

Nach ponedielnik, nº 12, 1922, p. 3

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.