ninguém, tendo ele mesmo pegado o pincel e o dominado sem uma influência direcionadora de fora, ele, em sua criação, saiu de dentro de si mesmo, não do ofício para as tarefas, mas do impulso interno para o ofício. Por isso, cada um dos seus desenhos é nutrido pelo pensamento, alimentado pelo sangue, criado e nascido pelo espírito.

Esse método é especialmente frutífero na aplicação à elaboração gráfica do tema heroico-revolucionário, pois, basicamente, esse é exatamente o método geral de criação do heroico na arte.

O patético se revela nas linhas. Mesmo assim a pequena realidade é conservada, a coisa como tal. Eis o seu “Sino azul” (1922). O sentido cósmico dessa composição é claro à primeira vista. Que esse não é *apenas* o sino do campanário da aldeia, que aqui a terra se desmorona, os

³ Eclesiastes 1. 1 Palavras do pregador, filho de Davi, rei em Jerusalém. 2 Vaidade de vaidades, diz o pregador, vaidade de vaidades! Tudo é vaidade.

mundos se desmoronam, que, no impressionante esforço do sineiro que puxa a corda, há forças ocultas não humanas, isso é claro a qualquer um. Por outro lado, com que ousadia é preservada a realidade dos troncos, da escada, de toda essa construção precária. Mas com que imponência são distorcidas as proporções! E mesmo nas formas geométricas generalizadas e abstratas, pelas quais é reproduzida a figura do sineiro, a realidade não é abolida. Mas de lá é retirado o extrato, somente o necessário: o apoio heroico dos pés, o impulso patético dos braços. É um movimento nu: todo o resto não é importante nesse homem. E novamente: pobre e estreito, o sino e a escada são convertidos em algo universal e grandioso.

O *pathos* da revolução é transmitido nessa composição com toda sua força bruta; aqui é conservada e mostrada sua escala mundial; não a pseudoclássica “era da glória”, mas aquele sino da revolução que realmente soou nas áreas mundiais azuis.

Assim é mostrado, sob o signo da grandeza, o episódio da guerra civil em “Ofensiva” (1919). Aqui, a massa confusa daqueles que se rebelaram espontaneamente, dos ofensores, na qual é impossível distinguir as balas das pessoas, os cavalos das baionetas, é iluminada e humanizada pela grandiosa figura que levanta o tridente, o tridente da vitória. Aqui é mostrado claramente *o homem contra o animal*, contra a força selvagem do morcego monstruoso com asas gigantes e terríveis.

Mas o principal triunfo do artista está em como ele foi capaz de transformar o caos, a massa de pessoas e coisas, em uma unidade de movimento. As linhas agudas, que resolvem essa massa disforme, respiram uma enorme vontade dirigida a um ponto. O desordenado episódio dos guerrilheiros é traduzido na linha de aço da revolução. Se em “Os doze” de Blok há um psicologismo roto anárquico, aqui temos sua lógica de ferro, seu sentido objetivo e verdadeiro.

Mas mesmo onde o artista permanece puramente lírico, como nos primeiros trabalhos (“Sobre a morte dos três poetas”, “O gamo”), e ainda onde oferece rascunhos e esquemas

objetivos e epicamente contrabalanceados das coisas (“Tbilisi”), ele permanece o mesmo investigador perspicaz do esqueleto secreto das coisas. A matéria perde sua materialidade, o mundo, sua carne, a coisas, sua tridimensionalidade: tudo se despersonaliza e se resolve em sua essência gráfica, na concepção pura do artista sobre a coisa.

ANEXO 3 – Imagens



Folha de rosto do livro *Gráfica* de A. Bykhóvski (1926)



3 B 1341 (NPLSuA)

Настоящее издание напечатано в количестве 500 экземпляров в Полиграфической школе Т.ССР. имени А. В. Луначарского под наблюдением П. М. Дульского.

Таблааит № 403. Тираж 500 экз.
Полиграфическая школа имени А. В. Луначарского, Черноозерская. 9.

ев 5.
Л. С. Выготский

Лев
Графика А. Быховского

Издательство Современная Россия



ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВ

1. Левиафан	11	7. Синий набат	17
2. Лань Обложка	12	8. Наступление	18
3. Книжный знак В. И. Вольпина	13	9. Эскиз углем	19
4. Траурное знамя	14	10. Плакат	20
5. Портрет Н. Н. Ляшко	15	11. Эскиз углем	21
6. Тифлис. Зарисовка	16	12. На смерть трех поэтов	22

ЗАСТАВКИ и КОНЦОВКИ

На стр. 8—Эскиз жетона к сотому представлению
Гадибука, 1923.

На стр. 9—Декоративный мотив, 1924 г.

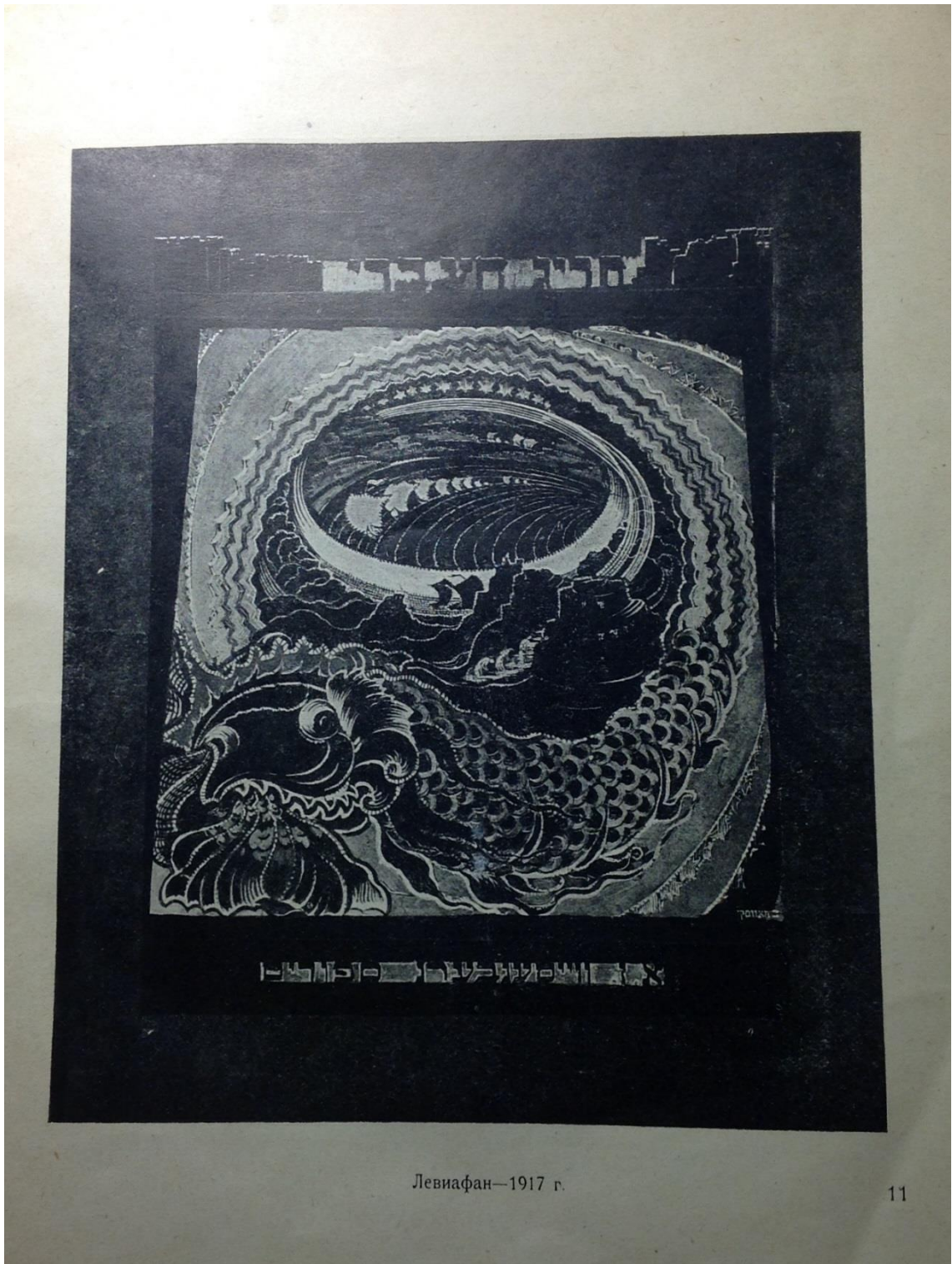
Приложение—Автопортрет, рисунок углем 1924 г.

Марка на обложке—«Еврейский экран» 1924 г.

Концовка.

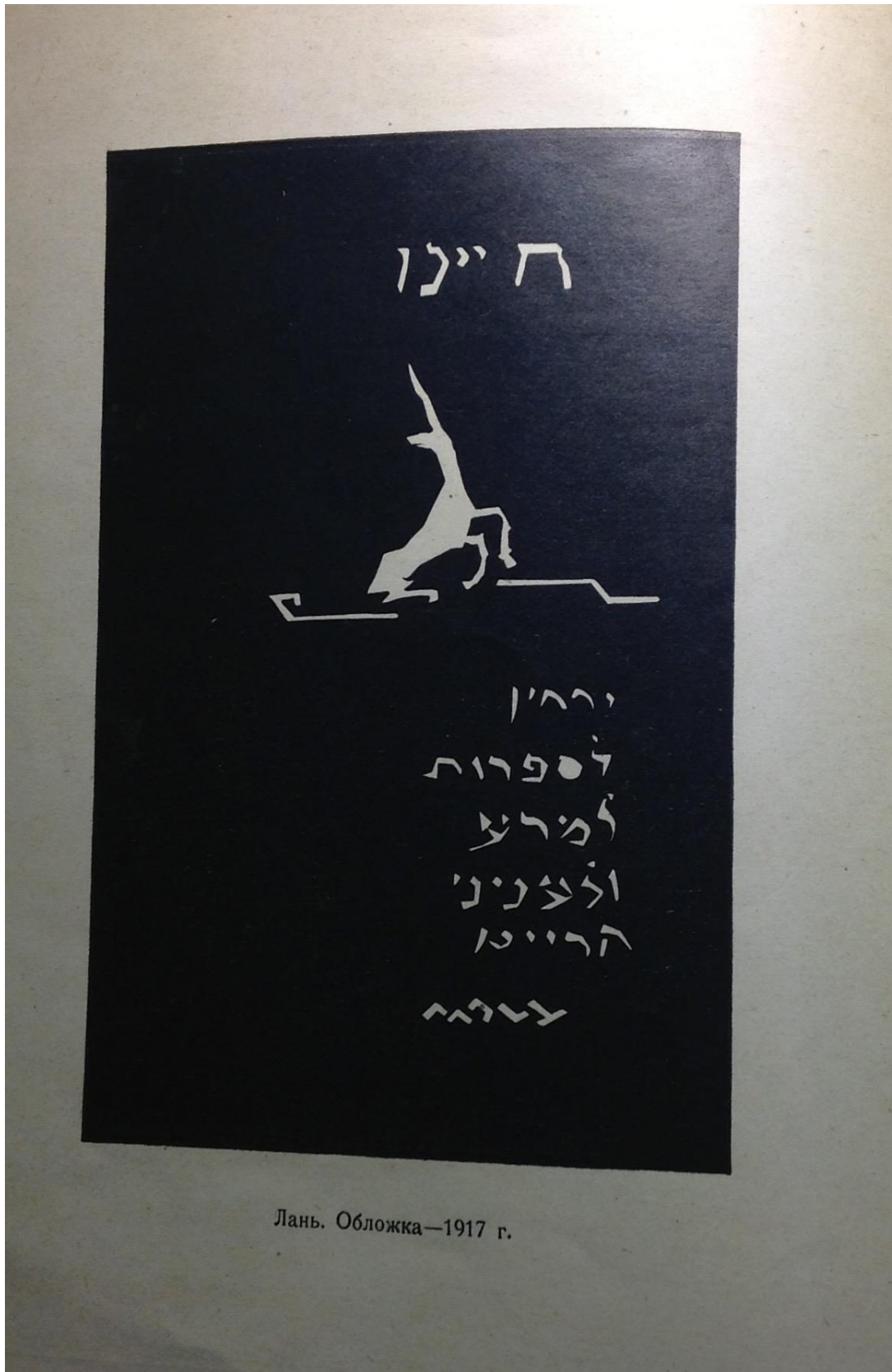


Autorretrato (1923)



Левіафан—1917 г.

Leviatã (1917)

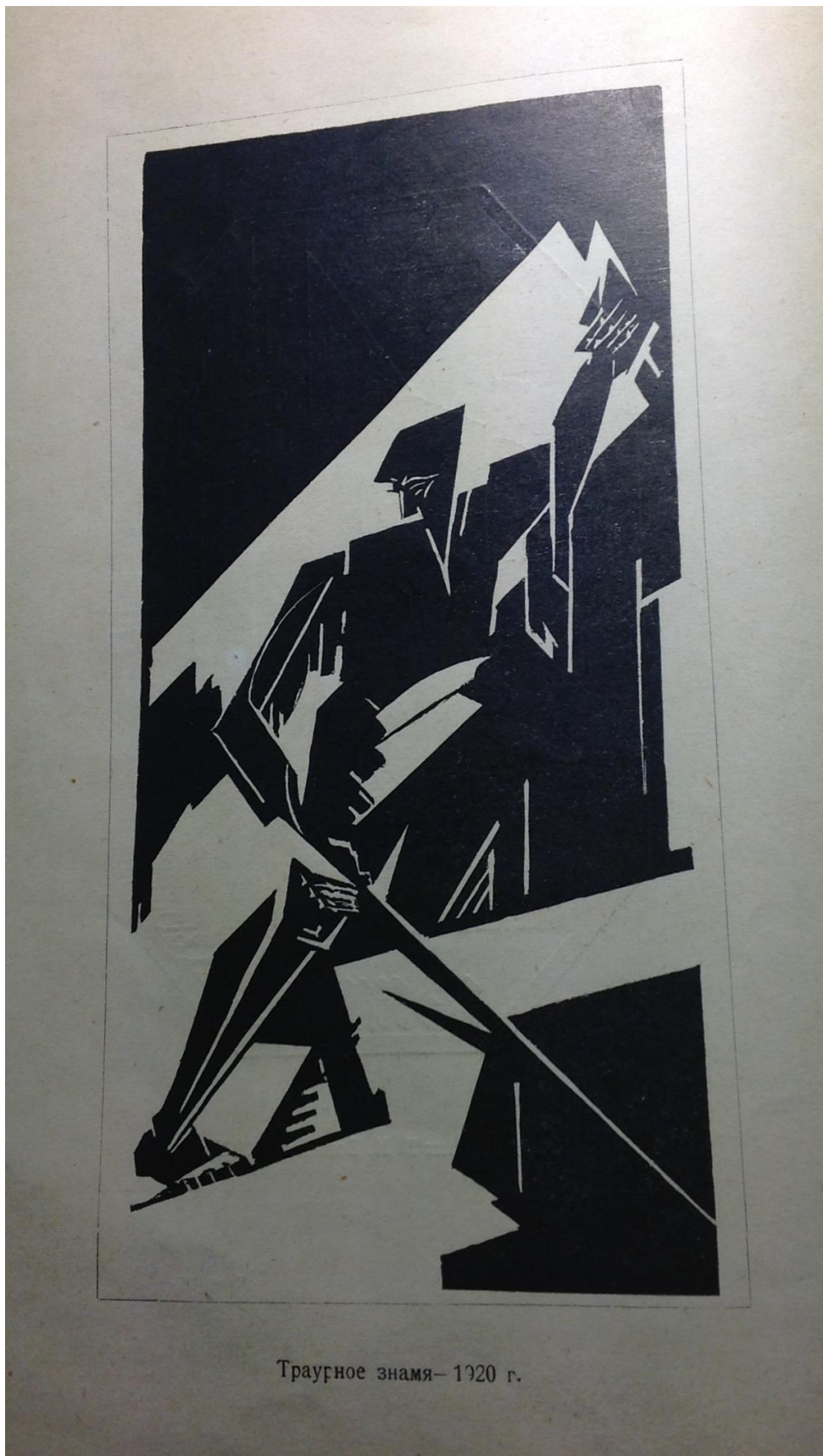


O gamo. Sara (1917)

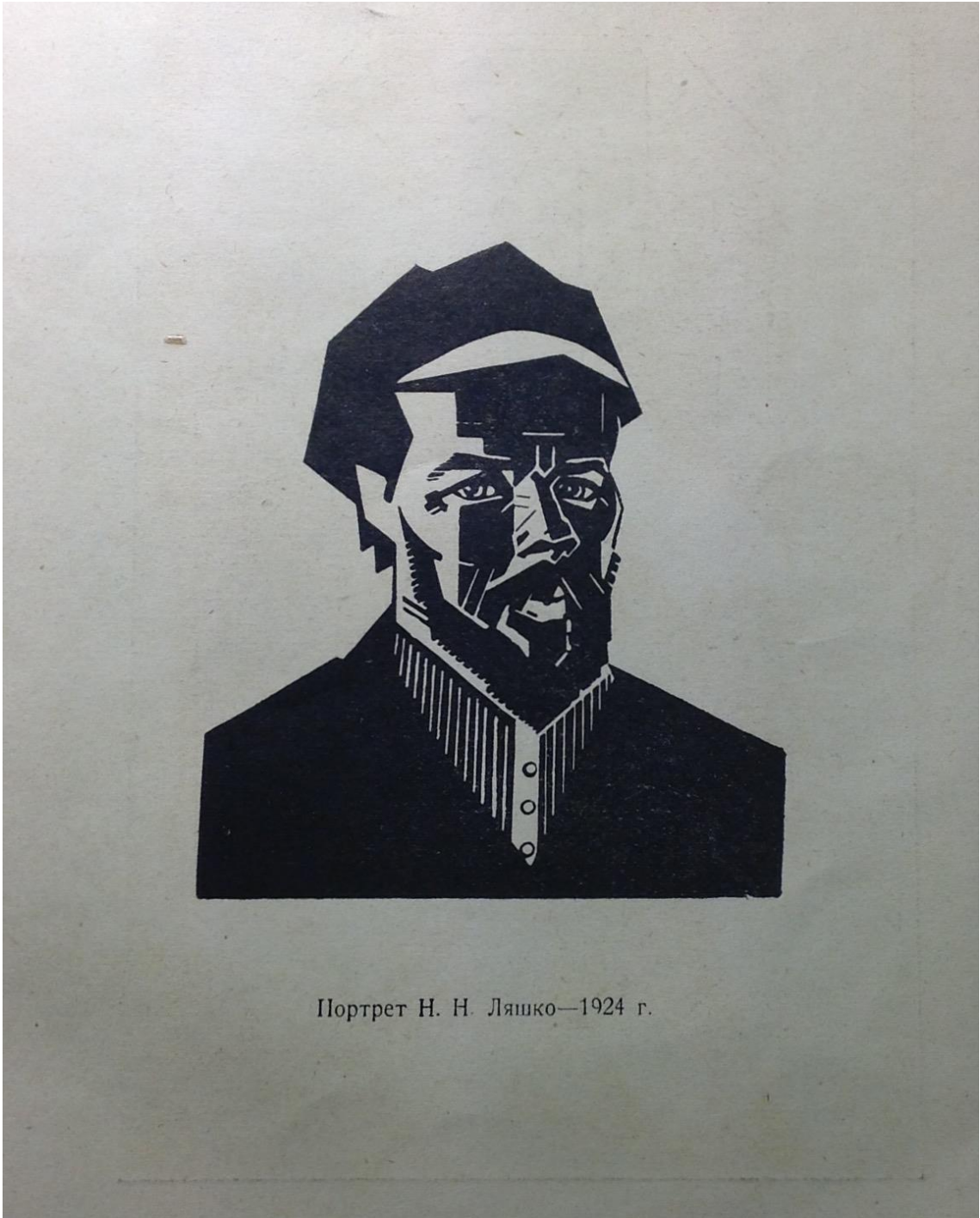


Книжный знак В. И. Вольпина—1925 г.

Ex-libris V. I. Volpin (1925)

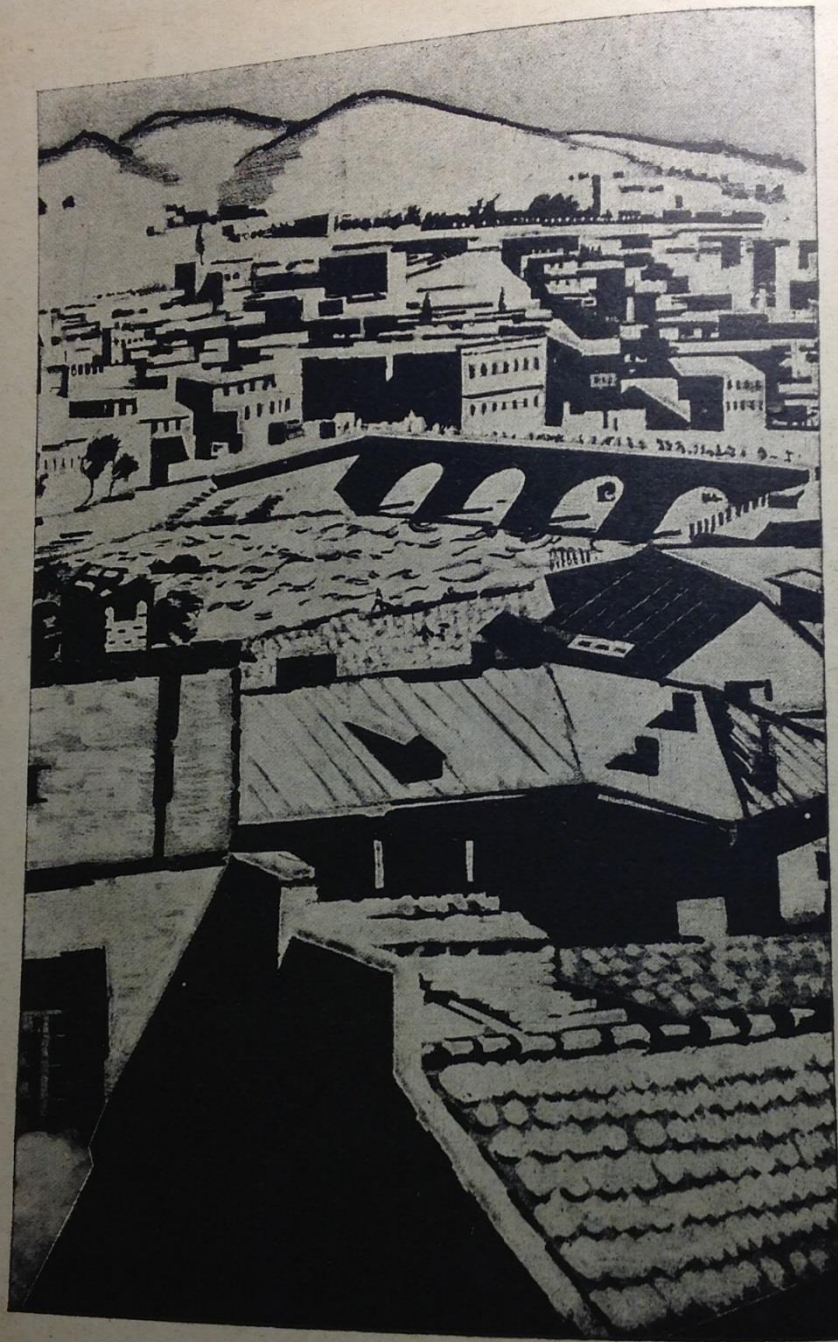


Bandeira fúnebre (1920)



Портрет Н. Н. Ляшко—1924 г.

Retrato N. N. Liachkó (1924)



Тифлис—1923 г.

Tbilisi (1923)



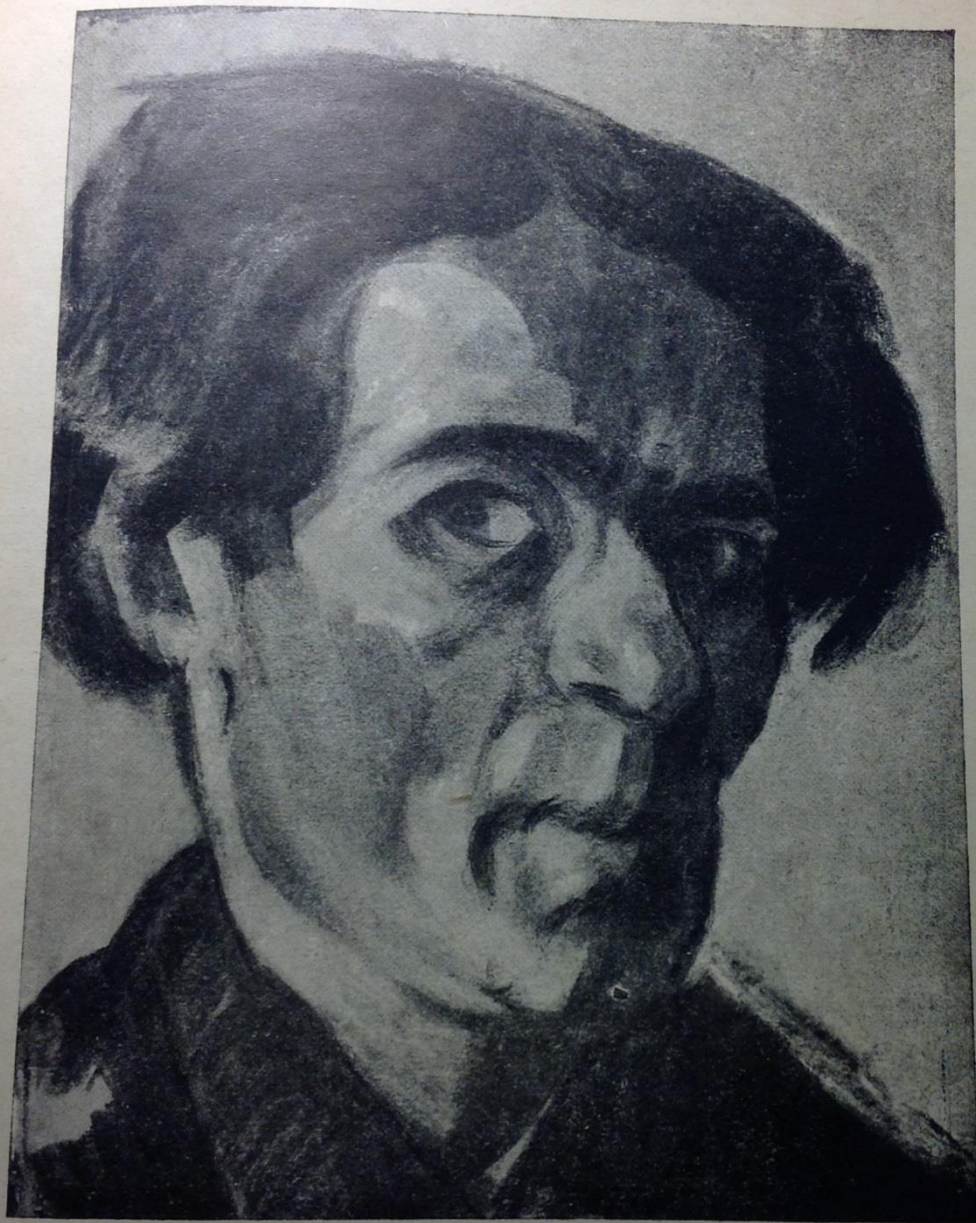
Синий набат—1920 г.

Sino azul (1920)



Наступление. Эскиз—1919 г.

Ofensiva. Estudio (1919)



Эскиз углем—1918 г.

19.

Estudo em carvão (1918)



Poster (anos 20)



Эскиз углем—1918

21

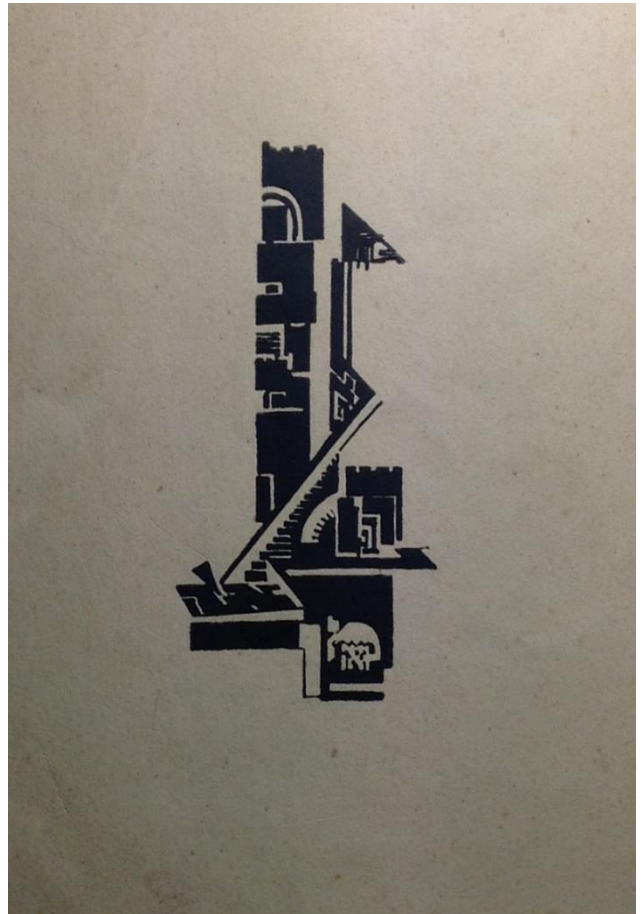
Estudo em carvão (1918)



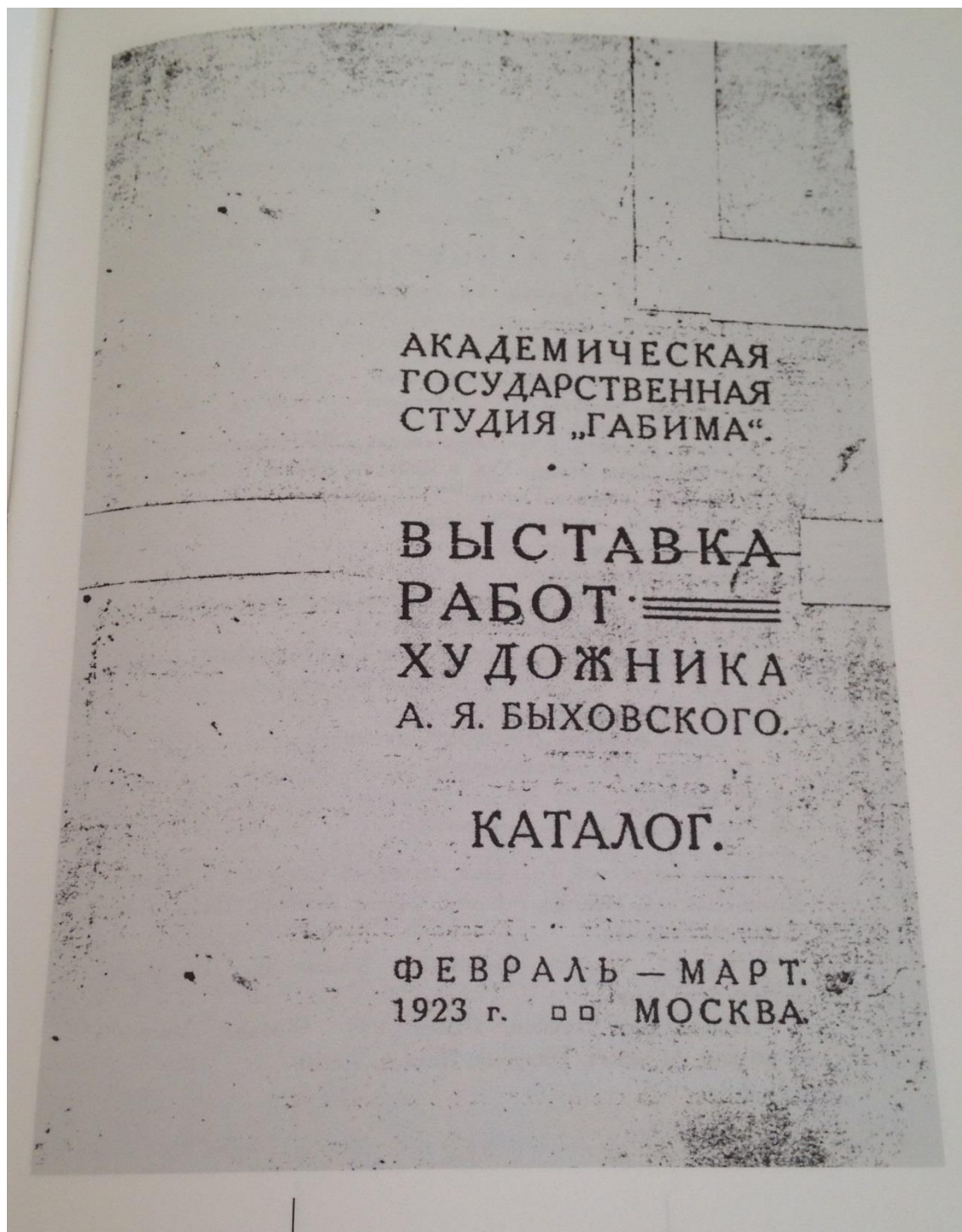
Pela morte dos três poetas. Museu Etnográfico, Leningrado (1917)



Esboço para o brasão em comemoração à centésima apresentação de *O dibuk* (1923)



Cul-de-lampe



Capa do catálogo da exposição de Bykhóvski no Habima (1923)

Em: AZIZIÁN, 2007, p. 91



L. Vygótski, A. Bykhóvski, irmã de Vygótski (Rosa?), D. Vygódski. Fotografia do arquivo da família de Vygótski (1920-1921)

Em: AZIZIÁN, 2007, p. 103



Círculo de Gomel. Fotografia. 1919.

Sentados: Kalmanson, Liliévitch, Kringauz, Bykhóvski, Gorfunkel. Em pé: Vasilenko, L. S. Vygótski, D. Vygódski

Em: AZIZIÁN, 2007, p. 51