

BREVE ITINERÁRIO BIBLIOGRÁFICO PARA CONHECER O TEATRO RUSSO

Arlete Cavaliere (DLO)

A literatura e a cultura russas vivem hoje no Brasil talvez um dos momentos mais profícuos de difusão e divulgação. Os títulos russos nas estantes das livrarias brasileiras são cada vez mais numerosos e as edições de traduções de textos russos se esgotam rapidamente.

Embora a tradição tradutória brasileira esteja representada principalmente pela literatura clássica russa, há nos últimos anos um grande interesse de leitores e editores pela literatura russa contemporânea. E o mesmo vem acontecendo com relação aos textos teatrais.

Elencar aqui alguns textos de referência sobre a teoria e a prática do teatro russo, publicados no meio editorial brasileiro, significa, ao mesmo tempo, levar ao conhecimento do leitor as atividades de pesquisa, tradução e difusão de toda uma geração de estudiosos da literatura e da cultura russas surgida nos últimos 50 anos. Até os anos de 1960, as traduções brasileiras da literatura russa eram indiretas, provenientes principalmente de traduções francesas e inglesas. Coube ao Prof. Boris Schnaiderman as primeiras traduções diretas de textos literários e teóricos para a língua portuguesa do Brasil.

O guia bibliográfico, que vem a seguir, pretende versar, ainda que de modo sucinto, sobre arte teatral russa em duas vertentes principais: o texto e a cena. Como se sabe, o gênero dramático tem como pressuposto a sua transposição cênica, isto é, a formalização no espetáculo teatral. Anatol Rosenfeld em um belo texto intitulado “O Fenômeno Teatral” (in *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1976), indicado como uma introdução teórica consistente para aquele que se inicia nos estudos teatrais, prefere se referir à arte do teatro como um “fenômeno teatral”, no qual a experiência estética pressupõe a conjugação artística orgânica entre o texto e o palco. A arte teatral se constitui, assim, tanto por meio do texto literário como pelo texto cênico. Obviamente é possível identificar também o fenômeno teatral em um espetáculo sem texto verbal, pois o texto cênico não significa necessariamente a elocução de palavras no palco: o movimento dos atores no palco, a música, a luz, a cenografia, etc. podem criar um texto cênico e conformar um espetáculo: um fenômeno teatral.

Essas poucas ilações pretendem apontar, de início, que a história da arte teatral russa implica necessariamente no confronto do estudioso com uma enorme galeria de nomes expressivos não apenas no campo da dramaturgia (o texto literário teatral), mas também no campo da direção e da encenação teatrais. Diretores russos como Stanislávski, Meyerhold, Vakhtangov, Taírov, Evréinov, e muitos outros, se tornaram referências obrigatórias na história do teatro moderno e contemporâneo mundial.

O trabalho inovador desses mestres da cena russa na construção da simbiose artística entre texto e palco – essa espécie de tradução plástica-visual e auditiva da arte literária em outra linguagem artística - transformou os rumos da arte e da estética teatrais. A contribuição desses diretores e teatrólogos russos para a arte da encenação foi extraordinária.

Embora existam edições brasileiras de livros importantes de Stanislávski, tais como *A preparação do ator* (Civilização Brasileira, 1964), *A construção da personagem* (Civilização Brasileira, 1970), *A criação de um papel* (Civilização Brasileira, 1972) e *Minha vida na arte* (Civilização Brasileira, 1989), muito de sua vasta obra ainda continua inédita entre nós. Da mesma forma, grande parte também dos escritos dos outros diretores russos acima referidos ainda carece de tradução e divulgação no Brasil. No que se refere, porém, a estudos críticos sobre eles, e sobre o teatro russo em geral, existem já entre nós ensaios, teses e livros teóricos fundamentais.

Uma primeira seleção deve indicar aqui dois livros de Jacó Guinsburg: **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou** (São Paulo, Perspectiva, 1985) e **Stanislávski, Meierhold & Cia.** (São Paulo, Perspectiva, 2001).

O primeiro deles apresenta uma abordagem histórico-estética da evolução do teatro de Stanislávski em sua interação artística, em particular, com a dramaturgia de A. Tchékhov, cujas peças são analisadas em sua totalidade pelo estudioso com base metodológica aguda e precisa. O outro livro citado documenta um momento privilegiado da história do teatro russo, que se estende desde os fins do século XIX até a década de 1930, empreendendo, por meio de uma acurada pesquisa documental, uma análise estética do pensamento e da atividade teatral dos mais renomados diretores russos e sua relação com outros grandes nomes do teatro ocidental.

Aliás, o trabalho do Prof. Jacó Guinsburg, não apenas como teórico teatral, mas também como editor tem sido de fundamental importância para a difusão de estudos sobre o teatro russo. A edição de obras de estudiosos e especialistas estrangeiros,

efetivada sob sua coordenação, vem enriquecendo ao longo dos anos a bibliografia crítica sobre o teatro russo no Brasil.

Neste sentido, o livro **O Truque e a Alma** (São Paulo, Perspectiva, 1996) do crítico italiano Ângelo Maria Ripellino, um dos maiores especialistas do Ocidente em teatro e cultura russa, traça um panorama detalhado do teatro russo nos primeiros trinta anos do século XX, período em que a pesquisa das artes cênicas na Rússia revolucionária representa uma espécie de reinvenção da arte teatral, a conjugar os palcos russos de vanguarda com a renovação das mais variadas linguagens artísticas e com a revolução social. Nesse contexto, o livro de Ripellino se detém com profundidade no trabalho do encenador russo de vanguarda, V. Meyerhold, figura de proa do teatro russo de vanguarda, que lidera uma geração formidável de criadores da cena russa, amplamente analisados nesse livro de Ripellino.

Também incontornável para quem se aventura no estudo da teoria e prática teatrais de Meyerhold, é o livro da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin, **Meierhold**, recentemente lançado em português pela mesma Editora Perspectiva. Trata-se de um estudo exaustivo do trabalho teatral do diretor russo, resultado de anos de pesquisa e tradução de seus textos, projeto levado com afinco por uma equipe científica do CNRS, na França, sob a direção de Béatrice Picon-Vallin. Outro livro dessa renomada estudiosa do teatro russo, intitulado **A cena em ensaios**, também lançado em tradução brasileira pela Perspectiva em 2008, procura tecer os desdobramentos da estética teatral de Meyerhold no desenvolvimento do teatro contemporâneo, tentando capturar, assim, as feições do teatro russo e soviético assumidas em nossa contemporaneidade.

Um livro, que também vem se tornando referência para os estudos do teatro russo no Brasil, é a coletânea **Teatro Russo - Literatura e Espetáculo** (São Paulo, Ateliê Editorial, 2011, orgs. Arlete Cavaliere e Elena Vássina), que integra a reflexão e análise de especialistas russos, europeus e brasileiros acerca de diferentes aspectos históricos e estéticos, que conformam a história do teatro russo. A proposta que une os ensaios enfileirados neste volume pretende circunscrever, para além do exame historiográfico, uma leitura atual da riquíssima tradição teatral russa, capaz de estabelecer interações, paralelos, diálogos e convergências contemporâneas para colocar em foco a vigência das principais linhas de força que estruturam a estética e a poética do teatro russo.

Outra coletânea de ensaios críticos, intitulada **Teatro Russo – Percurso para um estudo da paródia e do grotesco** (São Paulo, Humanitas, 2009, de minha autoria) tenta, como indica o título, seguir os rastros de um percurso para o estudo do teatro russo, apoiado, sobretudo, em duas linhas de força determinantes para a manifestação do riso e da comicidade: a paródia e o grotesco. Tomando a dramaturgia de Nikolai Gógol (1809-1852) e toda a sua cosmogonia artística como referência primeira e nela identificando a gênese matricial de uma forma de teatralidade construída por meio de diferentes movimentos da paródia e do grotesco, este livro examina também as possíveis relações intertextuais do teatro gogoliano com outros dramaturgos russos representativos, como Tchékhov, Blok e Maiakóvski, além de estabelecer conexões com as poéticas cênicas de Stanislávski e Meyerhold.

Para o leitor que pretende adentrar o campo da dramaturgia russa, é preciso salientar desde logo que a literatura dramática constitui uma forma de expressão literária muito significativa na história da literatura russa. Trata-se de um gênero literário cultivado pela grande maioria dos escritores russos mais consagrados.

A.S.Púchkin (1799-1837), um dos mais emblemáticos poetas e prosadores russos escreveu peças teatrais. Sugiro a leitura, em particular, da edição brasileira de suas **Pequenas Tragédias** (São Paulo, Editora Globo, 2006) e também a de **Borís Godunóv** (São Paulo, Editora Globo, 2007).

Nikolai Gógol, Anton Tchékhov (1860-1904) Lév Tolstói (1828-1910), Maksim Górkí (1868-1936), Ivan Turguêniev (1818-1883), Aleksandr Blok (1880-1921), Mikhail Bulgákov (1891-1940), Vladímír Maiakóvski (1893-1930) - para citar alguns dos escritores mais conhecidos do público brasileiro - foram, além de prosadores ou poetas, exímios dramaturgos. Como deixar de indicar aqui a leitura da peça **Os pequenos burgueses** de Górkí (Editora Hedra, 2010), texto de 1901, que traça um painel contundente da realidade política e social da Rússia czarista nos inícios do século XX? Ou então **O cadáver vivo** (Editora Peixoto Neto, 2007), peça teatral escrita por Tolstói em 1911, que dá mostras da maestria teatral do ilustre romancista russo, ainda pouco conhecida entre nós.

Essa tradição literária teatral permanece ainda hoje inalterada no panorama cultural russo e está representada em vários expoentes da literatura russa contemporânea, como por exemplo, Tatiana Tolstáia (1951 -), Ludmila Petruchévskaja (1938 -), Vladímír Sorókin (1955 -), Viktor Pelévin (1962 -), nomes representativos tanto da prosa como também do teatro russo contemporâneo. Infelizmente, são

escritores ainda pouco difundidos entre nós, embora já amplamente traduzidos em outras línguas.

Já se tornou quase um axioma fazer alusão a uma espécie de “instinto teatral russo”. Essa “declarada” inclinação teatral do povo russo pode ser explicada, talvez, pelo próprio desenvolvimento sócio-cultural da Rússia: por um lado observa-se uma tradição oral expressiva, calcada na cultura popular (a oralidade e a linguagem falada impressas no folclore, nas lendas, nas festas, nos ritos de celebração, ainda muito presentes na cultura russa contemporânea) e, por outro lado, uma cultura mais letrada e erudita, plasmada pela *intelligentsia* russa, e inspirada muitas vezes nas formas e nos conteúdos da tradição literária e artística ocidental, ainda que, por diversas vezes, na incidência de um polêmico contraponto.

Os textos de Gógol, e em particular a sua dramaturgia (ver **Nikolai Gógol - Teatro Completo**, Editora 34, 2009) evidenciam um fluxo da cultura popular russa de base cômica, flagrante, aliás, não apenas em seus textos teatrais, mas também em seus contos e novelas e no seu romance *Almas Mortas* (ou “poema em prosa”, como o escritor o denomina). Essa expressão vigorosa da cultura popular aparece imiscuída em sua obra às mais variadas tradições literárias precedentes, a formas de comicidade consagradas da tradição teatral cômica e satírica, como o teatro de Molière, ou mesmo a comédia clássica antiga desde Aristófanes. Gógol representa uma das mais expressivas reinvenções literárias e teatrais do estilo vibrante e colorido do falar popular russo. Este escritor desempenha, certamente, um papel histórico-literário inigualável no desenvolvimento da história do teatro russo e da cultura russa, e deve figurar dentre as leituras básicas para aquele que se aventura no universo teatral russo.

A todo o material dramaturgógico gogoliano vai se alinhar, no panorama do teatro russo, uma dramaturgia inovadora, que tem início no limiar do século XX, especialmente com a dramaturgia de Tchékhov, um dos escritores russos de maior repercussão no mundo das letras e da arte teatral. O conjunto de sua dramaturgia composta por peças muito conhecidas do leitor brasileiro, como **A gaivota** (1896), **O Jardim das Cerejeiras** (1904), **As três irmãs** (1901), **Tio Vânia** (1900), **Ivánov** (1887) - todas elas já traduzidas no Brasil - , e também pelas primorosas peças em 1 ato, reunidas, na edição brasileira, em um único volume em tradução direta do russo (Ateliê Editorial, 2001), apresenta uma audaciosa liberdade na construção dramaturgica, sobretudo no encadeamento da ação dramática muito peculiar (e inédito até então na história do teatro russo), o que causou certo desconforto na crítica e no público de sua

época: falta de intriga, efabulação mínima e insignificante, ritmo inoperante da ação dramática, exposição de detalhes miúdos, heróis sem ação, enfim, o assim chamado teatro de atmosfera tchekhoviano, cujas características apresentam-se muito diversas das amplas visões macrocósmicas de escritores como Tolstói e Dostoiévski.

Daí provém certamente uma técnica de escritura dramática que minimiza a importância da fábula, concentrando o foco de ação não propriamente na intriga, mas na maneira como ela se desenvolve e nos procedimentos artísticos empregados.

Este procedimento tchekhoviano corresponde plenamente à nova orientação estética do teatro russo moderno e contemporâneo, que busca afastar o receptor da simples percepção automática da fábula para levá-lo propriamente à fruição das brincadeiras próprias à linguagem cênica, isto é, dos mecanismos lúdicos do fenômeno artístico, dos achados mágicos e inesperados, que fundam a linguagem teatral enquanto tal.

É nesta direção que a dramaturgia de Vladímir Maiakóvski representa, sem dúvida alguma, uma das mais ousadas e inventivas experiências teatrais da história do teatro russo. O leitor brasileiro possui à sua disposição, a tradução das peças **O percevejo**, escrita em 1928 (Editora 34, 2009) e **Mistério-Bufo**, escrita em duas versões, 1918 e 1921 (Editora 34, 2012). O teatro de Maiakóvski integra ainda mais dois textos dramáticos importantes, ainda não publicados no Brasil – **Vladímir Maiakóvski, uma tragédia** (1913) e **Os banhos** (1929) -, além de breves *sketches*, pequenas peças de propaganda e roteiros para atrações públicas, criados em diferentes períodos de sua trajetória pessoal e artística, mas que denotam uma totalidade estético-teatral indissociável.

Na mesma linhagem poético-cênica da dramaturgia de Gógol e de Tchékhov (para nos atermos aqui apenas às referências acima sugeridas), verifica-se em Maiakóvski um largo uso de jogos de palavras, do chiste, da pilhéria e de toda a forma de instrumentos lingüísticos, que se configuram, afinal, como forma de transgressão da ordem social e da linguagem normativa, abrindo perspectivas amplas para a desordem diante das restrições impostas e da existência de uma ordem preestabelecida.

O leitor iniciante em textos teatrais de Maiakóvski não deve prescindir da leitura de dois estudos críticos indispensáveis para uma ampla apreensão da poética teatral maiakovskiana: **A poética de Maiakóvski**, de Boris Schnaiderman, em recente reedição, revista e ampliada pelo autor (Perspectiva, 2014) e **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**, de A.M. Ripellino (Perspectiva, 1971). Ambas as obras promovem a

descoberta dos laços que unem a poética teatral desse multifacetado artista russo não apenas ao vertiginoso movimento das vanguardas russas e européias, mas também à exploração das camadas mais profundas da tradição literária e cultural russa.

Para concluir esta breve (e muito seletiva) trajetória bibliográfica seria interessante seguir as trilhas da experimentação da linguagem teatral russa na geração de dramaturgos russos contemporâneos. Em sua maioria, são dramaturgos (alguns dos quais acima citados), que expõem narrativas ilógicas, muitas vezes saídas do mundo *underground*, do *nonsense*, do absurdo, repletas de transgressões lingüísticas e discursivas, que violentam a língua russa com o emprego de inúmeros neologismos ou expressões grosseiras retiradas do jargão mais baixo, muitas vezes obscenas e que, em última análise, alimentam um pensamento filosófico embasado na idéia da negação de qualquer verdade absoluta.

Dentre os mais expressivos representantes dessa geração “revolucionária” de artistas vale destacar o escritor Vladímir Sorókin, um dos expoentes mais importantes - e polêmicos - da literatura russa contemporânea. O seu texto teatral **Dostoiévski-trip**, publicado na Rússia em 1997 e encenado em Moscou em 1999 (lançado em português em tradução direta em 2014 pela Editora 34) explora uma das questões fundamentais da estética contemporânea: o fenômeno da intertextualidade, essa espécie de ícone da contemporaneidade, que visa à recepção quase sempre interveniente do leitor/espectador e o processo mesmo da leitura/feitura da obra. Sorókin constrói nessa peça, por meio da desconstrução do texto clássico de Dostoiévski, *O idiota*, uma espécie de “poética da revolta”. Trata-se de uma determinada postura ideológica e metatextual, como ocorre em muitos escritores de sua geração: apontar a hierarquia existente e a relação entre a literatura clássica e a literatura contemporânea russa, numa clara rejeição ao cânone literário e ao caráter totêmico, a que foram alçados muitos escritores clássicos pela tradição literária russa.

Ora como processo de continuidade estética da tradição, ora como rompimento estético e artístico radical, a história do teatro russo se faz ativar pelo movimento, sempre dinâmico, entre o texto e a cena, deflagrando ao mesmo tempo interações incisivas com o contexto histórico e estético da arte e da cultura russa. Este itinerário bibliográfico preliminar pretende guiar o leitor em seus primeiros passos rumo a essa descoberta.